

VORM
GEVEND
GEBRUIK
VAN
KLANK
EN
DYNAMIEK

9
ORGELPARK
RESEARCH
REPORTS
VOLUME 6

VU UNIVERSITY PRESS


ORGELPARK

Vormgevend gebruik van klank en dynamiek

*De uitvoering van Bachs Johannespassion
benaderd als een
autonome esthetische verschijning*

Vormgevend gebruik van klank en dynamiek

*De uitvoering van Bachs Johannespassion
benaderd als een
autonome esthetische verschijning*

KLAAS HOEK

*Voor het Asko Kamerkoor, in het bijzonder Jos Leussink,
Willem Boogman en Nanny Roed Lauridsen*

Orgelpark Research Report 6

EDITOR HANS FIDOM



VU UNIVERSITY PRESS

Orgelpark Research Report 6

Inhoud

VU University Press
De Boelelaan 1105
1081 HV Amsterdam
The Netherlands

www.vuuniversitypress.com
info@vuuniversitypress.nl

© 2020 Orgelpark

ISBN e-book	978 90 86598 26 7
ISBN pdf	978 90 86598 27 4
ISBN paper edition	978 90 86598 28 1
NUR	664

Alle rechten zijn voorbehouden. Niets van de in dit boek gepubliceerde gegevens mag worden verveelvoudigd, opgeslagen in een geautomatiseerd gegevensbestand en/of openbaar worden gemaakt, in enige vorm of op enige wijze, hetzij elektronisch, mechanisch, door fotokopieën, opnamen of enige andere manier, zonder voorafgaande schriftelijke toestemming van de uitgever.

All rights reserved. No part of this book may be reproduced, stored in a retrieval system, or transmitted, in any form or by any means, electronic, mechanical, photocopying, recording, or otherwise, without the prior written consent of the publisher.

Vooraf

Praktische informatie	13
Orgelpark Research Report 6: inleiding	15

Inleiding

Vormgevend gebruik van klank en dynamiek	17
--	----

Hoofdstuk 1 - Vormgevend gebruik van klank en dynamiek: uitvoeringsmodel

1.1. Object	33
1.2. Model	43
1.3. Situering uitvoeringsmodel	49
1.3.1. Adolph Marx	49
1.3.2. Wagner	58
1.3.3. Liszt	62
1.3.4. Kullak	66

Hoofdstuk 2 - Vormgevend gebruik van klank en dynamiek: toepassing

2.1. Inleiding	75
2.2. Toepassingsprincipes	80
2.3. Grondwaarde- en maatoriëntatie; symmetrische vormgeving	84
2.4. Opbouw van motieven en frasen (instrumentaal)	91
2.5. Opbouw van motieven en frasen (vocaal)	101
2.5.1. Vocale uitvoeringsprincipes	101
2.5.2. A-symmetrische vormgeving	112

Hoofdstuk 3 - Vormgevend gebruik van klank en dynamiek: 20ste eeuw

3.1. Inleiding	117
3.2. Recitatieven	126
3.2.1. Matthäuspassion, recitatief 8	126
3.2.2. Johannespassion, recitatief 2	133
3.3. Koraal: O große Lieb'	143
3.3.1. Willem Mengelberg	143
3.3.2. Bruno Kittel	143
3.3.3. Otto Klemperer	145
3.3.4. Günther Ramin	147
3.3.5. Karl Richter	148
3.3.6. Nikolaus Harnoncourt	149

Hoofdstuk 4 - Vormgevingsaspecten rondom de uitvoering van de Johannespassion

4.1. Inleiding	151
4.2. Varianten van de Johannespassion	152
4.3. Eerste helft van de 19de eeuw: de passionen van Bach als esthetische verschijningen	157
4.4. Rond 1850: ontwikkeling van een op interpretatie gerichte uitvoeringswijze	168
4.5. Rond 1900	179
4.5.1. Verwetenschappelijking van het musiceren	179
4.5.2. Aanzet tot reform	190
4.6. 20ste eeuw	201
4.6.1. Eerste helft 20ste eeuw: energetische uitvoeringswijze	201
4.6.2. Tweede helft 20ste eeuw: op structuren gerichte uitvoeringswijze	210

Hoofdstuk 5 - Toelichting bij de editie van de Johannespassion

5.1. Aanleiding en voorbereiding	223
5.2. Hoofdlijnen	224
5.3. Openingskoor: Herr, unser Herrscher	229
5.4. Recitatieven	233

5.5. Korallen	239
5.6. Turbakoren	257
5.7. Slotkoor: Ruht wohl	258
5.8. Notatie en speelaanwijzingen	261

Hoofdstuk 6 - Uitvoering, evaluatie, conclusies, vervolg

6.1. Inleiding	265
6.2. Werkwijze evaluatie	267
6.3. Openingskoor Herr, unser Herrscher	272
6.4. Koraal 7: O große Lieb'	275
6.5. Recitatief 2	278
6.6. Conclusie en vervolg	280

Samenvatting

285

Bijlagen

1 Begin van het openingskoor	288
2 Koraal 7	292
3 Koraal 52	294
4 Recitatief 2	296
5 Data uitvoeringen en uitvoerenden	298
6 Herkomst audiovoorbeelden	301
7 Herkomst afbeeldingen	306
8 Eerste pagina's van de door Boogman gecomponeerde Intermezzi	307
9 Compilatie uitvoering Johannespassion Orgelpark, 8 april 2017	310

Bibliografie

Primaire literatuur uitvoeringsmodel	313
Secundaire literatuur uitvoeringsmodel	325
Literatuur editie Johannespassion	337

Begrippen

345

Orgelpark Research Reports

Praktische informatie

Orgelpark en Vrije Universiteit

Het Orgelpark is een concertpodium in Amsterdam. Het doel is het orgel door een nieuwe presentatie te integreren in het muzikale leven. Het Orgelpark is ook wetenschappelijk actief: in 2008 initieerde het het Orgelpark Research Program.

De Orgelpark Research Reports worden uitgegeven in samenwerking met de leerstoel Orgelkunde aan de Vrije Universiteit Amsterdam. Het Orgelpark vestigde de leerstoel in 2010.

Elektronische boeken

Publicaties over muziek winnen aan zeggingskracht wanneer ze geluidsvoorbeelden en korte films bevatten. Daarom zijn de Orgelpark Research Reports “elektronische boeken”. Men kan deze boeken online lezen (en beluisteren) op computers, tablets en vergelijkbare apparaten. Een standaard webbrowser volstaat. De Orgelpark Research Reports zijn gratis toegankelijk via www.orgelpark.nl.

Zoeken

Omdat in elektronische boeken eenvoudig op welk woord dan ook gezocht kan worden, bevatten de Research Reports geen indexen. Klik op de regel *Klik hier om deze tekst te lezen in een doorzoekbaar venster* in de voetregel van de bladzijden (alleen voorhanden in de originele elektronische boeken) om de tekst te openen in een apart venster. In dit venster is het mogelijk naar specifieke woorden te zoeken en tekstdelen te selecteren. Ook maakt het het lezen van de Reports op telefoons eenvoudiger.

Reports op papier / Pdf's: geen audiovoorbeelden

De Orgelpark Research Reports zijn tegen vergoeding als papieren boeken

verkrijgbaar via info@orgelpark.nl. Ook zijn pdf's beschikbaar. De papieren boeken en de pdf's bevatten net als de originele elektronische boeken geen indexen. Vanzelfsprekend bevatten ze bovendien slechts de basisinformatie uit de Reports: de audiovoorbeelden en films ontbreken.

Meer informatie

Meer informatie: www.orgelpark.nl, www.vu.nl.

Orgelpark Research Report 6

Inleiding

Orgelpark Research Report 6

Orgelpark Research Report 6 bevat het verslag van een omvangrijk onderzoek naar vormgevend gebruik van klank en dynamiek in muziek. Een substantieel deel van het onderzoek vond plaats in het kader van het Orgelpark Research Program. Onderzoeker was Klaas Hoek.

Op 29 september 2013 presenteerde Klaas Hoek in het Orgelpark enkele door hem ontwikkelde reconstructies van verloren gegane orgelwerken van Charles Ives. Hij constateerde bij die gelegenheid dat er onder musici behoefte was aan dieper begrip van klank en dynamiek. Zo ontstond het idee een geannoteerde editie van Bachs *Johannespassie* te realiseren. Ter onderbouwing van zijn inzichten analyseerde Klaas Hoek een grote hoeveelheid bronnen. Hij opende zo een kennisveld dat tot dan toe onbekend was.

Tijdens een colloquium annex concert in het Orgelpark, op 8 april 2017, presenteerde Klaas Hoek zijn editie. Samen met het Asko-Kamerkoor, dirigent Jos Leussink en componist Willem Boogman voerde hij enkele delen uit. Vervolgens stelde hij zijn inzichten op schrift. Een integraal onderdeel van zijn tekst zijn 34 audiovoorbeelden. Bijlage 9 geeft bovendien in vijf fragmenten een indruk van het Orgelparkconcert in 2017.

In zijn tekst gebruikt Klaas Hoek met enige regelmaat begrippen die niet (meer) tot het gangbare vocabulaire van musici en onderzoekers behoren. Als navigatiehulp heeft hij een begrippenlijst samengesteld; deze is achterin het boek te vinden.

Klaas Hoek promoveerde op 23 februari 2019 op zijn onderzoek, in de oude academiestad Franeker. Hij promoveerde aan de Katholieke Universiteit Leuven, tot "Doctor in de Kunsten". Promotor was Prof. Dr. Joris Verdin, Co-promotoren waren Prof. Dr. Hans Fidom (Vrije Universiteit Amsterdam/Orgelpark Research) en Luk Bastiaens (Leuven University College of Arts).

Tot de leden van jury behoorden ook Dr. Carl van Eyndhoven (Leuven University College of Arts), Prof. Dr. Julia Kursell (Universiteit van Amsterdam), Prof. Dr. David Burn (Katholieke Universiteit Leuven), en Prof. Leo van Doeselaar (Universität der Künste Berlin).

Klaas Hoek

Klaas Hoek studeerde onder andere orgel bij Kamiel d'Hooghe in Maastricht. Al decennialang is hij gespecialiseerd in het uitvoeren van eigentijdse muziek op orgel en harmonium. In 1983 was hij prijswinnaar bij het Internationaal Gaudeamus Concours voor uitvoerders van nieuwe muziek. In 2014 werd hem wegens zijn verdiensten voor de orgelcultuur in Nederland de Schnitgerprijs toegekend. Hoek speelt niet alleen solo orgel en harmonium maar ook in enkele ensembles; kenmerkend is daarbij het samenkomen van allerlei stijlen. Ook componeert Klaas Hoek. In zijn werk betreft hij vaak de omgeving en het landschap.

Inleiding

Vormgevend gebruik van klank en dynamiek

In 1857 vindt de première plaats van de *Sonate für das Pianoforte* van Franz Liszt, ook wel bekend als de “h-moll Sonate”, uitgevoerd door Hans von Bülow. Hij gebruikt hiervoor een nieuwe Bechstein-vleugel waarin allerlei recente ontwikkelingen op het gebied van pianobouw zijn toegepast, zoals sterkere snaren en een metalen frame. Ook zijn de hamerkoppen voorzien van speciaal vilt. Von Bülow roemt het instrument.¹ Met name is hij verrukt over de klank en de differentiatiemogelijkheden. Dat betreft vooral het mezzoforte-gebied, dat veel ruimer is dan bij oudere vleugels. Een gevolg hiervan is dat hij details beter kan vormgeven.

Ook blaasinstrumenten ondergaan in die tijd fundamentele wijzigingen. Ze worden steeds vaker voorzien van kleppen en ventielen. Hierdoor is het mogelijk om sneller en gecontroleerder een specifieke toonhoogte te produceren. Met het aanbrengen van deze voorzieningen vindt echter ook klankverandering plaats. Dat geldt vooral voor de aanspraak, die egalier wordt.

Op deze ontwikkeling is kritiek. Eén van de critici is Adolph Bernard Marx, toonaangevend muziektheoreticus en -criticus in de eerste helft van de 19de eeuw. Hij beschouwt het plaatsen van ventielen op koperinstrumenten als “Entmannung der Trompete und des Waldhorns (sogar an der Posaune hat man sich vergriffen)”.² Hij vindt dat tonen te gemakkelijk onzuiver worden en dat de specifieke klank van instrumenten verdwijnt. Marx heeft verder bezwaar tegen het gebruik van weke koperen blaasinstrumenten als cornet en saxhoorn in het symfonie-orkest, want daardoor verdwijnt de

¹ Oscar Paul, *Geschichte des Claviers vom Ursprunge bis zu den modernsten Formen dieses Instruments*. Leipzig: Payne, 1868, 203.

² Marx 1855, 125.

tegenstelling tussen de instrumentengroepen.³ Hiermee wordt volgens Marx afscheid genomen van het erfgoed van Haydn en Beethoven; een erfgoed dat zijn luisteren naar en beoordelen van muziek bepaalt.⁴

Zoals Marx tegen bovengenoemde wijzigingen van instrumenten is, zo is hij tegen het uitwerken van de nieuwe mogelijkheden die deze wijzigingen met zich meebrengen. Een voorbeeld ziet hij in Wagners *Lohengrin* (1850), waarvan het *Vorspiel* volgens hem “schäumend” is, “kein Motiv” heeft, “kein erwecker Keim, keine Gedanke der Vollendung”, en die door “Ungewissheit” wordt gekenmerkt.⁵ Wat Marx ziet als verlies, is voor Wagner echter onderdeel van een visie van waaruit een ander musiceren zich ontwikkelt: een musiceren gericht op geleidelijke overgangen, zowel op het gebied van vorm als op het gebied van klankkleur, dynamiek en tempo.

Marx staat in zijn kritiek overigens niet alleen; aanvankelijk ondervindt deze ontwikkeling een sterke en breed gedragen weerstand. Maar dat verandert snel: kort na zijn overlijden in 1883 wordt Wagner bijgezet als classicus naast Bach, Mozart en Beethoven.⁶

In dit klimaat ontwikkelt zich het orkestraal harmonium: een toetsinstrument dat zijn oorsprong kent in Amerika in het midden van de 19de eeuw.

Het is een instrument waar Franz Liszt en Richard Wagner affiniteit mee hebben. Wagner plaatst het in de hal van *Haus Wahnfried* te Bayreuth; bij de ingebruikneming ervan, in 1876, klinkt er het *Vorspiel zu Lohengrin* op.⁷ Vanaf ca. 1890 wordt het Amerikaans harmonium ook in Duitsland geproduceerd,

³ Marx 1855, 126-127.

⁴ Marx 1855, 128.

⁵ Marx 1855, 169: “So zerbricht Wagner jede Form der Musik, – wenigstens geht er kühn darauf aus. Jeder dramatische Moment und jedes Wort schöpft unbesorgt um Vorhergegangnes und Folgendes aus dem Ozean der Tonwellen seinen schäumenden Becher nach eignem Gefallen und Bedürfniss. Kein erwecker Keim ist des Sprossens kein Motiv der Fortführung kein Gedanke der Vollendung sicher, jeder Standpunkt schwankt, häufig bis zu vollster Ungewissheit der Tonart; der Augenblick gebietet ergreift was eben jetzt der dramatische Moment zu fordern scheint.”

⁶ Hausegger 1901.

⁷ Christian Ahrens, Gregor Klinke (red.). *Das Harmonium in Deutschland*. Frankfurt a. M.: Erwin Bochinsky, 1996. 180.

daarbij verder ontwikkeld en aangepast aan de Duitse muziekcultuur. De benaming “orkestraal harmonium” dateert uit die tijd. Het kent zijn bloeitijd net voor de Eerste Wereldoorlog.

De klank van het instrument ontstaat doordat lucht via onderdruk langs metalen tongen wordt geleid, die daardoor gaan trillen. Het kent allerlei mechanismen om de speler op een geleidelijke wijze invloed uit te laten oefenen op die luchtstroom en daarmee op de klank. Het wordt daarom betiteld als zeer “ausdrucksfähig”. Bij de meest geavanceerde instrumenten, gebouwd na circa 1910, kan de musicus daarnaast de luchttoevoer naar bas en discant gescheiden regelen. Na ongeveer 1925 is dit type harmonium nauwelijks meer geproduceerd. Er is niet noemenswaardig voor gecomponeerd.

Het is dit harmoniumtype dat ik bij voorkeur tijdens concerten gebruik. De muziek die ik erop speel is divers: muziek van Engelse Virginalisten, J.S. Bach, Girolamo Frescobaldi, Richard Wagner, J.P. Sweelinck, Max Reger, La Monte Young, Karlheinz Stockhausen, Steve Reich, Franz Schubert, Franz Liszt. Ik benaderde het instrument aanvankelijk op twee manieren. Enerzijds vanuit mijn speelpraktijk als organist en clavichordist, gericht op het historisch geïnformeerd uitvoeren van oude muziek, met veel aandacht voor diversiteit in articulatie.⁸ Anderzijds bespeelde ik het vanuit mijn praktijk gericht op het uitvoeren van nieuwe muziek van na 1950, waarbij het benutten van alle klankmogelijkheden die een instrument heeft en improvisatie een belangrijke rol spelen.

⁸ De historisch geïnformeerde uitvoeringspraktijk (historically informed performance practice) is een wijze van musiceren, ontwikkeld in de tweede helft van de 20ste eeuw, die gebaseerd is op toepassing van gegevens over een voorbije periode, gericht op reconstructie van klank en/of uitvoeringspraktijk en/of intentie van de componist (Kivy 1995, Butt 2002, Thom 2011). Die reconstructie is geen pure toegepaste muziekwetenschap; dat zou leiden tot musiceren als ambacht. Doordat van de reconstructie evenwel geen origineel voorhanden is, bevat het een uitnodiging aan fantasie en intuïtie van de musicus om in de vormgeving van de reconstructie deel te nemen. Daarbij worden fantasie en intuïtie veelal gekaderd door de beschikbare gegevens (Thom 2011, 92). Op grond hiervan is deze praktijk te beschouwen als een moderne stijl van uitvoeren.

Daar is gaandeweg een derde benaderingswijze bijgekomen, die de eerste twee in zekere zin verbindt. Ik luister graag naar oude opnames, opnames van vóór 1940, waarin bijvoorbeeld het musiceren van Richard Strauss wordt gedocumenteerd, dat van Arthur Nikisch (*Vijfde Symfonie* van Beethoven), Karl Erb (liederen van Schubert), Alfred Cortot (muziek van Bach) en Joseph Schmidt (synagogale gezangen). In dit musiceren wordt veel vrijer omgegaan met tempo en dynamiek dan we vandaag gewend zijn. Klank, afzonderlijke motieven en melodieën blijken zo meer ruimte te kunnen krijgen. Dit is zich gaan nestelen in mijn musiceren op harmonium: vanuit klank en dynamiek vorm ik groeperingen van tonen en vanuit die groeperingen de compositie in haar totaliteit. Ik noem deze werkwijze “vormgevend gebruik van klank en dynamiek”.

Deze toepassing van klank en dynamiek blijkt een essentieel aspect te zijn van het musiceren van Von Bülow en Wagner. De vraag hoe dit musiceren vandaag toe te passen, krijgt daarmee ook historisch gewicht. Antwoorden zoeken door middel van reconstructie van musicerwijzen uit het verleden, zoals toegepast in de historisch geïnformeerde uitvoeringspraktijk, wijs ik af. Musiceren is niet een illustratie bij historische informatie noch dient het er door gekaderd te worden.⁹

Aansluitend bij opvattingen van musici in de 19de eeuw ben ik integendeel van opvatting dat musiceren dient te leiden tot een uitvoering als een autonome esthetische verschijning.¹⁰ Basis ervan is de partituur. Die partituur is niet een klankvoorschrift maar vastlegging van een idee. De wijze van noteren van het idee noodzaakt de uitvoerder een zelfstandige rol te spelen. Het proces om te komen tot een uitvoering is daarom niet gericht op reconstructie in klank van een verleden, maar op verschijning in klank van een idee. Toepassing van historische informatie is onderdeel daarvan. Daarmee komt interpretatie in het spel. Dit leidt tot vragen als: hoe kan een partituur gestalte krijgen als uiting van een esthetisch idee? Hoe kunnen klank en dynamiek in de uitvoering vormgevend toegepast

⁹ Zie ook Nachtsheim 1981, 210-211.

¹⁰ Seel 2003, 20: “Das ästhetische Objekt ist ein Gegenstand-in-seinem-Erscheinen, ästhetische Wahrnehmung ist Aufmerksamkeit für dieses Erscheinen.”

worden? Hoe kunnen gegevens over de uitvoeringspraktijk uit de tijd van het op schrift stellen van de partituur in de uitvoering betrokken worden? Deze en andere vragen leidden tot een voorstel voor doctoraatsonderzoek in de vorm van *artistic research* aan de Katholieke Universiteit te Leuven. Doelstelling van het onderzoek was aanvankelijk om inzicht te krijgen in het vormgevend gebruik van elementair materiaal (klank, dynamiek) in het musiceren rond 1900 en mogelijkheden om dit gebruik te integreren in het huidig musiceren op het orkestraal harmonium. Tijdens het onderzoek deed zich de gelegenheid voor om resultaten ervan bij wijze van *case study* toe te passen op de *Johannespassion* van J.S. Bach. Door het editeren van de partituur, dat wil zeggen door middel van notatie en door middel van een begrippenomschrijving in de toelichting bij de editie, kan het vormgevend gebruik inzichtelijk gemaakt worden.

Deze verschuiving gaf een bijstelling van doelstelling en probleemstelling. De nieuwe doelstelling is niet meer toegesneden op een specifiek muziekinstrument maar algemener geformuleerd: het verkrijgen van inzicht in het toepassen van klank en dynamiek als vormgevend middelen in het uitvoeren van een compositie. De probleemstelling is op grond daarvan geworden: op welke wijze kan in een uitvoering klank en dynamiek toegepast worden als vormgevend materiaal?

De methode die ik hanteer, is als volgt. Op basis van wat ik “explorerend onderzoek” noem, beschrijf ik een uitvoeringsmodel. Dat model weerspiegelt een visie, een “poëतिक” over musiceren gericht op een uitvoering als een autonome esthetische verschijning. Deze poëतिक, waarin opgenomen het vormgevend gebruik van klank en dynamiek, pas ik toe op de *Johannespassion*, hetgeen leidt tot een editie in de vorm van een partituur en een toelichting erop (onderdeel van de onderhavige tekst). Die partituur wordt vervolgens uitgevoerd, de uitvoering ten slotte gerelateerd aan het model. Centraal staat bij dit alles het voorstellingsvermogen van de speler. Het is in dit voorstellingsvermogen dat een partituur verwerkt wordt tot handelingen in het produceren van een eenheidvormende opeenvolging van klanken. Basis van die handelingen is een krachtenveld, gevormd op grond van de partituur, in het voorstellingsvermogen van de speler, waar, bij de klinkende presentatie ervan, alle aspecten van de uitvoerder in betrokken zijn. Zo’n krachtenveld noem ik “een object in het voorstellingsvermogen

van de uitvoerder". De samenhang die leidt tot eenheid in een uitvoering, noem ik "de logica van de uitvoering", die, aangezien de partituur geen klankvoorschrift is, anders is dan die waardoor de partituur als vastlegging van een idee een eenheid vormt.

Het explorerend onderzoek is gebaseerd op reflectie. Deze wordt enerzijds gevoed door het musiceren zelf en analyse ervan, anderzijds door kritische lezing van publicaties over musiceren en analyse van audio-opnames van muziekkuitvoeringen. In de relatie tussen deze twee gebieden met betrekking tot de formulering van het uitvoeringsmodel is het musiceren leidend.

Hierbij sluit ik aan bij wetenschapsfilosoof Polanyi (1891-1976): "The logical antecedents of an informal mental process like fact finding, or more particularly, the finding of a fact of science, come to be known subsidiarily in the very act of their application; but they can become known focally only later, from an analysis of their application, and, once focally known, they can be applied by re-integration to guide subsidiarily improved performances of the process."¹¹ Bij het musiceren stond musiceren op het orkestraal harmonium centraal, met composities van Bach die raakvlakken hebben met de *Johannespassion* en composities die er stilistisch aan vooraf zijn gegaan. De ervaringen van dat musiceren zijn vastgelegd in een separate publicatie. Daarin wordt ingegaan op de klank van het instrument en de mogelijkheden die het biedt om vanuit klankdifferentiatie de uitvoering van een compositie op te bouwen.

Ten aanzien van publicaties over het uitvoeren van een compositie is te putten uit een omvangrijke hoeveelheid, vooral recente, literatuur. Sinds circa 25 jaar staat het uitvoeren van een compositie in zijn vele facetten in de belangstelling van wetenschappelijk onderzoek.¹² Vanuit de doelstelling

¹¹ Polanyi 1958, 172.

¹² Onderzoek naar het uitvoeren van muziek heeft een impuls gekregen vanuit een beweging binnen de muziekwetenschap aan het einde van de 20ste eeuw die ook wel "New Musicology" genoemd wordt. De publicatie *Rethinking Music* (Cook 1999) is hier een uitvloeisel van. Op de achterzijde ervan wordt in het kort de veranderde benaderingswijze omschreven: "Academic musical studies have gone through a period of rapid change in recent years; the musicological agenda has been expanded to include a broad range of sociological and ideological issues,

van het explorerend onderzoek bekeken, zijn bepaalde onderwerpen en invalshoeken in die publicaties interessant, zoals de geschiedenis van het uitvoeren in zijn algemeenheid en specifiek vanaf het midden van de 18de eeuw; de geschiedenis van en theorievorming over historisch geïnformeerde uitvoeringspraktijken; geschiedenis, analyse en interpretatie van gedocumenteerde uitvoeringen en de ontwikkeling van onderzoekstheorieën; ontwikkeling van een artificieel uitvoeringsmodel; ontsluiting van een partituur ten behoeve van de uitvoering door middel van analyse, interpretatie, hermeneuse; psychologisch en neurologisch onderzoek naar (deel)processen in het uitvoeren; muziekfilosofische en fenomenologische vraagstukken met betrekking tot de praktijk van het uitvoeren. Interessant-zijn is echter niet synoniem met relevant-zijn. De relevantie van publicaties voor het onderzoek wordt in sterke mate bepaald door de methodiek van het onderzoek. Die is zoals gezegd gericht op het formuleren van een uitvoeringsmodel waarbij de uitvoering van een partituur leidt tot een esthetische verschijning. Het model is procesgericht; het proces zelf is vormgevend, synthetisch gericht.

Een tweede onderdeel binnen de werkwijze dat relevantie-bepalend is, is dat in het vormen en tot klinken brengen van het object (ik noem dat ook wel "het ontvouwen van het object") alle aspecten van de uitvoerder samen komen. Dat wil zeggen dat in het object binnen het voorstellingsvermogen van de uitvoerder het bewuste en onbewuste, het verstandelijke en gevoelsmatige, het fysieke en psychische van de uitvoerder bij elkaar komen en vanuit die bundeling het object in klank vorm krijgt.

while the very status of music theory (with its apparent dependence on the autonomous musical work) has been thrown into doubt." Dit leidt tot meer aandacht voor "the relationship of text and context, concepts of unity and meaning in music and the role of empirical approaches together with compositional and performance perspectives, [and] [...] questions of ethics, pedagogy, performance and popular music as subjects for scholarly enquiry, questions of reception, canon, gender, and historiography." Eén van de gevolgen is de bestudering van uitvoeringen die vastgelegd en verspreid zijn vanaf ca. 1895 op cylinder, schellak, langspeelplaat, compact-disc en door middel van software. Een centrum van die bestudering is *CHARM- research centre for the history and analysis of recorded music*; vanaf 2009 *Research Centre for Musical Performance as Creative Practice*, afgekort CMPCP.

Beschrijving van het uitvoeringsmodel met behulp van recente publicaties is niet toereikend omdat daardoor geen of slechts een zeer losse samenhang ontstaat met de uitvoering als verschijning en het proces er naar toe. Die ontoereikendheid spitst zich met name toe op de rol die luisteren heeft: luisteren als uitgangspunt en onderdeel van onderzoek (muziekwetenschap) versus controlemiddel (vormgeving van een uitvoering of een compositie). Dit verschil komt sterk tot uiting in bijvoorbeeld die publicaties waarin de uitvoering van een partituur benaderd wordt als een verklanking van die partituur en waarin op basis daarvan de aspecten geanalyseerd en beschreven worden. Met name in de Angelsaksische en Angelsaksisch georiënteerde landen is er bijvoorbeeld een sterke gerichtheid op verschijnselen, op de uitvoering in termen van kwantificeerbare gegevens. Die betreffen vooral differentiaties in tempo en toonhoogte. De uitvoering als verschijning, de logica van de uitvoering en de wijze waarop een uitvoering geïnterpreteerd wordt door de luisteraar (waarin inbegrepen de onderzoeker) worden niet of nauwelijks¹³ hierin betrokken.¹⁴ Gottschewski¹⁵ komt samenhangend hiermee tot de conclusie dat allerlei begrippen als vorm, metrum, maat, tempo en ritme vanuit het fenomeen uitvoeren opnieuw gedefinieerd zouden moeten worden om de uitvoering als verschijning te kunnen benaderen.

De hiervoor genoemde ontoereikendheid geldt ook voor die publicaties waarin het luisteren naar een uitvoering beschouwd wordt als een in de tijd lineair proces. Deze benadering sluit uit dat het ervaren van een compositie in het voorstellingsvermogen van speler en luisteraar klanken (karakters) simultaan, als waren ze een verzameling, op elkaar betrokken (kunnen) worden. Ook filosofische, psychologische en muziekwetenschappelijke benaderingen van het uitvoeren van een partituur waarin condities en afzonderlijke verschijnselen centraal staan, los van de verschijning van een uitvoering als eenheid, zijn slechts terzijde relevant voor de ontwikkeling en verwoording van het uitvoeringsmodel.

¹³ Fabian 2015.

¹⁴ Zie ook Bowie 2007, 8-10.

¹⁵ Gottschewski 1996, 311.

Een heel andere groep publicaties is omgekeerd des te belangrijker. Het betreft publicaties geschreven rond 1800 en in de eerste helft van de 19de eeuw; een periode waarin de grondslagen van het huidige musiceren (muziek als een esthetische verschijning) in eerste instantie zijn gelegd. In deze periode houdt het reflecteren over een compositie als eenheid en over een compositie die uiting is van een esthetisch idee tevens een reflecteren in over de werkzaamheid van het voorstellingsvermogen van componist en uitvoerder.

Een probleemstelling rond 1800 is de vraag hoe een opeenvolging van klanken, dat wil zeggen een opeenvolging van afzonderlijke gebeurtenissen, als eenheid ervaren kan worden. Een andere probleemstelling, hiermee verwant, is de wijze waarop een partituur in de uitvoering ervan als eenheid gepresenteerd kan worden. Voor de filosoof Friedrich von Schelling (1775-1854) ligt de oplossing in het begrip ritmiseren: "Rhythmus [ist] Verwandlung der an sich bedeutungslosen Succession in eine bedeutende".¹⁶ Het krachtenveld waardoor klanken op elkaar betrokken worden noemt hij "Magnetismus". In dit proces ontstaat maat vanuit differentiatie in kwaliteit van klank. Op basis hiervan ontstaat tempo. Het spelen van een compositie is op deze wijze een articuleren in de te produceren klankenreeks zodat een samenhangende eenheid ontstaat en opeenvolgende eenheden onderling samenhang hebben. Deze samenhang noemt Schelling "Form".¹⁷

Naast de begrippen *ritme*, *maat* en *tempo* is het begrip "Magnetismus"¹⁸, of het begrip "Geist",¹⁹ dat daarmee verwant is, dus essentieel. Klanken vormen een geheel doordat ze levend zijn in het voorstellingsvermogen, doordat ze "Geist" hebben. "Geist" is op te vatten als het bezielende, het vitale dat zich bindt aan stof (klank) en waardoor karaktervolle combinaties ontstaan. "Geist" manifesteert zich door verschijningen: door klanken die

¹⁶ Schelling 1803b, 493. Zie in de vervolgttekst voetnoten 72 en 79.

¹⁷ Schelling 1803b, 491.

¹⁸ Schelling 1803a, 223: "Der Magnetismus ist der allgemeine Akt der Beseelung, Einpflanzung der Einheit in die Vielheit, des Begriffs in die Differenz."

¹⁹ Michaelis 1804, 829 aansluitend bij Kant 1790.

karaktervol op elkaar betrokken zijn, door karaktervolle grotere eenheden, in uitvoeringen van composities.

Ritmiseren is zo gezien een werkzaamheid in het voorstellingsvermogen dat zich bindt aan verschijnselen, aan klank. Die werkzaamheid – “Geist” – is niet een activiteit geleid vanuit rationeel denken maar wordt in sterke mate gevoed vanuit de onbewuste achtergrond van het bewustzijn. Hierdoor manifesteert ritmiseren zich in elke periode anders en als gevolg daarvan is een levende reconstructie van musiceren in het verleden niet mogelijk. Deze situationele uitkristallisering heeft gevolgen. Klanken kunnen slechts op elkaar betrokken worden tot karaktervolle eenheden als ze “geistfähig” (levensvatbaar), dat wil zeggen voldoen aan specifieke kwaliteiten waardoor dit proces zich kan afspelen in het voorstellingsvermogen van speler en luisteraar.²⁰ Levensvatbaarheid houdt een specifieke klankkwaliteit én een specifieke wijze van verbinden van klanken in. Gegeven deze situationaliteit is het doel van het explorerend onderzoek en de toepassing van het uitvoeringsmodel te omschrijven als: een zoeken en aftasten in hoeverre het vormgevend gebruik van klank en dynamiek aansluiting kan vinden bij ritmiseren. Die aansluiting, zo zal blijken, wordt dan gevonden wanneer een specifieke klankkwaliteit en een specifieke verbinding van klanken leidt tot een autonoom proces van het betrekken van klanken op elkaar tot karaktervolle verschijningen binnen het voorstellingsvermogen van de uitvoerder. De *case study* van de *Johannespassion* laat zien hoe dat onderzocht kan worden.

In de eerste helft van de 19de eeuw verschijnen enkele publicaties waarin het betrekken van tonen op elkaar, de bezieling van waaruit groeperingen ontstaan en het proces van uitvoeren vanuit het voorstellingsvermogen van de speler uitgangspunt zijn. Deze publicaties zijn geen leerboeken met uitvoeringsvoorschriften maar publicaties waarin een uitvoering als autonome verschijning opgevat wordt; ze zijn te beschouwen als een 19de-eeuwse poëtië van het uitvoeren. In het explorerend onderzoek betrek ik deze publicaties omdat ze reflectie voeden. Het betreft met name publicaties van Adolph Bernard Marx, Franz Liszt, Richard Wagner en pianist Adolph

²⁰ Schelling 1803a, 494, 495.

Kullak. Muziekwetenschappelijke en filosofische literatuur, veelal Duitstalig, fungeren in de interpretatie van die publicaties, dat wil zeggen in de situering ervan in het uitvoeringsmodel en in het huidig musiceren, als relevante ondersteuning. Opmerkelijk in deze benaderingswijze ten opzichte van muziekwetenschappelijke analyses van gedocumenteerde uitvoeringen is dat het begrip tempo een afgeleide is van het begrip maat en dit weer een afgeleide is van de wijze waarop klanken tot karaktervolle eenheden op elkaar betrokken worden. Dit biedt de mogelijkheid, zoals zal blijken, om in het betrekken van klanken op elkaar in het voorstellingsvermogen nuances aan te brengen; nuances die een verklaring geven van het verschil in opvatting over vormgeving van een compositie tussen Marx en Wagner; nuances die meespelen in veranderingen van muziekinstrumenten; nuances die ook meespelen in veranderingen van luisteren in de loop der tijd, waardoor onder meer de passies van Bach zeer uiteenlopend worden uitgevoerd. Die nuances verwoord ik aan de hand van de volgende begrippen: structuur van de klankbeweging (puls- en grondwaardegericht met daarbinnen een differentiatie die tot uiting komt in grondwaarde- en maatoriëntatie), textuur van de klankbeweging en de wijze van vormgeving (symmetrisch en a-symmetrisch).

De rapportage van de resultaten van het onderzoek is als volgt ingedeeld. Hoofdstuk 1 besteedt eerst aandacht aan opvattingen van musici in de 19de en 20ste eeuw over de uitvoering van een partituur als een autonome verschijning en over musiceren vanuit een object in het voorstellingsvermogen van de speler. Vervolgens beschrijf ik mijn visie op musiceren in de vorm van een uitvoeringsmodel; dat model is de basis van de editie van de *Johannespassion*. Aan dit musiceren liggen allerlei ervaringen ten grondslag die zich onttrekken aan muziekwetenschappelijke beschrijving van verschijnselen. Deze ervaringen hebben vooral betrekking op vormgeving, zoals het belang van eenheid in een compositie of uitvoering; de veronderstelling dat door middel van het betrekken van klanken op elkaar (ritmiseren) eenheid kan ontstaan; veranderingen in de loop der tijd in de wijze waarop ritmiseren zich manifesteert; opvattingen over de relatie tussen klank(-differentiatie) en gevoelens; de relatie tussen ritmiseren en originaliteit. Deze ervaringen verwoord ik in muziekesthetische termen. Ten slotte situeer ik in het laatste gedeelte van het eerste hoofdstuk de relevantie

van opvattingen van met name Adolph Marx, Richard Wagner, Franz Liszt en Adolph Kullak voor het uitvoeringsmodel. Actuele publicaties die deze verwoording hebben ondersteund, zijn die van Stephan Nachtsheim²¹ (condities waaronder een uitvoering autonoom kan zijn), Martin Seel²² (het begrip “esthetische verschijning”) en Gunnar Hindrichs²³ (klank als basis voor de verschijning van een esthetisch idee).

Hoofdstuk 2 is te beschouwen als een toelichting op de toepassing van het ontwikkelde begrippenapparaat in het editeren.²⁴ Drie basisbegrippen staan centraal; ze hebben betrekking op de wijze waarop eenheid in een uitvoering ontstaat.

Ten eerste het vormgevend gebruik van klank en dynamiek; dat is de wijze waarop door klankdifferentiatie, overgangsdynamiek en schommelingen van tijdsduur, klanken op elkaar betrokken worden tot zelfstandige eenheden, tot motieven, en op basis van die motieven tot grotere eenheden.

Het tweede basisbegrip betreft de continuïteit in de beweging die zo ontstaat. De wijze waarop continuïteit zich manifesteert noem ik “de structuur van de klankbeweging”. Hierbij maak ik een verschil in *grondwaardegerichte* en *pulsgerichte* klankbeweging. Het vormgevend gebruik van klank en dynamiek leidt tot een bewegingsstructuur die grondwaardegericht is; dat wil zeggen een gerichtheid op differentiatie van tijdsduur van individuele klanken om zo motieven te kunnen vormen. Er vinden voortdurend temposchommelingen plaats, omdat tijdsduur van klank een vormgevend aspect is. In de grondwaardegerichte bewegingsstructuur krijgt, om Wagners formulering te gebruiken, “freies Tonleben” alle ruimte. Het is niet geknecht door voorwaarden als het realiseren van continue puls en vaste metrische accenten.

De grondwaardegerichte musiceerwijze wijkt aldus af van huidige musiceerpraktijken, immers sterk gericht op puls en accenten in die doorgaande beweging.

²¹ Nachtsheim 1981.

²² Seel 2003.

²³ Hindrichs 2014.

²⁴ Zie ook de begrippenlijst in aan het einde van dit boek.

Het derde basisbegrip betreft de vormgeving van de uitvoering. Deze wordt bepaald door de wijze waarop het object dat de speler ontwikkeld heeft, fungeert als referentie van hetgeen gestalte krijgt (de te vormen klanken, motieven en frasen). Ook hier hanteer ik twee begrippen die wederzijds complementair zijn: *symmetrische* en *a-symmetrische* vormgeving. Het vormen van motieven vanuit de individuele klank in combinatie met symmetrische en a-symmetrische vormgeving noem ik ook wel een musiceren “van onderop”.

Die werkwijze geeft maximale ruimte aan het detail om present te zijn. Vormgeving op basis van symmetrie houdt in dat hetgeen vorm krijgt in klank hoofdzakelijk betrokken wordt op hetgeen reeds tot klinken is gebracht. Op deze wijze wordt als het ware een samenhangend bouwwerk opgetrokken; een werkwijze, zo zal blijken, die onder anderen Adolph Marx voorstaat. Vormgeving op basis van a-symmetrie houdt in dat hetgeen in klank gestalte krijgt niet zozeer betrokken wordt op het voorafgaande, maar op het object als karakter, als poëtisch idee, in het voorstellingsvermogen van de speler. In dat geval ontstaat een verschijning in klank met naast elkaar staande karakters die een verbinding met elkaar hebben vanuit een idee. Het is een werkwijze die onder anderen Richard Wagner en Franz Liszt voorstaan. In de editie van de *Johannespassion* worden beide principes grondwaardegericht toegepast. Het openings- en slotkoor zijn voorbeelden van symmetrische vormgeving; de koralen en recitatieven voorbeelden van a-symmetrie.

Hoofdstuk 3 heeft als doel om aan de hand van audio-opnames van koralen en recitatieven uit de *Matthäus-* en *Johannespassion* restanten van 20ste-eeuws vormgevend gebruik van klank en dynamiek te identificeren en zo de verschuiving naar de huidige uitvoeringswijzen te illustreren. Als illustratiemateriaal is een recitatief uit de *Matthäus-* en één uit de *Johannespassion* genomen. Daarnaast wordt de verschuiving geïllustreerd aan de hand van de uitvoering van het koraal *O große Lieb'* uit de *Johannespassion* en het koraal met dezelfde melodie, *Herzliebster Jesu*, uit de *Matthäuspassion*. De keuze van het recitatief 8 uit de *Matthäuspassion* vloeit voort uit de zangmethode van Oscar Noë, uiteengezet in *Technik der deutschen Gesangskunst* (1912). Daarin wordt dit recitatief uitvoeringstechnisch uitgewerkt. Die uitwerking is terug te voeren op het vormgevend gebruik van klank en dynamiek zoals geformuleerd door Richard Wagner. In de

praktijk komt de uitwerking in sterke mate overeen met de wijze waarop Willem Ravelli dit recitatief zingt in de opname van de *Matthäuspassion* in 1939 onder leiding van Willem Mengelberg.

In Hoofdstuk 4 komen vormgevingsaspecten van de uitvoering van de *Johannespassion* in de 19de en 20ste eeuw aan de orde. Die aspecten spitsen zich toe op opvattingen over klank, structuur van de klankbeweging en expressiviteit in relatie tot de wijze waarop een compositie (de *Johannespassion*) als eenheid tot klinken wordt gebracht. Dat denken over klank en vormgeving is weliswaar instrumentgebonden, maar daarachter spelen processen een rol die instrumentoverstijgend zijn. Vandaar dat in dit hoofdstuk die literatuur over het uitvoeren van een compositie naar voren komt die instrumentoverstijgend is, gericht op het proces van uitvoeren. In de opvattingen over klank in relatie tot de uitvoering van een compositie als eenheid, zijn vanaf 1800 enkele keerpunten te signaleren. Dat betreft natuurlijk allereerst de periode rond 1800 waarbij werking van klank en vormgeving van een compositie opgenomen zijn in de opvatting dat de compositie en de uitvoering ervan een autonome esthetische verschijning kan zijn. Een uitvloeisel daarvan is dat ook muziek gemaakt in het verleden hiertoe kan behoren en een gelijkwaardige plaats kan krijgen ten opzichte van de actueel gecomponeerde muziek. Rond het midden van de 19de eeuw komt in de uitvoeringspraktijk de compositie als individuele verschijning centraal te staan en is niet meer een uitvloeisel van een genre of van een vorm. In die periode worden de fundamenten gelegd van onze huidige op interpretatie gerichte uitvoeringspraktijk, met vragen als: Wat is vastgelegd in een partituur? Op welke wijze wordt de partituur omgezet in een levende verschijning? Wat is het levend beginsel in een uitvoering van een partituur en hoe is dat beginsel gepositioneerd in de musiceertraditie die behoort bij de speler en de componist? In het midden van de 19de eeuw vindt tevens een omslag plaats in de relatie tussen klank en vormgeving van een compositie. Dat leidt tot vormgevend gebruik van klank en dynamiek zoals toegepast door Richard Wagner, Franz Liszt en Hans von Bülow. In diverse edities van composities van Bach, Beethoven en anderen wordt die interpretatieve benadering uitgewerkt, in combinatie met vormgevend gebruik van klank en dynamiek. Die uitwerking is te beschouwen als een extrapolering van de logica van de uitvoering. Datgene wat geëxtrapoleerd

wordt, is niet een statisch gegeven. In het musiceren manifesteert zich een spanning tussen traditie (op te vatten als cultuur) en veranderingen ervan door individuele uitvoerders. Veranderingen in de musiceertraditie worden aan het einde van de 19de eeuw belemmerd door opvattingen dat wetmatigheden in vormgevingsbeginselen van de uitvoering verankerd liggen in de natuur; wetmatigheden die rationeel te doorgronden zijn. Dit leidt enerzijds tot verstarring van het musiceren, anderzijds tot een toenemende kritiek daarop.

In die kritiek en de aanzetten tot een nieuwe richting speelt het orkestraal harmonium een rol. Systematische uitwerking van deze aanzetten heeft niet plaatsgevonden, mede als gevolg van de Eerste Wereldoorlog. Het explorerend onderzoek in het musiceren op het orkestraal harmonium dat geleid heeft tot de formulering van het uitvoeringsmodel in Hoofdstuk 1, is te beschouwen als een actualisatie van die ideeën.

In de 20ste eeuw na de Eerste Wereldoorlog vindt een fundamentele wijziging plaats in klankopvatting en verkrijgen van eenheid in een uitvoering. Het uitvoeren van een compositie komt definitief los te staan van het componeren, in die zin dat componeren en uitvoeren zelfstandige disciplines worden. Zowel in het componeren als uitvoeren, zo zal blijken, is een sterke hang naar objectiviteit. Dit uit zich in het vermijden van overgangsdynamiek en daarmee het verlaten van het vormgevend gebruik van klank en dynamiek. Die hang naar objectiviteit, in zichzelf subjectief, nestelt zich ook in de structuur van de klankbeweging. Die wordt toenemend pulsgericht zoals in de historisch geïnformeerde uitvoeringspraktijk.

Hoofdstuk 4 betreft niet alleen de aspecten van klank, structuur van de klankbeweging en de uitvoering als eenheid. Doordat dit complex per cultuurperiode wijzigt en invloed uitoefent op de wijze waarop de volgende generatie een compositie uitvoert, ontstaat een geschiedenis van de compositie die niet weg te cijferen is uit het actueel musiceren. Bachs *Johannespassion* heeft uiteraard ook zo'n geschiedenis. Die betreft niet alleen de partituur, waarbij de aanname dat er een eenduidige oorspronkelijke partituur van de *Johannespassion* bestaat, geschiedvervalsing betekent. De stand van de huidige *Bachforschung* leert dat de *Johannespassion* vier varianten kent, onderling aanzienlijk verschillend. Huidige uitvoeringen

ontstaan veelal op basis van een aangepaste, geïdealiseerde versie.

De compositie zoals wij die nu kennen en horen, is niet alleen bepaald door de partituur en omgevingsfactoren tijdens het ontstaan ervan, maar ook door allerlei processen sindsdien. De eerste uitvoeringen van de *Matthäuspassion* en de *Johannespassion* na Bachs dood, respectievelijk in 1829 en 1833, zijn daar voorbeelden van. Op grond van ontwikkelingen rond 1800 zijn die passies in onze tijd kunstwerken, in die zin dat ze niet meer onderdeel zijn van een liturgische gebeurtenis, ook al worden ze bijna uitsluitend voorafgaand aan Pasen uitgevoerd, dus gekoppeld aan het kerkelijk jaar. Ze trekken in deze verschijningsvorm in Nederland, ondanks een sterke secularisatie, veel publiek. Mauricio Kagel, een van de 20ste-eeuwse componisten die mijn musiceren mede gevormd hebben, karakteriseert het huidige luisteren ernaar als: “An Gott zweifeln – an Bach glauben”.²⁵

In Hoofdstuk 5 worden op basis van het uitvoeringsmodel en het ontwikkelde begrippenkader de hoofdlijnen in het editeren van de *Johannespassion* beschreven.

In Hoofdstuk 6 vindt, nadat de praktische aanleiding van de editie en de uitvoering van de *Johannespassion* beschreven zijn, evaluatie plaats van de uitvoering van de editie, gerelateerd aan het uitvoeringsmodel.

²⁵ Kagel 2005, 19; zie ook Gottwald 2005.

Hoofdstuk 1

Vormgevend gebruik van klank en dynamiek: uitvoeringsmodel

1.1. Object

De opvatting dat een compositie, om betiteld te kunnen worden als kunstwerk, een gesloten geheel dient te zijn, is volgens Carl Dahlhaus (1928-1989) in de 19de en vroege 20ste eeuw een vanzelfsprekendheid.²⁶ Hugo Riemann (1849-1919) omschrijft het belang van die eenheid als: “Einheit in der Mannigfaltigkeit ist immer wieder die Forderung, welche der anschauend genießende Menschegeist an alle Gebilden stellt, die ihm ästhetischen Genuß gewähren sollen. Einheit ohne Mannigfaltigkeit ist Einerleiheit, Mannigfaltigkeit ohne Einheit ist chaotisches Gewirr; beide sind ästhetisch wert- und interesselos.”²⁷ Op basis van dit uitgangspunt formuleert hij in zijn *Geschichte der Musiktheorie* het doel van muziektheoretisch onderzoek. Riemann denkt dat in de natuur wetmatigheden verankerd zijn ten aanzien van componeren en musiceren. Hij wil die wetmatigheden doorgronden²⁸ en begint met met de vraag: “Wie hören wir Musik?” Hij is daarbij van opvatting dat bij het luisteren naar een compositie klanken op elkaar betrokken worden tot een geheel: “Das Musikhören [ist] ein Auswählen aus dem zu Gehör gebrachten

²⁶ Dahlhaus 1984, 311 e.v.: *Die Idee der Ganzheit*.

²⁷ Riemann 1900, 170. Riemann 1902, 71: “Einheit und Mannigfaltigkeit sind ewig die beiden Pole, um welche sich im Kunstschaffen alles dreht.” Zie ook Thaler 1984, 22-35, 97-103.

²⁸ Riemann 1898, 450: “Fragt man sich, worin eigentlich die Aufgabe der Theorie einer Kunst bestehe, so kann die Antwort nur lauten, dass dieselbe die natürliche Gesetzmässigkeit, welche das Kunstschaffen bewusst oder unbewusst regelt, zu ergründen und in einem System logisch zusammenhängender Lehrsätze darzulegen habe.” Zie ook Rummenhöller 1967, 95 e.v.

Klangmaterial nach einfachen, näher darzulegenden Gesichtspunkten, so ist es kein fysisches Erleiden mehr, [een passief ondergaan van gebeurtenissen] sondern eine logische Aktivität. Es ist eben ein Vorstellen, ein vereinen, trennen, vergleichen, aufeinander-beziehen von Vorstellungen, die freilich mit den durch Gesichtsausdrücke hervorgerufenen Gestaltvorstellungen nur den Namen gemein haben, übrigens aber von total verschiedener Qualität erscheinen – Tonvorstellungen.²⁹ In het muziektheoretisch onderzoek richt Riemann zich met name op muziek van de Weense classici: Haydn, Mozart en Beethoven. De instrumentale muziek van die componisten noemt hij “absolute Musik”; voor hem is dat de meest zuivere muziek.³⁰

Het ontstaan van een compositie is voor Riemann relevant omdat hij denkt dat in dat proces de wetmatigheden te vinden zijn die de basis vormen van de wijze waarop wij – luisteraars – muziek als eenheid ervaren.³¹ In het begin van *Die Elemente der musikalischen Aesthetik* schetst hij hoofdlijnen van het ontstaan van een kunstwerk.³² Hierbij gebruikt hij termen die aan het einde van de 18de eeuw ontwikkeld zijn. Kunstwerken komen volgens Riemann voort uit, wat hij noemt, “esthetische ideeën”. Voor Riemann is een esthetisch idee een thema dat de potentie heeft om uit te groeien tot een compositie. Dit proces geschiedt in de verbeelding van de componist door middel van “innerlich schauen”, ook wel “Anschauung” genoemd, de vrijwel onvertaaltbare term die Immanuel Kant verankerde in de Duitse taal. In dit proces zijn verbeeldingskracht en fantasie belangrijke aspecten. Het proces leidt, volgens Riemann, uiteindelijk tot een object in de verbeelding

²⁹ Riemann 1877, VIII. Zie ook Nowak 2001.

³⁰ Riemann 1900, 204 e.v.

³¹ Riemann 1914/15, 2: “Nicht die wirklich erklingende Musik sondern vielmehr die in der Tonphantasie des schaffenden Künstlers vor der Aufzeichnung in Noten lebende und wieder in der Tonphantasie des Hörers neu erstehende Vorstellung der Tonverhältnisse [ist] das Alpha und Omega der Tonkunst.”

³² Een kunstenaar noemt Riemann (1900, 9), aansluitend bij terminologie ontwikkeld in de 18de eeuw, ook wel een *talent of genie*; dat is afhankelijk van de kracht van de natuurlijke begaafdheid in het omgaan met esthetische ideeën. Diegene die met genie een compositie kan uitvoeren noemt Riemann een *virtuoos* (Riemann 1882, 44).

en krijgt een uiterlijke verschijning in het kunstwerk. In zijn *Katechismus der Musikästhetik* zegt Riemann het zo: “Musik nicht als Ausdruck des Subjekts, sondern als Ausdruck eines vorgestellten Objekts.”³³ In *Die Elemente der musikalischen Aesthetik* schrijft Riemann: “Diese innerlich geschauten Idee wird, [...], im Kunstwerke objektiviert und für die sinnliche Wahrnehmung anderer Menschen fixiert.”³⁴ Voor het naar buiten brengen van een object hanteert Riemann de term “Ausdruck”.³⁵ In deze wijze van musiceren staan niet gevoelens centraal of formele structuren voorop, maar presentatie van een object. Zowel componist, uitvoerder als luisteraar zijn betrokken bij de verschijning van het object in klank en ontmoeten elkaar in die verschijning. Het vormgevend proces dat ten grondslag ligt aan kunst, het proces dus waardoor een object eerst in het voorstellingsvermogen ontstaat en vervolgens de “Ausdruck” ervan, past Riemann als volgt toe op het uitvoeren van muziek. In *Ausdruck der Musik* (1882) hanteert hij de term “opnieuw scheppen”³⁶. In zijn *Katechismus des Klavierspiels* (1888) gebruikt hij de term “nachschaffen” en koppelt deze aan interpretatie.³⁷

³³ Riemann 1890, IV. “Ausdruck” is in zijn algemeenheid te omschrijven als het naar buiten brengen van inwendig leven van een persoon in zintuiglijk waar te nemen materiaal.

³⁴ Riemann 1900, 9.

³⁵ Riemann 1890, IV. Zie ook Riemann 1913, 111-114: *Das Vorleben eines Orchesterwerks in der Phantasie*.

³⁶ In Riemann 1882, 44, 45: “Der rechte Virtuose – gleichviel ob Sänger oder Spieler eines Soloinstrumentes oder Dirigent eines Orchesters – nimmt das Kunstwerk ganz in sich auf und schafft es neu, erweckt es zu neuem Leben; das solchergestalt vor uns hintretende Werk ist immer wieder ein anderes, wie nie zwei Menschen oder zwei Blumen oder zwei Blätter einander völlig gleich sind trotz noch so frappanter Ähnlichkeit. Die Natur wiederholt sich nicht; das durch den Virtuosen belebte Kunstwerk ist aber ein Stück Natur, etwas organisch gebildetes, aus innerer Notwendigkeit so oder so gewordenes [...] so schafft der vortragende Künstler nach dem ihm vom Komponisten gegebenen Urbilde immer neue Kunstwerke.”

³⁷ Riemann 1910, 69: “Künstler darf nur der heißen, der, wenn auch nicht selbst neue Werke zu schaffen, so doch die Werke der großen Meister durch verständnisvolle Interpretation nachzuschaffen weiß.” In dezelfde bewoordingen gaat Hugo Goldschmidt in het voorwoord van *Die Lehre von der vokalen Ornamentik des 17. und 18. Jahrhundert* (Goldschmidt 1907, 2)

Naderhand (in 1914) plaatst hij het vormgevend proces nadrukkelijker in het voorstellingsvermogen van de speler: “Wie der Maler ein Bild, das er malen will, erst vorher innerlich schaut, so hört der Komponist alles, was er nachher in Noten fixiert, vorher innerlich. [...] Eine ganz ähnliche Existenz in der Phantasie hat aber auch für den nicht selbst schöpferischen Musiker jedes Tonstück, das er auswendig weiß und jederzeit in der ‘Erinnerung zu reproduzieren imstande ist.’”³⁸

De opvatting dat het proces om te komen tot een uitvoering van een partituur, onder bepaalde condities, verwantschap heeft met het proces van componeren en daarom beschouwd kan worden als kunstuiting, is niet iets dat Riemann als eerste onder woorden bracht. Het is een uitvloeisel van een ontwikkeling aan het einde van de 18de eeuw waarbij kunst (waaronder muziek) als een zelfstandig esthetisch verschijnsel wordt beschouwd. Eén van de eersten die de uitvoerende zelfstandig positioneert, is Christian Friedrich Michaelis (1770-1834) in diens *Über den Geist der Tonkunst* (1795).³⁹ Voor Michaelis ligt, evenals bij Riemann, aan een compositie een esthetisch

in op de ruimte die de uitvoerende heeft ten aanzien van de uit te voeren partituur: “Die neuere Entwicklung nun ist wiederum geneigt, dem Reproduzierenden eine ungehinderte Entfaltung seines Erfassens des Kunstwerks zuzugestehen. Er soll seine ‘Einfühlung’ in das Objekt frei betätigen dürfen, und nur dort halt machen, wo es eine mehrfache Deutung ausschließt. Die veränderte Stellung der reproduzierenden Kunst, die Statuierung des Rechtes, aus der Stimmung heraus nachzuschaffen, und die Verwerfung des älteren Prinzips strikter Objektivität ist keine Einzelercheinung im Geistesleben unserer Zeit. Sie geht nicht nur mit der Richtung Hand in Hand, die die bildenden Künste verfolgen, sondern entspricht auch derjenigen, die unsere moderne Ästhetik eingeschlagen hat.” Goldschmidt verwijst vervolgens naar opvattingen van Fechner in diens *Vorschule der Ästhetik* (1876) en Theodor Lipp’s *Ästhetik. Psychologie des Schönen und der Kunst* (1903).

³⁸ Riemann 1914/15, 4.

³⁹ Michaelis is een filosoof die talrijke publicaties heeft geschreven over muziek als een esthetische verschijning. Hierin gaat hij ondermeer in op de gevolgen voor het musiceren van opvattingen van Kant, Herder, Schelling e.a. over esthetiek. In *Über den Geist der Tonkunst* waarvan het eerste deel in 1795 en het tweede deel in 1800 verscheen, maakt hij een vertaalslag van Kants *Kritik der Urtheilskraft* (1790) voor het musiceren; zie ook Mohr 2007, Schmidt 1990.

idee ten grondslag. Anders dan bij Riemann is het idee echter niet een concreet verschijnsel. Michaelis beschouwt het als een krachtenveld dat ten grondslag ligt aan materialisatie. In deze materialisatie is werkzaamheid van geest essentieel: “Ästhetische Ideen machen den Geist der Musik aus. Man kann nämlich jedes Werk der schönen Kunst als Ausdruck ästhetischer Ideen ansehen.”⁴⁰ Diegene die esthetische ideeën tot uiting kan brengen noemt hij een genie. Michaelis onderscheidt drie soorten muzikale genieën. Ten eerste het genie dat esthetische ideeën direct kan omzetten in klank (zoals een improvisator of een componist die een nog nader in schrift uit te werken compositie uitvoert). Ten tweede het genie dat esthetische ideeën op een volkomen manier kan omzetten op schrift. In deze wijze van omgaan met esthetische ideeën komt de compositie als “werk” centraal te staan. Anders dan het genie dat direct ideeën omzet in klank, is in de tweede vorm de directe klankuiting gesuspendeerd.⁴¹ De fixatie is niet gericht op de klankverschijning maar op het idee dat ten grondslag ligt aan een compositie. Dit volkomen op schrift gesteld idee wil gehoord, uitgevoerd worden. De uitvoerder die dat realiseert is het derde genie (Michaelis verbindt hier de term *virtuoos* aan⁴²). Deze kan een op schrift gesteld idee omzetten in klank: “Man kann behaupten, daß dieser dritte Akt der Kunst bei der Musik einen eigenen Künstler erfordere [sic], wiefern das Talent dazu nicht nothwendig mit dem Talent der Komposition verbunden seyn, sondern dem Tonsetzer fehlen, und als das Vermögen des musikalischen Vortrages einem Andern, der nicht gerade Komponist ist, beiwohnen kann.”⁴³

⁴⁰ Michaelis 1795, 10.

⁴¹ Michaelis 1795, 82-83.

⁴² Dit is een algemeen gebruikte term in de 19de eeuw en betreft de instrumentalist, zanger die op hoog niveau concerteert en blijkt geeft van een uitmuntende technische beheersing. Vrij snel krijgt deze term daarnaast een negatieve lading, die van een inhoudsloos op uiterlijk vertoon gericht musiceren.

⁴³ Michaelis 1795, 84; zie ook Michaelis 1805 (in 1997), 235.

Michaelis stelt daarbij als eis aan de uitvoerder dat deze in de uitvoering ook, zij het op een andere wijze dan bij het op schrift stellen van het kunstwerk, een volkomenheid dient te bereiken. Die volkomenheid, het einddoel van zowel de compositie als de uitvoering, wordt bereikt wanneer deze “uit zichzelf bevalt”.⁴⁴ Dat is een situatie waarbij van volkomen beheersing van techniek sprake is en waarbij intenties van uitvoerder of componist (zoals uitdrukking van gevoelens, rationele en maatschappelijke overwegingen) geen rol meer spelen, dus volkomen zijn opgegaan in het kunstwerk. Een verschijning die uit zichzelf bevalt noemt Michaelis ook wel “muzikaal-schoon”.

Het idee dat een partituur in het musiceren een vormgevingsproces behoeft dat te vergelijken is met componeren, is in de 19de eeuw niet alleen te vinden bij Adolph Bernhard Marx⁴⁵, Adolph Kullak⁴⁶, Hans von Bülow⁴⁷,

⁴⁴ Michaelis 1805 (in 1997), 234; Michaelis 1795, 85-86.

⁴⁵ Marx 1826, 277-278: “Jetzt muß er [de uitvoerende musicus] aber noch die Kraft haben, die vorher zerlegte Komposition wieder zu einem Ganzen in sich zu verschmelzen und aus seiner Gesamtkraft lebendig hervorgehen zu lassen. Diese Gesamtauffassung nennen wir zum Gegensatz von der ersten [...] die künstlerische Auffassung. Zu ihr gelangt nur der, welcher künstlerisches Vermögen zur vollkommen genügenden sinnlichen Auffassung besitzt [...]”

⁴⁶ Kullak 1861, 370: “Denken und Forschen – das Werk in allen seinen Atomen studiren – alle Schönheitselemente auf bewußtes wissenschaftliches Erkennen zurückführen – dies ist die Aufgabe. Ob zwar das Klavierspiel zunächst nur reproducirende Kunst ist, so ist der ihm zu Grunde liegende Stoff doch ohne den höchsten Bildungsgrad des Darstellers nicht wiederzugeben. Auch im Spieler zeigt sich der Geist des Ganzen.”

⁴⁷ Von Bülow (Bülow 1864) beschrijft welk proces een virtuoos moet doorlopen zodat de uitvoering “die äußere Erscheinung des Geistes” kan zijn. De positie van de speler ten opzichte van de componist verandert dan volgens Von Bülow (1864, 56): “Zunächst Knecht des Tondichters, des Schöpfers des Was, steigt er durch seine Schöpfung des Wie dieses Was zum Range eines Freigelassenen, zuweilen gar zu dem eines Mitbürgers des Componisten empor.”

Franz Liszt⁴⁸ en Richard Wagner⁴⁹, maar ook bij Friedrich von Hausegger⁵⁰ en Ferruccio Busoni⁵¹. Voorbeelden in de 20ste eeuw van deze benadering zijn te herkennen in het musiceren van Wilhelm Furtwängler en Glenn Gould⁵². In het essay *Interpretation – eine musikalische Schicksalsfrage* (1934) beschrijft Furtwängler het proces van herscheppen van een compositie: de uitvoerende “muß sozusagen rückwärtsgehen, nicht wie der Schaffende, vorwärts, muß

⁴⁸ Liszt 1855a, 247: “Niemand wird die Malerei eine knechtische, stoffliche Reproduktion der Natur nennen. In demselben Verhältnis, wie jene zu dieser, steht die Virtuosität zur produzierenden Tonkunst.” Liszt 1855a, 249: “Die Virtuosität ist so wenig wie die Malerei den anderen Künsten untergeordnet: denn beide erfordern schöpferische Fähigkeit, welche ihre Formen nach einer in der Seele des Künstlers erfaßten Idee, nach einem Typus bildet, und ohne welche sich sein Produkt nicht über Industrieerzeugnisse, zum Kunstwerk erheben kann.”

⁴⁹ Wagner 1857, 158: “Wer oft Gelegenheit hatte, Liszt zu hören, [...] dem muß doch von je aufgegangen sein, daß es sich hier nicht um Reproduction, sondern um wirkliche Production handelte? Den Punct, der beide Thätigkeiten scheidet, genau anzugeben, ist viel schwerer, als man gemeinhin annimmt; so viel aber ist mir gewiß geworden, daß um Beethoven reproduciren zu können, man mit ihm produciren können muß. [...] Somit übertraf aber die Thätigkeit Liszt’s in seiner ersten, reproductiven Periode alles hierin früher Geleistete, weil er dabei den Werth und die Bedeutung der Werke seiner Vorgänger erst in das vollste Licht stellte und sich dabei fast ganz auf dieselbe Höhe mit dem reproducirten Tonsetzer schwang.”

⁵⁰ Hausegger 1887, 208: “Wahres Verständniß also ist es, was dem Ausführenden stets Noth thut, und dieses ergibt sich ihm erst dann, wenn das Kunstwerk in allen seinen Einzelheiten in ihm lebendig geworden ist, das heißt: wenn eben der schaffende Geist, dem es entsprungen ist, in ihm wieder schaffend wirkt, so daß sich ihm das Kunstwerk nun wie eine eigene Entäußerung darstellt.”

⁵¹ Busoni ziet het proces van componeren zowel als het uitvoeren ervan, als “Transkription”. Een transcriptie laat het origineel niet verdwijnen, het is een verschijning van het origineel: “Auch der Vortrag eines Werkes ist eine Transkription, und auch dieser kann – er mag noch so frei sich gebärden – niemals das Original aus der Welt schaffen. – Denn das musikalische Kunstwerk steht, vor seinem Ertönen und nachdem es vorübergeklungen, ganz und unversehrt da. Es ist zugleich in und außer der Zeit, und sein Wesen ist es, das uns eine greifbare Vorstellung des sonst ungreifbaren Begriffes von der Idealität der Zeit geben kann.” (Busoni 1916, 23)

⁵² Bazzana 2001, hierin met name 52 e.v.: *Das Werk, die Partitur und der Interpret als Schöpfer*.

entgegengesetzt dem Wege allen Lebens von außen nach innen, nicht wie der Schöpfer, von innen nach außen, vorwärtsdringen. [...] Der Reproduktiv [muß] mühsam eine solche Vision eines Ganzen, die den Schaffenden leitete, aus den vorhandenen Einzelheiten herauslesen, rekonstruieren.”⁵³

Peter Kivy, Stan Godlovitch, Richard Taruskin en Nicholas Cook wezen er in het discours rond het problematische begrip “authenticiteit”⁵⁴ op dat er in de loop van de 20ste eeuw een cultuur is gegroeid waarin het uitvoeren van een partituur beschouwd wordt als ambacht en waarbij muzikwetenschappelijke gegevens autoritaire status krijgen. Een gevolg hiervan is, volgens hen, dat de uitvoerder een ondergewaardeerde positie inneemt in het uitvoeren van een partituur en dat de tekst (de partituur) een dominante plaats inneemt. Het recht doen aan een compositie als een gesloten geheel (ook wel “Werktreue” genoemd) wordt opgevat als het recht doen aan de tekst en aan muzikwetenschappelijke gegevens die bekend zijn over het ontstaan van een compositie (“Texttreue”).⁵⁵ Zij stellen hiertegenover dat uitvoeringen op basis van een partituur zelfstandige

⁵³ Furtwängler 1956, 80.

⁵⁴ Het discours werd met name in de tweede helft van de 20ste eeuw binnen de historisch geïnformeerde uitvoeringspraktijk gevoerd; het betreft de uitvoeringspraktijk van oude muziek toegespitst op de ruimte die de uitvoerder creëert in zijn verhouding ten aanzien van een partituur om in de uitvoering ervan origineel te kunnen zijn. Butt (2002, 25-26) geeft een samenvatting van het discours. Zie ook de verwijzing in de voetnoten 8 en 9.

⁵⁵ Taruskin (1995, 10-12) plaatst met Goehr (1992) de oorzaak in de 19de eeuw dat de uitvoerder dusdanig trouw dient te zijn aan de componist dat het geleid heeft tot onderdanigheid (submission) zowel ten aanzien van de componist als ten aanzien van de partituur. Deze onderdanige houding wordt uitgedrukt in de term *Texttreue*. Met name bij Clara Schumann en Brahms is die houding te vinden. Zowel Goehr, Taruskin en Cook (2013, 10 e.v.) gaan voorbij aan een uitvoeringspraktijk die bovengenoemde musici (Marx, Kullak, Von Bülow, Liszt, Busoni) formuleren, waarbij niet alleen de verhouding componist en uitvoerder centraal staat, maar vooral vormgeving van een idee op basis van de partituur. Die vormgeving geeft de uitvoerder de nodige persoonlijke ruimte. De onderdanige houding is eerder een uitvloeisel vanuit de vernieuwingsbeweging na de Eerste Wereldoorlog. Zie bijvoorbeeld (§ 4.5.1) de houding die Strawinsky vraagt van de spelers in het voorwoord van zijn *Octuor* (1924).

esthetische verschijningen kunnen zijn, “works of art” zoals Kivy dat noemt.⁵⁶ Ze trekken niet de consequentie dat het proces om te komen tot een uitvoering en daarbinnen het proces van omzetten van een tekst, een zelfstandig creatief proces is, te vergelijken met componeren.

In de Duitse literatuur, met name in die van Adorno, is wel aandacht voor dat proces. Adorno vertegenwoordigt het standpunt dat in de loop der tijd veranderingen optreden in mens en maatschappij waardoor luistergedrag wijzigt en daarmee de wijze waarop een compositie ervaren wordt. Partituren hebben volgens Adorno ruimte om aan die veranderingen tegemoet te komen. Ze zijn niet eenduidig vastgelegd. Voor Adorno is de uitvoeringsstijl die de componist (en zijn omgeving) hanteert dan ook een uitvloeisel van luistergedrag. Reconstructie van die uitvoeringsstijl is vervolgens niet relevant; gegevens over die uitvoeringsstijl kunnen daarentegen wél relevant zijn, maar maken dan onderdeel uit van het vormgevingsproces.

Deze benadering roept de vraag op wat de kern van een compositie is waar de uitvoerder zich op dient te richten. Die kern is voor Adorno niet de wil van de componist; die wil is veelal onbekend en niet over te dragen.⁵⁷ Kern voor hem is het idee (dat hij de “muzikale probleemstelling” noemt) die in een compositie vorm krijgt. Voor Adorno dient dat idee of die probleemstelling in het voorstellingsvermogen van de uitvoerder een plaats te krijgen, vanwaaruit de compositie, als een zelfstandig fenomeen, in klank vorm krijgt.⁵⁸

⁵⁶ Kivy 1999, 265. Zie ook Fidom 2015.

⁵⁷ Adorno 2005, 121-122, 182-183.

⁵⁸ Adorno 2005, 168-169: “Generell läßt sich sagen, daß die Probleme der Interpretation im eigentlichen, geistigen Sinn immer die der Komposition sind [...]. Sie hat die Probleme auszutragen, die in der Komposition gelegen sind. Die Schwierigkeiten, Antinomien hat sie nicht, wie es fast allerorten geschieht, zuzuschmieren sondern deren eigenen Sinn zu begreifen und ihm zu gehorchen. [...] Sie geht auf die Extreme des kompositorischen Gehalts, nicht auf deren mittleren Ausgleich. Die Interpretation ist gewissermaßen eine Berufungsinstanz, vor der die Komposition als Prozeß nochmals ausgetragen wird. Interpretieren heißt: die Komposition so komponieren, wie sie von sich aus komponiert sein möchte. Dem liegt zugrunde die

Adorno richt zich hiermee sterk op het innerlijk proces van de totstandkoming van een uitvoering. In dit benadrukken van de zelfstandigheid die de uit te voeren compositie inneemt in het voorstellingsvermogen van de uitvoerder – Riemann zou dit formuleren als “een object in het voorstellingsvermogen” – resoneren de opvattingen van Michaelis (een compositie die uit zichzelf bevalt) en zoals nog zal blijken, Adolph Marx. Afwijzend staat Adorno ten opzichte van musiceren zoals Toscanini dat beoefent binnen de symfonische muziek en het musiceren in het kader van de historisch geïnformeerde uitvoeringspraktijken (zoals in zijn tijd toegepast door onder anderen Karl Richter en Günther Ramin).⁵⁹ Waardering heeft Adorno vooral voor de wijze waarop Wilhelm Furtwängler de ruimte invult die een uitvoerder in het begin van de 20ste eeuw heeft gekregen met het wegvallen van actueel gecomponeerde muziek als primaire voedingsbron. De titel van de bespreking van Furtwänglers musiceren door Adorno, in 1926 gepubliceerd in de *Musikblätter des Anbruch*, spreekt voor zich: “*Die Rettung: Wilhelm Furtwängler*”.⁶⁰

Vorstellung vom Werk als Kraftfeld [...].” Zie ook Paddison 1993, 192-198: “Musical reproduction (I): performance”.

⁵⁹ Adorno 1951.

⁶⁰ Adorno 1926, 315-316: “Geleitet von der Idee der expressiven Fülle, die er als Einzelner nochmals den Werken zumißt, komponiert er selbst die zerfallenden Werke nochmals; die Innerlichkeit, aus der er musiziert, fände Reproduktion als Reproduktion nicht mehr in ihnen. Sein Dirigieren nähert sich der Improvisation: nicht der freien des Virtuosen, sondern einer strengen und sachlichen, deren treibende Phantasie dahin zielt, eine Stufe der Geschichtlichkeit heimzubringen, die den Werken heute verloren ist.”

1.2. Model

In het uitvoeringsmodel dat ik hanteer en dat ik met mijn editie van de *Johannespassion* uitwerk, is materialisatie van een esthetisch idee de basis van een uitvoering als autonome verschijning.⁶¹ Het esthetisch idee krijgt vorm als object in het voorstellingsvermogen van de speler.

Het vormen van zo'n object is een proces. Verwerking (of, liever nog, verwerving) van een partituur in dit proces zodat het een object wordt in het voorstellingsvermogen noem ik “het vormen van een compositie” naar analogie met het Duitse woord “Formbildung”.⁶² De presentatie van het object in een klinkende verschijning daarna noem ik “het vormgeven van een compositie”, “Formgebung”,⁶³ dan gaat het als het ware om het ontvouwen van het object.

Fundament in musiceren is het ervaren van klanken in samenhang. In het voorstellingsvermogen van uitvoerder en luisteraar worden klanken op elkaar betrokken tot een geheel. De oorsprong van deze werkzaamheid is niet een bewust gestuurde activiteit. Ze vindt plaats in de achtergrond van het bewuste. Zoals gezegd noemt Schelling deze werkzaamheid “ritmiseren”: “Rhythmus [ist] Verwandlung der an sich bedeutungslosen Succession in eine bedeutende”.⁶⁴ De ervaring van een compositie als een zelfstandige verschijning (en daarmee als eenheid) is een essentieel onderdeel van kunstbeleving. Kennis en ervaring die hiertoe leiden onttrekt zich aan positivistisch wetenschappelijk onderzoek. Het is kennis die in termen van Polanyi te beschouwen is als *tacit knowing* en te omschrijven als een metafysica van vormgeven en luisteren. Tussen die metafysica en de musicerpraktijk bestaat naar mijn opvatting een relatie. Structuren in die praktijk verwijzen naar structuren in het onbewuste. Het begrip ritmiseren van Schelling is te beschouwen als zo'n verbinding, met als basisbegrippen

⁶¹ Ten aanzien van de condities waaronder een uitvoering een autonome verschijning kan zijn: zie Nachtsheim 1981, 209-217.

⁶² Kullak 1861, 4.

⁶³ Kullak 1861, 4.

⁶⁴ Schelling 1803b, 493. Zie ook Dahlhaus 1982, Müller 1990, Bowie 2007 (82-83) en Nowak 2015 (173-175).

enerzijds opeenvolging en anderzijds binding.⁶⁵ In de uitkristallisering van het verbinden van klanken op elkaar ontstaat geleding, ontstaan hoofdnoten. De wijze waarop die hoofdnoten zich manifesteren is te beschouwen als de structuur van de klankbeweging van een compositie. Die structuur is naar mijn opvatting het verbindend element tussen uitkristallisering en ritmiserings⁶⁶ en krijgt situationeel vorm.⁶⁷

Klank ontstaat, om een term van de dichter / filosoof Johann Gottfried Herder (1744-1803) te gebruiken, door “Erschütterung”⁶⁸ van een lichaam: door het gericht uit evenwicht te brengen streeft het vervolgens naar evenwicht en rust. De spanning die daarbij optreedt openbaart zich in de klank en is aldus te ervaren. Klank is daarmee “werking” en heeft op deze wijze in zijn ontstaan en verdwijnen een bepaalde tijdsduur en karakteristiek. Die karakteristiek wordt in sterke mate bepaald door de opeenvolging: rust – beweging – rust. Dit verloop wordt vooraf gegaan door intentie (en de daarop volgende handeling) om tot beweging te komen. Op grond daarvan zou het bewegingsverloop ook geformuleerd kunnen worden als intentie – beweging – rust. Die intentie is te beschouwen als het aangrijpingspunt in het klinkend gestalte geven van het object.

Vanuit klank ontwikkelt zich de compositie in de tijd. Vanuit het betrekken van klanken op elkaar ontstaan kernpunten, die als “maat” betiteld kunnen worden: er ontstaat geleding in de stroom klanken. Deze kernpunten, hoofdnoten, zijn het materiaal waarop sturing van de beweging, het aangrijpingspunt in het ontvouwen van een object, voornamelijk gericht is. Parameters als puls, motoriek, metrum, ritme zijn (dus (!)) afgeleiden van klankbehandeling; niet omgekeerd!

Ook het beginpunt van het ontvouwen van een object is een vorm van “Erschütterung”. Het object in zijn klinkende verschijning streeft vervolgens naar evenwicht in rust. Musiceren is vanuit deze denkwijze toekomstgericht,

⁶⁵ Bowie 2007, 82-83.

⁶⁶ Müller 1990.

⁶⁷ Wat betreft de uitwerking van de structuur van de klankbeweging: zie § 2.3.

⁶⁸ Herder 1800, 58-69.

is een anticiperen op evenwicht in rust.⁶⁹ Kernpunten, hoofdnoten in de beweging, anticiperen eveneens op evenwicht in rust en zijn geen aandachtspunten van bewegingsactiviteit; ze hebben veeleer het karakter van steunpunt (rustpunt).

In het realiseren van samenhang tussen klanken spelen klankdifferentiatie, overgangsdynamiek en timing van opeenvolgende klanken een cruciale rol. Op basis daarvan worden tonen op elkaar betrokken tot de kleinste zelfstandige muzikale eenheid, een motief.

Een motief wordt gekenmerkt door bewegingsrichting in de opeenvolgende klanken. De noot waarop die beweging binnen het motief gericht is, heet de hoofdnoot van een motief. Deze hoofdnoot vormt het steunpunt van het motief. Op grond hiervan zijn drie soorten motieven te onderscheiden: de hoofdnoot kan aan het begin, aan het einde of in het midden van een motief zijn geplaatst. Vanuit motieven worden op dezelfde wijze grotere eenheden gevormd: frasen en perioden. Een frase is een gestalte die in zijn verschijning nog als eenheid ervaren kan worden. Een periode omvat meerdere frasen. Bij een opeenvolging van klanken ontstaan motieven doordat de luidheid toeneemt en/of de tijdsduur afneemt. In afbeelding 1 is het ontstaan weergegeven van de drie hoofdmotieven (*an-*, *in-* en *abbetont*) in de systematiek die Hugo Riemann hanteert, vanuit overgangsdynamiek. Analooq hiermee is een overzicht te geven op basis van toonduur, met een lichte versnelling naar de hoofdnoot toe en een vertraging nadat de hoofdnoot geklonken heeft (zie ook de toelichting bij afbeelding 1).

De beweging binnen een motief kent twee complementaire krachten: de kracht gericht op de hoofdnoot en de kracht van de enkele klank (een hang naar zelfstandigheid). Het eerste leidt tot een beweging die maatgeoriënteerd wordt genoemd, de tweede tot een beweging die omschreven wordt als grondwaardegeoriënteerd: gericht op de duur van de enkele klank.

Motieven kunnen op twee manieren op elkaar betrokken worden: door variatie (waarbij herhaling als vorm van variatie wordt beschouwd) en door contrast. Het principe van intentie – beweging – rust en het principe van

⁶⁹ Cohen 1920 Band II, 143.

variatie en contrast zetten zich ook door in het vormen van frasen en in het vormen van perioden vanuit frasen. Motieven, frasen en periodes kunnen het karakter hebben van afsluiting van beweging⁷⁰ dan wel het karakter van continuïteit van beweging.⁷¹

De verwerking van een partituur als tekst naar een esthetisch idee is een hermeneutisch proces. Het is erop gericht om de compositie als een geheel, uit zichzelf, in een klinkende verschijning te presenteren. In het hermeneutisch proces dat ik toepas op de *Johannespassion* benader ik de partituur vanuit vier invalshoeken. Allereerst een benadering van het totaal van de compositie in relatie tot het meest elementaire vormdeel (het motief) en omgekeerd. In deze fase spelen de contouren van de compositie en de bewegingsstructuur van motieven, frasen, perioden een belangrijke rol.⁷² Op basis van de contouren van de compositie als geheel wordt een bewegingsconcept voor de gehele compositie ontwikkeld. Vanuit de opbouw van motieven, via grotere eenheden, wordt eveneens een bewegingsconcept ontwikkeld. Beide concepten dienen uiteindelijk in elkaar op te gaan. De tweede fase is die van subjectivering. Dat houdt in dat het materiaal uit de vorige fase in het voorstellingsvermogen zelfstandig levend materiaal gaat worden. Zodra dat materiaal opgeroepen wordt in het voorstellingsvermogen verschijnt het als een autonoom karaktervolle gestalte. Daarmee samenhangend resoneren op een autonome wijze emoties, gevoelens, spanningen etc. De autonome karaktervolle gestalten verschijnen als het ware als een inwendig zingen.

De derde fase betreft de klankbron: de karakteristieke ervan en de fysieke bewegingen die verricht moeten worden voor het tot stand brengen van de gewenste klanken en verbindingen. Deze fase is erop gericht om een directe relatie tot stand te brengen tussen klankverschijning in het voorstellingsvermogen en klankproductie via fysieke bewegingen.

De vierde fase is die waarbij eenheid ontstaat in de klinkende verschijning

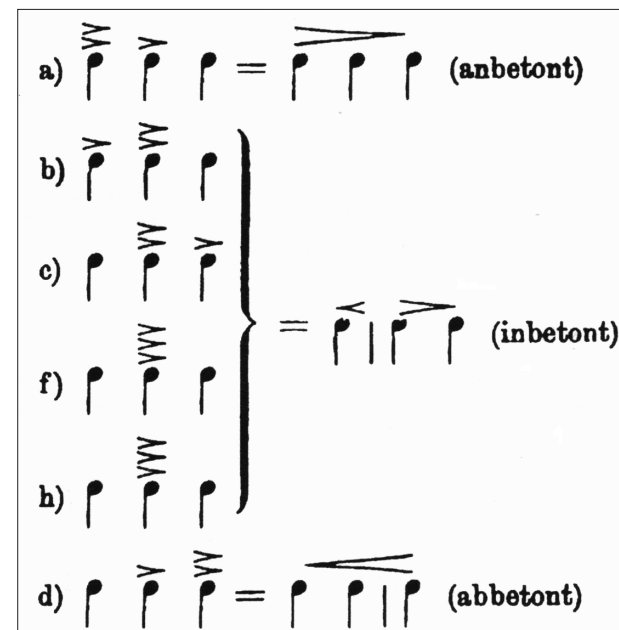
70 Marx (1847, 43) noemt zo'n afsluitende beweging *Satz*.

71 In de terminologie van Marx (1847, 35) heet die beweging *Gang*.

72 In Hoofdstuk 5 in de toelichting op het openingskoor *Herr, unser Herrscher* en het slotkoor *Ruht wohl* is deze verhouding in het kort uitgewerkt.

Afbeelding 1

Vorming van motieven vanuit overgangsdynamiek en grondeenheid (Riemann 1884, 18).



Drie opeenvolgende noten vormen een samenhangend geheel, een motief, omdat bij a) de luidheid afneemt, bij d) de luidheid toeneemt en bij b), c), f) en h) er een toename is van luidheid gevolgd door een afname. Het eindpunt van de toename (bij b, c, f, h, d) of afname (bij a) van luidheid bepaalt welke noot in het motief de hoofdnoot is. (De hoofdnoot in de afbeelding is weergegeven met een dubbel- of een driedubbelteken boven de noot). De benaming van de motieven is gekoppeld aan de plaats van de hoofdnoot. Een decrescendo vormt een anbetont, een crescendo een abbetont en een crescendo gevolgd door een decrescendo een inbetont motief. Op analoge wijze zijn door middel van wijzigingen in tijdsduur van de kwartnoten motieven te vormen: een vertraging vormt een anbetont, een versnelling een abbetont en een versnelling gevolgd door een vertraging een inbetont motief.

tussen de karaktervolle compositie als geheel en de samenhangende karaktervolle delen ervan. Kenmerk van deze fase is afname van de omvang van het object in het voorstellingsvermogen: “de partituur als tekst” verdicht zich van een veelheid aan karaktervolle verschijnselen in het innerlijk van de musicus tot een punt. Dit is het stadium waarin verschijningen in het tijdsverloop van de compositie simultaan overzien kunnen worden.⁷³ Het object dat op deze wijze verdicht is, is te vergelijken met het esthetisch idee vanwaaruit ooit de componist werkte; en dus eveneens zelf als een esthetisch idee te begrijpen. Hierdoor kan deze als eenheid klinkend gepresenteerd worden. De vier fasen zijn geen opeenvolgende fasen. Ze vinden overlappend en elkaar beïnvloedend plaats.

Het uitvoeringsproces is een vormgevingsproces, een proces waarin het object in klank gestalte krijgt. Het uitvoeren is te beschouwen als het presenteren van karaktervolle frasen die relatie met elkaar hebben. In dit proces dient het object tijdens het musiceren als referentie. De relatie tussen de frasen kan op twee manieren plaatsvinden, samenhangend met de wijze waarop het object als referentie fungeert. Deze twee vormgevingsprincipes staan niet tegenover elkaar maar zijn, evenals de grondwaarde- en de maatgeoriënteerde beweging, te beschouwen als polen; ze staan in een complementaire verhouding. In het eerste vormgevingsprincipe wordt hetgeen vorm krijgt (de frase die gespeeld gaat worden) in expressiviteit en beweging betrokken op hetgeen ervoor plaats heeft gevonden. De te vormen frase is dus een reactie (variatie of contrast) op hetgeen gepresenteerd is. Dit leidt tot momentele evenwichtspunten totdat het uiteindelijke rustpunt bereikt is. De spanningsverhoudingen binnen het object dienen hierbij als referentie. Deze wijze van vormgeven noem ik *symmetrisch*, omdat hetgeen vorm krijgt direct betrokken is op het voorafgaande.

⁷³ Schelling 1803b, 636: “Da Musik sowohl als Rede eine Bewegung in der Zeit haben, so würden ihre Werke nicht in sich beschlossene Ganze seyn, wenn sie der Zeit unterworfen wären, und sie nicht vielmehr sich unterwürfen und in sich selbst hätten. Diese Beherrschung und Unterwerfung der Zeit = Rhythmus. Rhythmus überhaupt ist Einbildung der Identität in die Differenz; er schließt also Wechsel in sich, aber einen selbstthätig geordneten, der Identität dessen, worin er stattfindet, Untergeordneten.” Zie ook Hindrichs 2014, 112.

De tweede wijze van vormgeven is die waarbij de frase die gestalte gaat krijgen, betrokken wordt op het object als karaktervolle verzameling. Frasen staan naast elkaar; het verbindend element is spanning. Spanning tussen karaktervol materiaal dat niet noodzakelijkerwijs na elkaar tot klinken wordt gebracht maar niettemin op een directe wijze op elkaar kan worden betrokken. Deze wijze van vormgeven noem ik *a-symmetrisch*.⁷⁴ In het verlengde hiervan hangt de vorm van een object samen met de aard van de verzameling van de verhoudingen van de delen die samen het geheel vormen. In het eerste geval leidt het tot een verschijningsvorm als bouwwerk (vanuit symmetrische vormgeving), in het tweede geval tot een vorm als karaktervolle verzameling (vanuit a-symmetrische vormgeving, vanuit een poëtisch idee). Zoals gezegd verhouden deze twee principes zich complementair. Hierdoor zijn mengvormen mogelijk: uitvoeringen die in minder of sterkere mate bepaald worden door symmetrisch dan wel a-symmetrisch denken.

1.3. Situering uitvoeringsmodel

1.3.1. Adolph Marx

De eerste publicatie die relevant is geweest voor de ontwikkeling van het hiervoor beschreven uitvoeringsmodel is Adolph Marx' *Die Kunst des Gesanges* (1826). Volgens een bespreking in 1828 in het tijdschrift *Cäcilia* is de publicatie van Marx niet een praktisch leerboek, een “Gesangslehre” zoals in die tijd gebruikelijk, “sondern vielmehr ein umfassenderes Buch über die Kunst des Gesanges [...] noch bezeichnender, eine Philosophie des Gesanges [...]”.⁷⁵ Volgens Rummenhüller is voor Marx, aansluitend bij opvattingen van Hegel, “alle Wirklichkeit als Produkt des Geistes gedacht, (...). Aufgabe der Kunst, und damit der Musik sieht Marx darin, ‘den Geist in ihren

⁷⁴ In de editie van de *Johannespassion* zijn het openingskoor *Herr, unser Herrscher* en in sterke mate *het slotkoor Ruht wohl* vorm gegeven op basis van symmetrie, lineariteit. Met name in de recitatieven en koralen speelt a-symmetrische vormgeving een rol.

⁷⁵ *Cäcilia eine Zeitschrift für die musikalische Welt*, 7/26 (1828), 108-113.

Gestaltungen zu offenbaren' und 'alle in ihr Gebiet fallenden Erscheinungen mit dem Geiste zu erfüllen'.⁷⁶ De belangrijkste opgave voor Marx in *Die Kunst des Gesanges* is een volkomen verbinding tot stand te brengen tussen zijn begrip van "Geist" en het praktisch musiceren. Marx ziet "Geist" als een activiteit die zich manifesteert als verstand, rede, denkvermogen. Hierdoor is het mogelijk om vanuit het voorstellingsvermogen klanken op elkaar te betrekken om zo tot een compositie of uitvoering te komen. Een voorwaarde is dat klank levend materiaal is. Dat wil zeggen dat klankmateriaal dat in het voorstellingsvermogen verschijnt zintuigelijk resoneert en uit zichzelf tot vormen van eenheid komt.

"Geist" is, aansluitend bij Kant, "das belebende Prinzip". Geist dus als een werkzaamheid in het voorstellingsvermogen waardoor zelfstandige organismen, esthetische verschijningen vanuit een idee, kunnen ontstaan. Het begrip "Geist" betekent bij Marx tevens een universeel principe, een ordening van de kosmos, of, zoals Marx dat noemt: "Das Ideal". Rond 1800 bestaan over dat principe verschillende opvattingen zoals verwoord door Hegel, Schelling en andere representanten van het Duits *Idealisme*. Ze zijn vooral tot het midden van de 19de eeuw relevant.⁷⁷

In *Die Kunst des Gesanges* legt Marx deze verbinding tussen het begrip "Geist" als menselijke activiteit en het universeel principe. Die verbinding komt tot stand indien het te hanteren klankmateriaal voor een uitvoering van een compositie volledig verzinnelijkt is én indien een eenheid ervaren wordt in de opbouw van de uit te voeren compositie tussen het levende detail en de levende opbouw van het geheel. Daarnaast is een voorwaarde dat alle krachten van de uitvoerder zich richten op die uitvoering. Die bundeling is daarmee niet een rationeel gestuurde activiteit, maar omvat alle aspecten van de uitvoerder (bewust en onbewust). Die bundeling is bereikt indien de uit te voeren compositie zich heeft verdicht tot een punt in het voorstellingsvermogen. Op dat moment is er een verbinding tussen "Geist" als menselijke activiteit en "Geist" als "Ideal". Op dat moment is ook "das belebende Prinzip" zoals dat bij Kant naar voren komt volledig aanwezig

⁷⁶ Rummenhüller 1967, 19.

⁷⁷ Zie ook § 4.3.

in de uit te voeren compositie. Die is dan te beschouwen als uiting van een esthetisch idee.

Vanaf het midden van de 19de eeuw verschuift de aandacht steeds meer naar verwerking van klankmateriaal; dat wil zeggen thema's die de potentie hebben om uit te groeien tot composities. Ook de uitvoering van een compositie komt steeds meer in dat licht te staan. Die verschuiving is te omschrijven als een verschuiving van aandacht voor de beleving van de uit te voeren compositie naar de vormgevende principes ervan; een verschuiving van "Geist als das belebende Prinzip" naar "Geist als das bildende Prinzip". Dit leidt tot afnemende aandacht voor de werkzaamheid van de geest in het voorstellingsvermogen om te komen tot een uitvoering van een compositie vanuit een esthetisch idee.

Het doel van de zanger (de uitvoerende) moet volgens Marx zijn: "Wir werden nur dann ein Werk der Tonkunst in seinem Wesen erfaßt haben, wenn wir zugleich das Sinnliche empfinden und das Geistige in ihm erkennen." Dat doel houdt volgens Marx in: "Vollkommne Erkenntniß eines Kunstwerks fordert ein vollständiges Auffassen aller seiner Theile, deren Inbegriff jenes ist". Dat is te bereiken door: "Die Idee des Ganzen in den kleinsten Theil zu verfolgen, oder aus der Auffassung der kleinsten Theile aufzuerbauen."⁷⁸ Opmerkelijk – althans voor vandaag – hierin is dat Marx niet de bedoeling van de componist centraal stelt, maar de bedoeling via het kunstwerk. De reden hiervan is dat bij componisten het creatief proces niet altijd sterk bewust plaatsvindt en het daardoor, volgens Marx, moeilijk te achterhalen is wat de bedoeling van de componist is.

Voorwaarde voor het volledig doordrongen te zijn door "das Geistige" in de verschijning van een compositie, is het hebben van een voorstelling van

⁷⁸ Marx 1826, 241. Marx sluit aan bij Schelling (Schelling 1803b, 359) bij de beoordeling van een kunstwerk, in het centraal stellen van het geheel in relatie tot de delen: "In dem wahren Kunstwerk gibt es keine einzelne Schönheit, nur das Ganze ist schön. Wer sich also nicht zur Idee des Ganzen erhebt, ist gänzlich unfähig ein Werk zu beurtheilen." Dit houdt niet in dat het geheel een optelsom is van delen, maar dat de delen in verhouding tot elkaar een geheel vormen en omgekeerd dat het geheel bestaat uit delen die in relatie tot elkaar staan. Schelling noemt deze vorm een "organisme" (Schelling 1803b, 358). Zie ook Schmidt 1990, 194-195.

zowel het geheel als van de samenstellende delen. In het proces om hiertoe te komen, onderkent Marx drie fasen. Vertrekpunt is dat de speler een opvatting heeft over de compositie als een geheel, een “Grundidee”.⁷⁹ Dit idee wordt getoetst en betrokken op onderdelen ervan: tussen de onderdelen wordt samenhang gezocht, in relatie tot de compositie als geheel. In de tweede fase wordt het opgesplitst materiaal door middel van fantasie levend gemaakt, wat inhoudt dat alle beschikbare voordrachtsprincipes kunnen worden toegepast. Deze twee processen veroorzaken echter nog niet die eenheid die Marx nastreeft. Het nastreven ervan geschiedt in de derde fase, die van de “künstlerische Auffassung”. Dit proces houdt niet alleen het samenvoegen in van levend materiaal op basis van een visie op de compositie tot een geheel (“Grundidee”). Ook dient die visie geheel bezit te nemen van de uitvoerder. Marx gebruikt in dit verband het woord “Seelenbewegung”.⁸⁰

⁷⁹ Marx 1826, 236-237: “Allein um in dem Vortrage eines bestimmten Werkes zu genügen, müssen wir weiter in dessen eigenstes Wesen eindringen und es in seiner Ganzheit, wie in jedem seiner Theile, in jedem Punkte vollkommen erfassen.” Marx 1841, 291: “Zugleich kann uns nicht entgehen, dass alle einzelnen Züge ihre Bestimmung nur aus der Idee und dem Zwecke des ganzen Kunstwerkes empfangen haben können, und dass auch wir bei der Auffassung, bei dem Studium und Vortrag eines Werkes nur von dessen Grundidee ausgehen dürfen. Ein Werk von dieser Grundidee aus in allen seinen Theilen vollkommen auffassen und darstellen: das ist die Aufgabe des künstlerischen Vortrags.” Zie Schmidt (1990, 194-196) ten aanzien van het verschuiven van de inhoud van het begrip idee rond 1800. Zie Eichhorn (1993, 30-35) over Marx’ “Grundidee” in relatie tot diens opvattingen over de uitvoeringswijze van Beethovens Negende Symfonie.

⁸⁰ Marx 1826, 271-272: “Und wie in der Wirklichkeit eine Seelenbewegung sich in allen Theilen des Menschen gleichmäßig und gleichzeitig wahrnehmbar macht, die zu ihrem Ausdrucke bestimmt sind: so durchdringt auch der geistige Inhalt eines vollendeten Kunstwerkes alle Theile desselben – ruht nicht blos in der Melodie, oder in der Modulation, oder im Rhythmus, oder in der Bewegung des Ganzen, oder in der Beachtung des Einzelnen, sondern bildet und bestimmt dies alles, und was sonst noch im Kunstwerke wahrnehmbar wird.” Zie ook in § 4.5.2 hoe Rochlitz zich een beeld vormt van een koraal van Bach en hoe dat beeld de gehele persoon in beslag neemt tijdens de uitvoering.

Het proces vindt een eindpunt wanneer het kunstwerk in de uitvoering tot stand komt door middel van alle beschikbare capaciteiten van de uitvoerder; wanneer de uitvoerder volledig in beslag is genomen door het kunstwerk. Zo iets is mogelijk indien “es nur aus der ganzen, gleichsam in einen Punkt zusammenströmenden Organisation des Künstlers [ist] geboren”.⁸¹ Dit organiseren vanuit een punt is, in hedendaagse termen, mogelijk indien het kunstwerk een autonoom complex is geworden; in termen van het hierboven toegelichte uitvoeringsmodel: een object. Een andere voorwaarde is dat de uitvoerder sturing kan geven in het ontvouwen van het object. Deze verbinding tussen het beeld (het idee) en de verschijningsvorm in klank werkt Marx uit in zijn *Kompositionslehre*.⁸² Hij noemt die verbinding “vorm”: “Form ist die Weise, wie der Inhalt des Werks – die Empfindung, Vorstellung, Idee des Komponisten – äusserlich, Gestalt worden ist, und man hat die Form des Kunstwerks näher und bestimmter als die Aeusserung, als das Aeusserlich Gestaltwerden seines Inhalts zu bezeichnen.” Opmerkelijk aan dit vormbegrip is dat het niet gebaseerd is op uiterlijke verschijning maar op het krachtenveld dat eraan ten grondslag ligt. Door deze benadering krijgt het kristallisatieproces meer ruimte, met als gevolg dat de verschijningen (de klinkende vormen) individueler kunnen zijn.⁸³ Bij deze vormopvatting hoort dat er een relatie is tussen het innerlijk leven van de uitvoerder en de te produceren klanken: klanken kunnen het innerlijk

⁸¹ Marx 1826, 272.

⁸² Marx’ *Kompositionslehre* is een vierdelig leerboek, verschenen tussen 1837 en 1847. Het is nadien vele malen herdrukt en werd in de 19de eeuw beschouwd als een standaardwerk. De inhoud is niet alleen bedoeld voor aankomende componisten maar ook voor uitvoerende musici omdat Marx van mening is dat slechts via het proces van het tot stand komen van een kunstwerk de inhoud ervan te begrijpen is. De compositieleer is niet ingedeeld zoals gebruikelijk in die tijd in harmonieeler en contrapunt. Marx vindt die benadering analytisch. Hij gaat uit van levend materiaal om zo op een synthetische manier tot muzikale vormen te komen. Doordat Marx in zijn compositieleer het idee van waaruit een compositie in klank gestalte krijgt koppelt aan motivische opbouw en vormgevingsprincipes als “Gang” en “Satz” is zijn methode zeer goed bruikbaar als uitvoeringsmethode (1846 I, XIII en 5-6).

⁸³ Zie ook het vormbegrip in termen van krachtenveld bij Schelling (voetnoot 17).

leven weerspiegelen.⁸⁴ Ook dient de beweging in een compositie een geheel te zijn. Voor Marx bestaat die beweging uit rust – beweging – rust.⁸⁵ Niet alleen klank heeft voor hem deze opbouw, maar ook de vormgevende bestanddelen van een compositie (ritme, harmonie en melodie).

Deze twee uitgangspunten centreren zich in het begrip *motief* zoals Marx het hanteert. Een motief is voor hem een melodisch/ritmische groepering van tonen die de functie heeft van “Keim oder Trieb”⁸⁶. Hiervanuit ontstaan grotere eenheden die, afhankelijk van de wijze waarop een eenheid al dan niet afgesloten wordt, tot rust komt, “Satz” of “Gang” genoemd worden. Deze eenheden worden op elkaar betrokken tot een frase door middel van wat hierboven “symmetrisch denken” is genoemd. Frases die in beweging een eenheid vormen, noemt Marx een “Periode”.⁸⁷ Vanuit dit materiaal werkt Marx op een synthetische manier, dus van onderop, naar omvangrijkere vormen.

Marx hanteert voor de kwaliteit van de individuele tonen binnen een motief de term “Geltung”. Tonen moeten zich kunnen laten gelden ten opzichte van elkaar, wat inhoudt dat ze specifieke kwaliteiten hebben binnen het stramen van rust – beweging – rust. Weliswaar houdt Marx vast aan metrische accenten door middel van dynamische beklemtoning, ze worden echter “glad gestreken” door overgangsdynamiek⁸⁸ en gewijzigd door motivische opbouw (“Gliederbau”) in een compositie⁸⁹. Het belang van metriek treedt hierbij terug ten voordele van het laten gelden van tonen in de ritmische

⁸⁴ Marx 1855, 56: “Schall, Klang, Ton – das ist der Grundstoff der Musik; was in ihnen sich kundgibt, ist deren eigenste Welt; das Reich des Schalls der Klänge der Töne ist es, in dem und mit dem zunächst der Tondichter seine Welt auferbaut; auf seinen schöpferischen Ruf ordnen sich Töne, Klänge zu einander, führen ihr Leben vorüber.” Marx 1826, 242: “Der Stoff des Musikers ist unmittelbare Regung des Innern als solche sinnlich gefühlt.”

⁸⁵ Zie ook: Schmidt 1990, 146 e.v.; Köhler 1996, 88 e.v. (*Formung und Form bei Adolph Bernard Marx*).

⁸⁶ Marx 1847 I, 32-33. Zie ook Köhler 1996, 95-96.

⁸⁷ Marx 1847 I, 25-31.

⁸⁸ Zie ook Schmidt 1990, 183-184; daarin met name de uitgebreide tekst in voetnoot 168.

⁸⁹ Marx 1863, 52-53.

bouw van motieven en grotere eenheden.⁹⁰ Het betreft dus een probleem tussen de verhouding metrum en ritme. Een verhouding die met muziek van Wagner een andere dimensie krijgt en die een voorbereiding kent in de *Symphonie Fantastique* (1830) van Hector Berlioz.⁹¹

In relatie hiermee stelt Marx eisen aan de klank van een instrument. Hij wenst dat opeenvolgende tonen kunnen versmelten. Dat houdt in dat het instrument een speelwijze mogelijk maakt waarbij er geen of nauwelijks aan- en afspraakverschijnselen zijn. Een tweede eis is dat aan een toon en aan een groepering van tonen dynamische schakering (“Accent-Geltung”) te geven is, waardoor motieven te vormen zijn en binnen een motief of frase ritmische accentuering gegeven kan worden.

Bovenstaande processen leiden tot wat Marx noemt “eine künstlerische Auffassung”. In dit denken over klank als uiting van het innerlijk leven van de componist en de uitvoerder en over vorm als uiting van de compositie die vanuit een punt gestalte krijgt, opent Marx de mogelijkheid om composities individueel te realiseren.⁹²

⁹⁰ Marx 1847 IV, 22-23.

⁹¹ Robert Schumann constateert in de bespreking van deze symfonie dat het lijkt alsof het juk van het metrum afgeworpen wordt: “Es scheint, die Musik wolle sich wieder zu ihren Uranfängen, wo sie noch nicht das Gesetz der Tacteschwere drückte, hinneigen und sich zur ungebundenen Rede, zu einer höheren poetischen Interpunction (wie in den griechischen Chören, in der Sprache der Bibel, in der Prosa Jean Paul’s) selbstständig erheben.” (Schumann 1875, 73) Vervolgens haalt Schumann een uitspraak aan van de dichter Johann Ernst Wagner (1769-1812) die het metrum in muziek als een vorm van tyrannie beschouwt.

⁹² Schmidt 1990, V: “Bei Marx findet eine Umwandlung der traditionellen Lehrgegenstände der Kompositionslehre unter der Idee des individuellen, gleich dem natürlichen Organismus nur aus seinen eigenen Gesetzen zu fassenden Werks statt. Moritz Hauptmann hingegen untersucht bewußt die technischen Bedingungen des organischen Werkganzen. Er kehrt sie gegen die Individualisierung der kompositorischen Technik.”

Afbeelding 2

Fragment uit het Stabat Mater van Palestrina in een editie van Richard Wagner voor kerk- en concertuitvoering.

STABAT MATER

G. Pierluigi da Palestrina
(1526?- 1594)
eingerichtet von Richard Wagner

Lento moderato

Soli

I
Soprano
Alto
Tenore
Basso

II
Soprano
Alto
Tenore
Basso

5

De Bach-Gesellschaft (een initiatief in 1850 van ondermeer Moritz Hauptmann en Robert Schumann) heeft als doel om alle composities van J.S. Bach zo getrouw mogelijk te publiceren zoals overgeleverd in de diverse handschriften. Dit leidt tot 46 banden en staat bekend als de Bach-Gesellschaft-Ausgabe. In 1899 verschijnt het laatste deel. Soortgelijke initiatieven vinden ook plaats ten aanzien van andere componisten, zoals Palestrina, uitgegeven door Karl Proske (1794-1861), Kapellmeister van de kathedraal te Regensburg. Franz Liszt waardeert deze uitgaven van Proske en anderen zeer, maar hij wenst daarbij toelichtingen waarbij de noten voorzien

zijn van uitvoeringsaanwijzingen omdat veel dirigenten niet weten hoe ze uitvoeringstechnisch om dienen te gaan met die muziek. Interpretatie van de notentekst is een noodzakelijkheid: „Ihre Wirkung bedarf der verständigen Interpretation der Aufführenden, welche auf dem Verständniß der Dirigenten beruht. Beide zu fördern und zu erleichtern ist vorerst Sache der Ausgaben.“ Een uitstekend voorbeeld vindt Liszt de editie van Palestrina's Stabat mater door Richard Wagner, en uitgevoerd in Dresden in 1848: „Vor 30 Jahren hat Richard Wagner aus in diesem Bezug ein eminentes Beispiel gegeben, indem er für die Dresdner Hofkirche das Stabat mater Palestrina's einrichtete, mit genauer Vertheilung zwischen Chor, Halbchor, Soli und treffender Angabe der Nüancen, crescendo, diminuendo, etc.“ (citaten uit een brief van Liszt d.d. 30 mei 1878 aan uitgever C.F. Kahnt).

Wagner heeft het Stabat mater voorzien van dynamische aanwijzingen en tempoaanduidingen. Hij heeft daarnaast de klank gedramatiseerd door wisselende bezettingen voor te schrijven (zoals ook in de brief van Liszt naar voren komt). Opmerkelijk in die dramatisering is het slot van Stabat mater: Na een fortissimo, uitgevoerd door de solisten, vindt een afbouw plaats in dynamiek naar een pianissimo. Tegelijkertijd is er een toename van het aantal stemmen tot uiteindelijk aan het slot alle koorleden en alle solisten betrokken worden.

De notentekst van de opening van het Stabat mater bevat een cesuur (een verticale streep) tussen stabat mater en dolorosa. Deze cesuur is op te vatten als een ademhalingsteken. Eroverheen is een crescendo-teken geplaatst richting de aanzet van het woord dolorosa. Uitvoering van deze aanwijzingen is slechts mogelijk indien het tempo van de halve noot zeer breed genomen wordt en indien geen accentuering plaatsvindt van de lettergreep ma- in de tweede maat. Op deze wijze ontstaat "freies Tonleben" dat bepaald wordt door de kleur van de samenklanken en de wijze waarop de samenklank in de uitvoering gestalte krijgt. Door de "zweving" in de beweging kan de overgang naar dolorosa (het crescendo en de aanzet van de lettergreep do-) sterk reliëf krijgen.

1.3.2. Wagner

De tweede publicatie die relevant is voor het ontwikkelen van het uitvoeringsmodel is *Über das Dirigieren* (1869) van Richard Wagner.⁹³ Het betreft daarin vooral de rol die klankdifferentiatie krijgt in het uitvoeren van een compositie, gekoppeld aan de interpretatie ervan – een werkwijze die vanaf het midden van de 19de eeuw steeds belangrijker wordt.⁹⁴

Wagner wil geleidelijke overgangen creëren zowel op het gebied van beweging als op dat van luidheid. Die fijnzinnige beweging is niet te realiseren met behulp van een metrum in de vorm van een raster aan beklemtoningen waartegen en waarop het melodische wordt geplaatst. Voor Wagner is dat systeem te rigide: ritme en klank kunnen zich daarin niet vrij ontplooiën. Wagner staat afwijzend ten opzichte van musiceren waarbij puls en vaste beklemtoningen (metrum) centraal staan.⁹⁵ Hij noemt dat dansmuziek, wereldlijke muziek. Door het dansante karakter van deze muziek wordt de geest van de luisteraar teveel afgeleid en kan, naar zijn idee, een compositie niet een verheven karakter aannemen. Het systeem dat Wagner voorstaat, beschrijft hij in het essay *Über das Dirigieren* en is te omschrijven als vormgevend gebruik van klank en dynamiek op basis van interpretatie van het melos in de uit te voeren compositie.

Voor Wagner is het gelijkmatig sterk laten klinken van een toon de basis van de orkest- en koorklank.⁹⁶ Op grond van wat Wagner het “veranderende melos in een compositie” noemt, dienen schakeringen plaats te vinden in dynamiek. Verandering van melos houdt voor Wagner veelal ook een

⁹³ Wagner 1869. Wat betreft het gebruik van dynamiek door Wagner en tempomodificaties zie ook: Kullak 1898, 23-45; Schünemann 1913, 318-344; Adorno 2005, 37-69; Fellingner 1970; Köhler 1996, 111-172.

⁹⁴ Zie § 4.4 (“Rond 1850: ontwikkeling van een op interpretatie gerichte uitvoeringswijze”).

⁹⁵ Zoals Hauptmann dat in die tijd beschrijft in diens *Die Natur der Harmonik und Metrik* (Hauptmann 1853) en zoals dat is beoefend door Mendelssohn. Zie ook Schünemann 1913, 288 e.v.

⁹⁶ Wagner 1869, 351: “Doch ist dieser gleichmäßig stark ausgehaltene Ton die Basis aller Dynamik, wie im Gesang, so im Orchester; erst von ihm aus ist zu allen den Modifikationen zu gelangen, deren Mannigfaltigkeit zunächst den Charakter des Vortrages überhaupt bestimmt.”

(geleidelijke) verandering in van het tempo.⁹⁷ De aard en de hoeveelheid van de schakeringen die noodzakelijk zijn om het melos reliëf te geven, bepalen het overheersende tempo ervan en het uiteindelijke karakter. Forte en piano, zowel als adagio en allegro staan in deze opvatting niet tegenover elkaar maar hebben een organische verbinding. Deze verbinding gaat voor Wagner zover dat voor hem in het allegro altijd een zweem van adagio aanwezig is.

Om geleidelijke overgangen te realiseren dient ook de verhouding tussen ritme en metrum herzien te worden. Wagner zoekt naar “reines Tonleben”, een leven waarbij de toon vrij en ongebonden is in ritme en slechts gekleurd wordt door harmonie.⁹⁸ In het essay *Beethoven* (1870) verwijst Wagner naar muziek van Palestrina.⁹⁹ Hij hoort hierin nog niet “die Gesetze der Zeit”, dat wil zeggen: een dwingende volgorde van beklemtoning.¹⁰⁰ De

⁹⁷ Wagner 1873, 341: “Nur die richtige Auffassung des Melos’ giebt aber auch das richtige Zeitmaaß an: beide sind unzertrennlich; eines bedingt das andere.”

⁹⁸ Wagner 1869, 353: “Hier steht nun das Adagio dem Allegro gegenüber, wie der gehaltene Ton der figurirten Bewegung. Dem Tempo adagio giebt der gehaltene Ton das Gesetz; hier zerfließt der Rhythmus in das sich selbst angehörende, sich allein genügende reine Tonleben. In einem gewissen zarten Sinne kann man vom reinen Adagio sagen, daß es nicht langsam genug genommen werden kann: hier muß ein schwelgerisches Vertrauen in die überzeugende Sicherheit der reinen Tonsprache herrschen; hier wird der languor der Empfindung zum Entzücken; was im Allegro der Wechsel der Figuration ausdrückte, sagt sich hier durch die unendliche Mannigfaltigkeit des flektirten Tones; der mindeste Harmoniewechsel wirkt hierbei überraschend, wie die fernsten Fortschreitungen durch die stets gespannte Empfindung als erwartet vorbereitet werden.”

⁹⁹ Op de achtergrond speelt de editie uit 1848 mee die hij heeft gemaakt van het *Stabat Mater* van Palestrina (afbeelding 2). Zie ook Garratt 2002, 222-240; Zsuzsanna Domokos, “Wagner’s Edition of Palestrina’s ‘Stabat Mater’.” *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae* 47/2 (2006): 221-232.

¹⁰⁰ Beethoven (1870) in Wagner 1870, 98, 99: “Hier ist der Rhythmus nur erst noch durch den Wechsel der harmonischen Accordfolgen wahrnehmbar, während er ohne diese, als symmetrische Zeitfolge für sich, gar nicht existirt; hier ist demnach die Zeitfolge noch so unmittelbar an das, an sich zeit- und raumlose Wesen der Harmonie gebunden, daß die Hilfe

voorwaarde van waaruit freies Tonleben kan ontstaan, beschrijft Wagner in *Oper und Drama* (1851). Het betreft de verhouding tussen de toon die sterk is (geplaatst op een metrische beklemtoning) en de toon die zwak is. Voor Wagner is het sterke en zwakke in een maat geen tegenstelling; hij wil dat elke toon zich moet kunnen laten gelden, ook de toon in het zwakke gedeelte van de maat. Die toepassing ervaart Wagner in de spraak, waarbij door wendingen (melodisch en dynamisch) in het zwakke gedeelte van woorden, betekenis wordt gegeven aan hetgeen gezegd wordt: „Die an sich unbetonten Worte oder Silben, die wir in die Senkung setzen, steigen im gewöhnlichen Sprachausdrucke durch anschwellende Betonung zum Hauptakzente hinauf und fallen von diesem durch abnehmende Betonung wieder herab.“ Voor Wagner bepaalt het metrisch accent niet zozeer zijn omgeving, alswel het omgekeerde: de wijze waarop het zwakke gedeelte in een maat vorm krijgt in klank, bepaalt de verschijningswijze van het sterke gedeelte. Hierdoor is het mogelijk dat elke klank zich kan verzelfstandigen tot een sterk gedeelte. Doordat het sterke gedeelte bepaald wordt door activiteiten in het zwakke gedeelte, neemt dit het karakter van rustpunt aan. Dit leidt tot een opmatig denken.¹⁰¹

der Gesetze der Zeit für das Verständniß einer solchen Musik noch gar nicht zu verwenden ist.“ Zie ook ten aanzien van het ervaren van de verhouding maat en ritme in muziek van Palestrina: Seidl en Ambros. Seidl (1887, 126) verwijst naar uitvoeringen van muziek van Palestrina in de Dom van Regensburg waar “durch wohlberechnete und wohlberechtigige Anbringung von leichteren und schwereren, in der Composition selbst gelegenen und aus ihr selbst gerechtfertigten Fermaten, durch korrekte Einfügung geeigneter Ritardando’s u. dgl., der strenge, um nicht zu sagen starre, Rhythmus zurück- und durch ein A-Taktisches in den Vordergrund tritt, (...)”. Ambros (1878, 57): “Während sich der Takt in der Tanzmusik bis zur Aufdringlichkeit fühlbar machen muss, verschwindet er hier völlig in den Tonwellen, welche ihn überströmen, und welche doch nur eben er in Bewegung setzt.” Beide auteurs ervaren deze verhouding tussen maat en ritme in termen van “Erhabenheit” (Seidl 1887, 126-127) en “Seligkeit der Anbetung” (Ambros 1878, 55).

¹⁰¹ Riemann (1903, 16) is van opvatting “daß die auf die rhythmische Hauptzeit fallende Note [de hoofdnoot] zunächst allgemein nicht Anfang, sondern Ende ist, daß daher im allgemeinen eines lebensvollen Motivs bester Teil seiner Auftakt ist, d.h. der der rhythmischen Hauptnote

Een voorbeeld van vormgevend gebruik van klank en dynamiek en grondwaardegericht musiceren is de uitvoering (1926) van *Adoramus Te* van Palestrina door The Toronto Mendelssohn Choir:

Audiovoorbeeld 1

play

stop

Een ander, eveneens vooroorlogs, voorbeeld van musiceren waarbij niet puls en metrum centraal staan, maar tijdsduur van klank en op te bouwen spanning, is te vinden in de uitvoering van het koraal *Ich bete an die Macht der Liebe* door het Don Kozakkenkoor (ca. 1936) onder leiding van Serge Jaroff:

Audiovoorbeeld 2



vorausgehende Teil, daß es aber seine Gipfelung, seinen Schwerpunkt in dem Moment des Einsatzes der Hauptzeit findet.” Riemann (1913, 222-224) verwijst in de verklaring van deze opmatigheid van beweging naar Wagners *Oper und Drama* (1851, 238).

Een bijzonderheid is dat de techniek van dirigeren geheel wordt bepaald door begin- en eindpunt van klank en gradaties in opbouw. Op deze wijze is het begin van het *Stabat mater* van Palestrina in Wagners editie uitstekend te dirigeren.

In de praktijk past Von Bülow de door Wagner geformuleerde uitvoeringsprincipes toe, zoals blijkt uit zijn editie van de *Chromatische Phantasie und Fuge* (1863) van Bach:¹⁰² zie afbeelding 3. Elke groepering van noten in het fugathema is specifiek dynamisch gekleurd en heeft daarmee samenhangend een specifiek bewegingsverloop.

1.3.3. Liszt

De derde tekst die hier van belang is, is het essay *Berlioz und seine 'Harold-Symphonie'* (1855) van Franz Liszt.¹⁰³ De tekst is vooral relevant door Liszts positionering van het poëtisch idee als grondslag voor het begrip "vorm". De daaruit voortvloeiende wijze van vormgeving is in termen van het uitvoeringsmodel a-symmetrisch. Hij sluit aan bij de opvatting van Marx dat vorm niet een uiterlijk verschijnsel is, maar een krachtenveld. Liszt geeft echter een andere invulling aan dat krachtenveld en aan de wijze waarop vorm gestalte krijgt.

Liszt vergelijkt in zijn essay het in die tijd gangbaar componeren, zoals toegepast door Mendelssohn, Hauptmann, Spohr en Brahms en verdedigd in Hanslicks essay *Vom musikalisch Schönen*, met dat van Berlioz. In de traditionele werkwijze zijn herhaling en ontwikkeling van thematisch materiaal in formele regels vastgelegd. Vanuit thematisch materiaal ontwikkelt zich de vorm. Al het materiaal dat gebruikt wordt, is een

¹⁰² Wagner 1869, 389: "Wer ist es noch jetzt, der Bach und den ächten großen Beethoven wirklich öffentlich zum Vortrag bringt, und jede Zuhörerschaft zu dem gleichen freudigen Geständnisse hinreißt? Ist es ein Schüler der Enthaltensamkeitsschule? [Dit betreft de benaderingswijze van musici als Mendelssohn, Hauptmann, Spohr] Nein: Es ist einzig Liszt's berufenster Nachfolger, Hans von Bülow."

¹⁰³ Liszt 1855a. Voor een situering van Liszts opvattingen ten opzichte van die van Adolph Marx, zie Köhler 1996, 113 e.v.



Afbeelding 3

Begin van de fuga in de Chromatische Phantasie und Fuge van J. S. Bach in een editie (1863) van Hans von Bülow.*

Deze en andere edities van composities van Beethoven en Bach noemt Von Bülow wetenschappelijk. Wetenschap is hier niet zozeer kennis over de diverse varianten van de partituur, over uitvoeringspraktijken ten tijde van het ontstaan van deze compositie, maar het inzichtelijk maken van de logica van de uitvoering op het vlak van klankdifferentiatie.

In de editie zijn door middel van bogen alle noten gegroepeerd in motieven en grotere eenheden. Bijna elke noot is onderdeel van overgangsdynamiek. Door die overgangsdynamiek is kleuring te geven aan de kwaliteit van de hoofdnoot; de hoofdnoot wordt hiermee in sterke mate bepaald door zijn omgeving. Een voorbeeld hiervan is de inzet van het fugathema. De eerste noot is niet zozeer een hoofdnoot maar krijgt door het zich laten gelden van de tweede en derde kwartnoot, hetgeen resulteert in overgangsdynamiek, een opmatig karakter richting het steunpunt (eerste kwartnoot van de tweede maat). Door deze opmatigheid kan een verwachtingsvolle uitbouw plaatsvinden in de maten 3 tot en met 7, die na een brug in maat 8, verder kan worden uitgewerkt.

* *Ausgewählte Klavierwerke von Joh. Seb. Bach / Nr. 5. Chromatische Fantasie und Fuge.*

Editie Hans von Bülow. Berlin: Bote & Bock (5995), 1905.

afgeleide van dat thematisch materiaal. Op deze wijze ontstaat er eenheid. Die eenheid wordt ook wel organisch genoemd, waarbij het thematisch materiaal beschouwd wordt als het zaadje waaruit het geheel zich ontwikkelt.

Liszt stelt hier andere werkwijzen tegenover: die van Berlioz en die van hemzelf. Hij gebruikt daarbij de term “programma-muziek”. Algemeen gesteld ligt bij deze wijze van componeren een poëtisch idee aan de compositie ten grondslag. Liszt spreekt van “Seelenzustände” in het voorstellingsvermogen van de componist: “Der malende Symphonist aber, der sich die Aufgabe stellt, ein in seinem Geist deutlich vorhandenes Bild, eine Folge von Seelenzuständen, die ihm unzweideutig und bestimmt im Bewußtsein liegen, ebenso klar wiederzugeben, – warum sollte er nicht mit Hilfe eines Programmes nach vollem Verständnis streben?”¹⁰⁴ In de werkwijze van Liszt (en Wagner) staat “Geist” als “das belebende Prinzip” voorop, wat zich manifesteert in diversiteit aan uitingsvormen binnen een geheel.

Deze wijze van componeren roept aanvankelijk veel weerstand op. Liszts opponenten beschouwen het programma of het poëtisch idee als een gegeven dat van buitenaf, van buiten de compositie, op een verstandelijke wijze invloed uitoefent op vormgeving ervan. Dat wordt strijdig gevonden met het wezen van échte (instrumentale) muziek; deze kan slechts muzikale ideeën weergeven en niet buiten-muzikale.

Vanuit het denken in termen van een poëtisch idee kunnen, zoals in muziek van Charles Ives, plotseling pauzes in de muzikale stroom ontstaan, kan een fluit een enkele maat spelen in een pianocompositie, de dirigent zich omdraaien tijdens een koorconcert om een solistische bijdrage te leveren. De aanhangers van de architectonische vormgeving begrijpen dit soort verschijnselen niet. Vanuit het symmetrisch denken dient hetgeen vorm krijgt in een muzikaal-logische verhouding te staan met het voorafgaande.¹⁰⁵ Is dat niet het geval dan ontstaan opmerkingen als: “Was

soll die plötzliche Generalpause? Was besagt die kurze Solophrase der Oboe? Der lange Rezitativ des Violoncells? Was bedeuten die unvermittelt aufeinanderplatzenden dynamischen Gegensätze?”¹⁰⁶ De critici ontberen een werkzaamheid van de geest in het voorstellingsvermogen, waardoor de diversiteit aan verschijnselen als een karaktervolle verzameling niet begrepen wordt.

Gatz merkt in *Die Musik-Ästhetik grosser Komponisten* (1929) op dat de “Seelenzustände” van Liszt een veld van gevoelens zijn. Dat veld, die verzameling, is het esthetisch idee; het is de kern van waaruit gecomponeerd wordt. Gevoelens worden niet uitgedrukt, maar het veld van gevoelens wordt door middel van klank gepresenteerd. De compositie is daarmee verschijning van die “Seelenzustände”.¹⁰⁷

Dit heeft gevolgen voor zowel de componeerwijze als de wijze waarop zo’n compositie in een uitvoering vorm wordt gegeven. Thema’s dienen eerder karakteristiek te zijn dan de mogelijkheid te hebben om doorontwikkeld te worden aan de hand van daartoe geschikte motieven. Thema’s zonder

(Ives 1920, 25, 26): “Emerson wrote by sentences or phrases, rather than by logical sequence. His underlying plan of work seems based on the large unity of a series of particular aspects of a subject, rather than on the continuity of its expression. [...] Logic may possibly require that unity means something ascending in self-evident relation to the parts and to the whole, with no ellipsis in the ascent. But reason may permit, even demand an ellipsis, and genius may not need the self-evident part. In fact, these parts may be the ‘blind-spots’ in the progress of unity. They may be filled with little but repetition, ‘Nature loves analogy and hates repetition.’” Zie ook Giselher Schubert. “Die Concord-Sonata von Charles Ives. Anmerkungen zur Werkstruktur und Interpretation.” In Hermann Danuser und Christoph Keller (red.), *Aspekte der musikalischen Interpretation. Sava Savoff zum 70. Geburtstag*. Hamburg: Karl Dieter Wagner, 1980.

¹⁰⁶ Klauwell 1906, 89.

¹⁰⁷ Gatz 1929, 20: “Erscheinung aber ist nicht Abbild eines Gegenstandes, sondern Verkörperung! Liszt gibt auf die Frage nach dem Kern, für den Musik der Schale ist, die Antwort: Musik enthält Gefühl. Diese These kann gar nicht scharf genug geschieden werden von der, daß Musik Gefühle beschreibt, zum Ausdruck bringt, daß Gefühle der Gegenstand der Musik sind. [Liszt:] ‘Das Gefühl selbst lebt und leuchtet in der Musik, Musik ist verkörperte Wesenheit des Gefühls, das Gefühl inkarniert sich in der Musik.’”

¹⁰⁴ Liszt 1855, 126.

¹⁰⁵ Een klassiek voorbeeld van een compositie als een verzameling van fragmenten die een geheel vormt is het eerste deel (*Emerson*) uit de *Concord-Sonata* van Charles Ives. Analooq aan de wijze waarop Emerson zijn ideeën vastlegde, is het eerste deel uit de *Concord Sonata* geschreven

onderlinge relatie kunnen naast elkaar geplaatst worden, motieven hoeven niet voort te komen uit thematisch materiaal, mits er maar een relatie is met het idee: “In der Programmmusik (...) ist Wiederkehr, Wechsel, Veränderung und Modulation der Motive durch ihre Beziehung zu einem poetischen Gedanken bedingt. Hier ruft nicht ein Thema formgesetzlich das andere hervor, hier sind die Motive nicht die Folge stereotyper Anordnungen oder Gegensätze von Klangfarben, und das Kolorit als solches bedingt nicht die Gruppierung der Ideen.”¹⁰⁸

Wordt voor symmetrische (architectonische) vormgeving de metafoor gebruikt van de ontwikkeling van een plant uit zaad, zo is voor a-symmetrische vormgeving de metafoor te hanteren van een ecologisch systeem: een verzameling organismen (frasen) die samen een spanningsvolle eenheid vormen. Liszt noemt deze vorm “Symphonische Dichtung”.

1.3.4. Kullak

In 1854 verschijnt het essay van de Weense muziekcriticus Eduard Hanslick: “*Vom Musikalisch Schönen – Ein Beitrag zur Revision der Aesthetik der Tonkunst*”.¹⁰⁹ Hanslick formuleert zijn ideeën over de condities waaronder een compositie betiteld kan worden als “muzikaal-schoon”, als een autonome esthetische verschijning. Er ontstaat een heftig discours over de thematiek die Hanslick aansnijdt; met name betreft dat de positionering van gevoelens en de rol die deze kunnen hebben bij het componeren.¹¹⁰ Hanslick erkent in het ontstaan van een compositie geen ander ontwikkelingsprincipe (in termen van Hanslick is dat de werkzaamheid van de fantasie) dan vanuit het materiaal zelf.¹¹¹ In dat proces wordt via het schouwen in het voorstellingsvermogen, met behulp van het verstand, datgene wat de

¹⁰⁸ Liszt 1855a, 144; zie ook Liszt 1855, 92 en Köhler 1996, 118-119.

¹⁰⁹ Hanslick 1854.

¹¹⁰ Voor een samenvatting van reacties op het essay van Hanslick zie Bonds 2014, 219-237.

¹¹¹ Hanslick (1854, 4) citeert ten aanzien van het belang van fantasie voor de ontwikkeling van een kunstwerk de filosoof Vischer. Opmerkelijk is dat Vischer van *empfindende Phantasie* spreekt (Vischer 1857, § 404, 749, 759), Hanslick daarentegen slechts van *Phantasie*.

fantasie produceert in relatie tot thematisch materiaal tot een compositie ontwikkeld. Hij noemt die werkwijze “architectonisch”.¹¹² Composities die ontstaan vanuit een programma, een (poëtisch) idee of waarbij gevoelens een vormgevende rol spelen, worden door Hanslick beschouwd als niet zelfstandig, en aldus niet behorend tot de categorie van échte muziek. Vormideeën zoals verwoord door Marx (die de passies van Bach ervaart als uiting van een “Religionsidee”), Liszt¹¹³ en Wagner¹¹⁴ diskwalificeert hij.¹¹⁵

Hanslick besteedt in zijn essay weinig aandacht aan het uitvoeren van een compositie. Hanslick is geen uitvoerend musicus, noch componist. Zijn hoofdactiviteit is luisteren, signaleren. Dat uit zich aanvankelijk in het recenseren van muziekuitsvoeringen, nadien komt daar een functie als hoogleraar esthetiek bij. Ook in die hoedanigheid blijft hij echter slechts observator. De uitvoering van een compositie ziet hij vooral als actie, bijna als een nevenverschijnsel, gekaderd door de voorgeschreven tekst. Anders dan bij het componeren geeft hij ruim baan tijdens het uitvoeren aan het uiten van persoonlijke gevoelens.¹¹⁶ Hij verdiept zich niet in het proces dat

¹¹² Hanslick 1854, 36.

¹¹³ Liszt 1855.

¹¹⁴ Wagner 1857 en Wagner 1870.

¹¹⁵ Kenmerkend voor de controverse is Hanslicks onnodig grievende beoordeling van het componeren van Liszt en Wagner in de derde oplage (Hanslick 1865, X) van *Vom Musikalisch-Schönen*: “Als ich die zweite Auflage veranstaltete, waren eben Liszt’s Programm-Symphonien hinzugekommen, welch vollständiger, als er bisher gelungen ist, die selbstständige Bedeutung der Musik abdanken, und diese dem Hörer nur mehr als gestaltentreibendes Mittel eingeben. Seither besitzen wir nun auch Richard Wagner’s ‘Tristan’, Nibelungenring und seine Lehre von der unendlichen Melodie, d.h. die zum Princip erhobene Formlosigkeit, die systemisirte Nichtmusik, das auf 5 Notenlinien verschriebene melodische Nervenfieber.”

¹¹⁶ Hanslick 1854, 57: “Der Akt, in welchem die unmittelbare Ausströmung eines Gefühls in Tönen vor sich gehen kann, ist nicht sowohl die Erfindung eines Tonwerkes, als vielmehr die Reproduktion, die Aufführung, desselben. Daß für den philosophischen Begriff das komponierte Tonstück, ohne Rücksicht auf dessen Aufführung, das fertige Kunstwerk ist, darf uns nicht hindern, die Spaltung der Musik in Komposition und Reproduktion, eine der

ten grondslag ligt aan een uitvoering. Typerend voor zijn benaderingswijze is dat hij de kern van het uitvoeren omschrijft als “Reproduktionsakt welcher den elektrischen Funken aus dunkelm Geheimnis lockt” en het niet nodig vindt, of niet ertoe in staat is, om het proces dat leidt tot de eigen logica van uitvoeringen, inhoud te geven.

De pianist Adolph Kullak formuleert in *Das musikalisch Schöne, ein Beitrag zur Aesthetik der Tonkunst* (1858) en in *Die Ästhetik des Klavierspiels* (1861) een andere visie over het uitvoeren dan die van Hanslick. Hij legt een verbinding tussen de architectonische (symmetrische) vormgeving en die vanuit een poëtisch idee (de a-symmetrische vormgeving).

Kullak ziet het uitvoeren in eerste instantie als een reflectief proces dat uiteindelijk leidt tot actie, tot een klinkend resultaat. Een tweede verschil met Hanslicks opvattingen betreft de situering van gevoelens en de relatie tussen klank en gevoel. Hanslick ziet een compositie als een resultante van de fantasievolle werkzaamheid van de geest in “geistfähigem Material”. Die werkzaamheid neemt voor hem een essentiële plaats in. De werking van klank op het gemoed van de componist bevat voor Hanslick een potentieel gevaar. Veelvuldig wijst hij op de pathologische werking van klank en hoe die kan leiden tot “Nervenfieber”; vooral betreft dat de muziek van Liszt en Wagner. In de werkzaamheid van de fantasie moet als het ware de werking van klank ingedamd en beheerst worden. Dat indammen gebeurt door de keuze van het materiaal (thematisch materiaal waar de gehele compositie uit ontwikkeld dient te worden) en het verstand als selectiegereedschap. De gebieden in de werkzaamheid van de fantasie die leiden tot materiaal dat

folgenreichsten Spezialitäten unserer Kunst, überall zu beachten, wo sie zur Erklärung eines Phänomens beiträgt. [...] Dem Spieler ist es gegönnt, sich von dem Gefühl, das ihn eben beherrscht, unmittelbar durch sein Instrument zu befreien und in seinen Vortrag das wilde Stürmen, das sehnliche Glühen, die heitere Kraft und Freude seines Innern zu hauchen. [...] Das Tonwerk wird geformt, die Aufführung erleben wir. So liegt denn das gefühlstäußernde und erregende Moment der Musik im Reproduktionsakt, welcher den elektrischen Funken aus dunkelm Geheimnis lockt und in das Herz der Zuhörer überspringen macht. Freilich kann der Spieler nur das bringen, was die Komposition enthält, allein diese erzwingt wenig mehr als die Richtigkeit der Noten.”

niet in dit proces past worden of niet aangeboord of weggedrukt.

Kullak plaatst het ontstaan van een compositie nadrukkelijk in het gemoed, in de ziel; met de ziel als verbinding tussen lichaam en geest. Hij noemt zo’n compositie in de ziel een “object”.¹¹⁷ Dat object is in de ziel omgeven door gevoelens en bewuste en onbewuste krachtenvelden die het beïnvloeden. Het krijgt zo uiteindelijk in de ziel een gestalte (in termen van Kullak wordt het “ein Ganzes”). Het object is daardoor existentieel aanwezig voor de componist en voor de uitvoerder; meer dan in de benadering van Hanslick.¹¹⁸

Kullak ziet sterke verwantschap tussen verloop en gedrag van klankmateriaal en die van gevoelens.¹¹⁹ Voor Kullak zijn gevoelens geen bijverschijnselen in het omgaan met klanken, noch sturingsmechanismen van de uitvoering. Kullak slaat een andere richting in. Hij concentreert zich niet op de vraag wat muziek kan uitdrukken, zoals Hanslick, maar op hoe een compositie gespeeld en ervaren wordt en de rol die gevoelens daarin spelen. Postuleert Hanslick een duale verhouding tussen geest en natuur om de werking van klank in te dammen, Kullak zoekt een synthese tussen geest en natuur, dat wil zeggen tussen klank en werking ervan;¹²⁰ geest en natuur zijn in essentie één. Bij een intens omgaan met klank in relatie tot gevoel ontstaat volgens Kullak een omslagpunt: “Das Gefühl hat sich

117 Kullak 1858, 19-20: “Die Idee der Musik ist nach der uns entgegenstehenden Ansicht [van Hanslick] die Geistigkeit, in so fern sie sich im Formideale ausdrückt, nach unserer: die Geistigkeit, in so fern sie psychischen Gefühlszuständen eigen ist, und gleichzeitig in der plastisch sinnlichen Form sich offenbart. Nach der einen Theorie ist also die Idee eine einzige; nach der andern, meinigen, eine doppelte. Die psychische Idee ist eine höhere, als die plastische, sie erwächst aus der menschliche Seele als einem Objecte; die plastische entstammt einem außermenschlichen Stoffe, dessen materielle Natur durch seine Bildsamkeit den Geist an sich herannimmt, um Formideale zu veranlassen. Das erstere ist ein subjectives Object, dieses Zweite ein objectives.”

118 Zie ook De Ruiters 1989, 279 over Schumanns poëtisering van muziek. De benadering van Schumann heeft sterke overeenkomsten met die van Kullak.

119 Kullak 1858, 142 en 145; zie ook Bonds 2014, 195.

120 Zie ook Hinrichsen 1999, 350.

so sehr hineingelebt in die Reizungen der Töne, [...] daß es eine Tiefe und Innerlichkeit gewonnen hat, die ihm von Hause aus nicht eigen war, zu der es nur durch die unendliche Zurückgezogenheit in sich selbst, durch die unaufhörliche Beschäftigung mit sich selber gelangen konnte. [...] – Der Geist webt in ihm.”¹²¹ Door versmelting van klank en gevoelens wordt het te hanteren klankmateriaal bezielt, wordt levend materiaal: fantasie en gevoelens worden een eenheid. Kullak maakt hiermee een verbinding tussen klankmateriaal en werkzaamheid van het onderbewuste, dus met datgene wat Schelling “ritmiseren” noemt. Musiceren is dan een “gevoelvol denken” in dito klankmateriaal. Hiermee ontstaat een ander verstaan van het vormgeven van een compositie dan dat van Hanslick: de rol van verstand in het beoordelen en ontwikkelen van het materiaal dat de fantasie genereert, een rol die Hanslick essentieel vindt, kan overgenomen worden door gevoel. Dit geeft de ruimte voor een andere componeer- en musiceerwijze (zie hieronder). Diegene bij wie op deze wijze klanken bezielt zijn en die daar vorm aan kan geven noemt Kullak een muzikaal genie.¹²²

Voor het uitvoeringsmodel zoals ik dat introduceerde, zijn de kwaliteit van klank én de kwaliteit van muzikaal denken die resulteren uit het proces dat Kullak beschrijft, essentieel. Voor Kullak staat niet muzikaal materiaal (thema’s van waaruit de compositie ontwikkeld kan worden) centraal maar een object dat te beschouwen is als een idee (als “ein Ganzes”). Dat object wordt “gevoed” door gevoelvol klankmateriaal. Klank is hiermee een gevoelvol elementair vormdeeltje geworden en is pas dan “geistfähig”. Indien deze kwaliteit afwezig is of slecht ontwikkeld, is het niet mogelijk dat motieven en frasen bij het verschijnen in het voorstellingsvermogen op een autonome wijze resoneren in de gevoelens waarmee het object in de ziel is omgeven. Ook is het dan niet mogelijk om in het voorstellingsvermogen gevoelvol denken autonoom plaats te laten vinden. Wel is het mogelijk om dat te bewerkstelligen via rationele middelen (het toepassen van wetenschappelijke gegevens als absolute norm) of via bewust emotioneel gedrag (“Darstellen” van “Empfindungen”), maar dan is de uit te voeren

121 Kullak 1858, 144.

122 Kullak 1858, 147.

compositie geen zelfstandig esthetisch verschijnsel en ontwikkelt ze zich in het uitvoeringsproces niet uit zichzelf. Indien klank aldus verweven is met het innerlijk van de musicus, ontstaat volgens Kullak een andere vormgeving dan die van de classicisten (verdedigd door Hanslick): “Die moderne Richtung der Musik geht tief in den innersten Boden der Seele hinein, sowie sie auch aus eben diesem Boden erwachsen ist. Im Bruch, im Conflict der Uргewalten des Seelenlebens kommen seine Tiefen zum Vorschein, treten die Gebilde seiner Abgründe an die Oberfläche.”¹²³ Deze houding ten opzichte van klank en de daaruit voortkomende werkwijze leiden tot composities die te beschouwen zijn als een verzameling van karakters die een eenheid vormen. Kullak ziet dit als een nieuw vormgevingsprincipe, “vanuit een idee”, en ziet het als aanvullend op de bestaande richtingen. Met name hoort hij het verklankt in composities van Wagner, Schumann, Liszt, Berlioz.¹²⁴

Kullak streeft, kort samengevat, naar een verinnerlijking en sublimering van gevoelens in klank. In het sublimeringsproces, is en blijft er een verbinding tussen het gevoelsleven in de ziel waarmee het object omgeven is en het object. Die verbinding is te beschouwen als een resoneren en is relevant voor de positie van het object in de existentie van de uitvoerder, of voor de positie van de compositie in die van de luisteraar. In aansluiting bij Carl Dahlhaus noem ik dit “Stimmung”, te begrijpen als “eine Gefühlslage, die man zu erreichen sucht, damit man Musik als ‘abgesonderte Welt für sich selbst’ (Ludwig Tieck) zu erfassen vermag; sie gleicht einer Hülle, mit der sich die musikalische Wahrnehmung umgibt, um sich gegenüber der Außenwelt abzuschirmen und das musikalische Gebilde als ‘isoliertes, abgeschlossenes Werk’ [...] zu erfahren. Die melancholische oder heitere Färbung der Gefühlslage ist ein durchaus sekundäres Moment gegenüber dem Grundphänomen, daß man sich überhaupt in eine musikalische, zur Rezeption von Musik als ästhetischen Gegenstand geeignete Stimmung versetzt fühlt. Stimmung oder Gestimmtheit ist also keine ästhetisch verwerfliche Alternative zur Wahrnehmung musikalischer Gebilde

123 Kullak 1858, 149.

124 Kullak 1858, 149.

als Werk und Struktur, sondern gerade umgekehrt eine der tragenden Voraussetzungen für die Konstitution jener 'Welt', in der sich ein ästhetischer Gegenstand überhaupt als solcher zu zeigen vermag."¹²⁵ "Stimmung" is in het luisteren naar een compositie te beschouwen als een onderdeel van contemplatie. Het zoeken naar "Stimmung" in contemplatief luisteren is het afstemmen van het gevoelsleven in de ziel op het karakter van de compositie zodat die kan resoneren. In het geval van de *Johannespassion* is een onderdeel van "Stimmung" de wijze waarop de boodschap van heil die in de passie besloten ligt, waaronder de wederopstanding in de eindtijd, een plaats krijgt in de ziel – zowel de ziel van de luisteraar als die van de uitvoerder.

Het verschil tussen Hanslick en Kullak ten aanzien het uitvoeren van een partituur, het proces dat leidt tot een uitvoering en de wijze waarop gevoelens een factor zijn in de uitvoering, is niet een academisch probleem. Het heeft direct te maken met klank, klankdifferentiatie en de verhouding tussen ritme en metrum. Deze verschillen leiden tot een andere uitvoeringspraktijk dan de "classicisten" (term van Kullak) of "traditionalisten" (term van Liszt) hanteren.

De gevolgen voor de uitvoeringspraktijk zijn het tweede element in de publicaties van Kullak dat relevant is voor de uitwerking van het hier geïntroduceerde uitvoeringsmodel. Essentiële termen zijn "plasticiteit" (in klankmateriaal) en "sturingsmechanismen" (om het beweeglijk materiaal in de uitvoering te kunnen leiden).

Sturing geschiedt bij Kullak door groepering van tonen; die groepering wordt bepaald door accenten.¹²⁶ Plasticiteit ontstaat door overgangsdynamiek en door temposchommelingen. Vanwege die plasticiteit heeft Kullak een andere opvatting over ritmiek en metriek dan Hanslick. Voor Hanslick is het toonmateriaal dat te gebruiken is voor een compositie (hij vat dat samen in de begrippen "harmonie" en "melodie") geen natuurlijk materiaal (materiaal dat te vinden is in de natuur) maar product van de menselijke geest. Slechts één element in de natuur is voor Hanslick

¹²⁵ Dahlhaus 1975, 160. Zie ook Sandberger 1997, 233-234.

¹²⁶ Marx zou in plaats van *groepering* de term *motief* gebruiken; Riemann zou in plaats van de term *accenten* de term *hoofdnoten* hanteren.

voorgegeven. Dat betreft ritmiek: "Harmonie und Melodie fehlen also in der Natur. Nur ein drittes Element in der Musik, dasjenige, von dem die beiden ersten getragen werden, existirt schon vor und außer dem Menschen: der Rhythmus."¹²⁷ Hanslick onderscheidt werkzaamheid van ritme "in het groot en in het klein". Ritme in het groot is een vormgevend principe (symmetrisch denken); ritme in het klein betreft de verhouding tussen lichte en zware momenten binnen een metrum.¹²⁸ Voor Kullak daarentegen is ritmiek als verschijningsvorm niet een voorgegeven principe maar, evenzeer als het ander muzikaal materiaal, een product van de geest.¹²⁹ Dit geeft ruimte om ritme en metrum in overeenstemming te brengen met de gewenste plasticiteit in de uitwerking van het poëtisch idee.

Om alle bewegingswisselingen die het gevolg zijn van Liszts "Seelenzustände" als grondslag bij het componeren tot uiting te brengen, is het noodzakelijk dat geleidelijke overgangen gerealiseerd kunnen worden. Deze geleidelijkheid vraagt om ritmes die niet meer het juk dragen van het metrum.¹³⁰ Kullak werkt dat in *Die Ästhetik des Klavierspiels* uit.

¹²⁷ Hanslick 1854, 85.

¹²⁸ Hanslick 1854, 32: "Das Urelement der Musik ist Wohllaut, ihr Wesen Rhythmus. Rhythmus im Großen, als die Uebereinstimmung eines symmetrischen Baues, und Rhythmus im Kleinen, als die wechselnd-gesetzmäßige Bewegung einzelner Glieder im Zeitmaß". Zie ook Dahlhaus (2001).

¹²⁹ Kullak 1858, 75. Hierbij hanteer ik bewust de term ritmiek als verschijningsvorm; dit in tegenstelling tot de term ritmiseren zoals Schelling die hanteert. Overigens is het principe van Schellings ritmiseren ook bij Kullak terug te vinden. Hij gebruikt daarvoor – aansluitend bij E.T.A Hoffmann, volgens Hinrichsen (1999, 350) – drie bewegingstypes die in de achtergrond van het bewuste meespelen en omschrijft ze in termen van karakter: *Wehmuth, Sehnsucht, Versöhnung*.

¹³⁰ Zie ook Kullak 1858, 86-87. Kullak hanteert voor het ritme dat niet gebonden is aan metrum, zoals in een recitatief, de term "declamatorisch ritme". In de actuele muziek bespeurt Kullak veelvuldig deze toepassing. Voor hem is vooral Bach een grootmeester in de toepassing ervan: "Bach ist der große Meister, der diese Region beherrscht, und das schönste Beispiel ist der erste Theil der chromatischen Phantasie. Er vor Allen versteht es, der Seele ihr Träumen abzulauschen und frei von jeglichem Zwange das geistige Dahinduft der Seele wiederzugeben."

Voor aanhangers van de architectonische richting ligt het zwaartepunt van het metrum op de tel na de maatstreep. Deze is actief en wordt standaard beklemtoond. Aanhangers van het poëtisch denken vinden dat niet altijd noodzakelijk. Om bijvoorbeeld een “unendliche Melodie” te bouwen is het van belang om continuïteit in de beweging te creëren (door overgangsdynamiek) bij het vermijden van zware steunpunten. Deze werkwijze is erbij gebaat om een beweging te leiden naar het steunpunt toe, zonder dat het steunpunt geaccentueerd wordt. Dit leidt tot opmatigheid in beweging (een beweging gericht naar de hoofdnoot toe), een hoofdnoot die rustpunt wordt van de beweging en een ritmische beweging die zich bevrijdt heeft van het metrum. Kullak denkt daarbij vooral aan de uitvoeringswijze van recitatieven.

Hoofdstuk 2

Vormgevend gebruik van klank en dynamiek: toepassing

2.1. Inleiding

Dit onderzoek naar het vormgevend gebruik van klank en dynamiek heb ik in de inleiding beschreven als een uitvloeisel van het “zich gaan nestelen”, in het musiceren op het orkestraal harmonium, van appreciatie in mijn luisteren naar opnames van musiceren van vóór de Tweede Wereldoorlog. Daarachterliggend komt het voort uit het ervaren van een onaangepastheid in mijn luisteren naar actueel musiceren, hoe hoogstaand ook in kwaliteit. Reflectie over luisteren en spelen heeft geleid tot beschrijving van het hier centraal staande uitvoeringsmodel, gericht op het vormgevend gebruik van klank en dynamiek. In dit hoofdstuk geef ik een overzicht van de belangrijkste praktische principes ervan en beschrijf ik toepassingen van dat gebruik, aan de hand van uitwerking van de elementen:

- het vormen van motieven en frasen
- pulsgerichte en grondwaardegerichte bewegingsstructuur
- lineaire en a-symmetrische vormgeving

Omdat luisteren zowel in de opmaat naar het uitvoeringsmodel als in de toelichting erop een belangrijke rol speelt, beschrijf ik in deze inleiding mijn luisteren ten aanzien van de *Johannespassion*. Een substantieel gedeelte hiervan is terug te vinden in het uitvoeringsmodel waarop ik de editie van die passion baseer: ervaring van de uitvoering van een muziekstuk als een autonome esthetische verschijning; het luisteren ernaar in een omgeving gericht op contemplatie; het ervaren van klank en van daaruit het ervaren van muzikale gestalten; de ervaring van klank in termen van rust – beweging – rust; het ervaren van een uitvoering als “Erschütterung”, waarbij de ontstane beweging een anticiperen is op rust.

Mijn luisteren is te omschrijven, met inbegrip van bovenstaande aspecten, als het ervaren van muziek, om Hanslicks terminologie te gebruiken, als “tönend bewegte Formen¹³¹ (...) in geistfähigem Material.”¹³² De inhoud van deze termen heeft echter meer raakvlakken met opvattingen van Kullak (en op de achtergrond die van Schelling) dan met die van Hanslick.

Basis is het ervaren van karaktervolle gestaltenes (“Formen”) met een tijdsduur waarbij die gestaltenes nog als eenheid te ervaren zijn. Die gestaltenes, frasen, zijn opgebouwd uit motieven. De stroom van klanken is passend (“geistfähig”) voor mij indien de ontstane gestaltenes in mijn voorstellingsvermogen levend materiaal zijn (dat wil zeggen dat de gestaltenes zelfstandig emotioneel, affectief resoneren) en autonoom op elkaar betrokken kunnen worden (mij op een autonome wijze muzikaal aan het denken zetten). Op deze wijze ontstaat in het luisteren een beleven van karaktervol materiaal dat op elkaar betrokken wordt en aldus kan leiden tot eenheid. Die eenheid beschouw ik als een verzameling karaktervolle gebeurtenissen. Essentieel voor het klimaat waarin de compositie beluisterd wordt is “Stimmung”.¹³³

Mijn luisteren richt zich vooral op de contouren van de opeenvolgende gestaltenes waarin de structuur van de beweging in de klankopeenvolging (“tönend bewegt”) en de textuur van die gestaltenes (“Material”) bepalend zijn.¹³⁴ Toegespitst op de *Johannespassion* wordt de structuur van de klankbeweging op het niveau van het ervaren van gestaltenes bepaald door de wijze waarop geleiding, “maat”, ontstaat. Hierin maak ik een onderscheid tussen pulsgerichte en grondwaardegerichte beweging.

Aan een pulsgerichte beweging ligt een doorgaande puls in constante tijdsafstanden ten grondslag. Differentiatie in die pulsering (licht – zwaar) leidt tot maat en metrum. Het musiceren vindt plaats op basis van het metrum: dat wil zeggen op basis van een vast ontwerp van beklemtoning waartegen en waarop de klankstroom zich ontwikkelt. Differentiatie in de

131 Hanslick 1854, 32.

132 Hanslick 1854, 35.

133 Zie pagina 71.

134 Zie ook Dahlhaus 1967, 513 e.v.

klankopeenvolging ten opzichte van het metrum, zowel in schakering (licht – zwaar) als in tijdsduur (tempo), leidt tot expressiviteit. Puls en metrum dragen op deze wijze in sterke mate bij aan continuïteit in beweging in de opeenvolging van motieven tot frasen en aan de ervaring van de compositie als geheel. In die opeenvolging van klanken is het sterke gedeelte van een motief standaard geplaatst op het sterke of goede deel van het metrum. Dat sterke gedeelte van een motief fungeert als centrum van activiteit.¹³⁵ Dit betekent dat merkbare temposchommelingen in motieven en frasen, anders dan voor de structurering van de compositie en voor specifieke expressieve doeleinden, slechts beperkt toegepast kunnen worden, op straffe van aantasting van de continuïteit van de uitvoering en daarmee de ervaring van eenheid. Vandaar dat de afzonderlijke klanken die tezamen een motief vormen zich dienen te richten naar het overkoepelend vormgevingsprincipe van het metrum. Differentiatie van de individuele klanken waaruit de motieven zijn opgebouwd, is daarom slechts in geringe mate mogelijk. Dit past niet bij hoe ik luister; vandaar dat ik spreek van onaangepastheid in mijn luisteren naar actuele uitvoeringen van Bachs muziek, die vandaag de dag bijna uitsluitend puls- en/of structuurgericht zijn.¹³⁶

Het grondwaardegericht musiceren kent andere verhoudingen tussen klank en continuïteit in beweging. Dit musiceren kent een in principe variabele grondeenheid in bewegingsduur van opeenvolgende momenten als basis. Variatie in deze eenheid hangt samen met de wijze waarop

135 “In this music [het metrisch- en pulsgericht musiceren in de 17de en 18de eeuw] you push it from a ‘good’ beat and then the following group of notes goes by itself. Unlike later music, [het musiceren in de 19de eeuw] you don’t have to push a phrase all the time; it often rolls by itself.” Leonhardt in Sherman (1997, 196). Overigens heeft Leonhardt een verkeerde voorstelling van het musiceren in de 19de eeuw. Ook deze kent, zoals in het eerste hoofdstuk beschreven, een uitvoeringsstijl waarbij vanuit groepering van klanken is gemusiceerd. Die groepering wordt echter niet bepaald door een vast stramen van puls en metrum; beweging ontstaat hierin niet zozeer door “duwen” maar veeleer door het aangetrokken voelen door de hoofdnoot.

136 Fabian (2015), Murphy (2008) en Golomb (2004) maken een onderscheid in de huidige uitvoeringspraktijk van de muziek van Bach tussen “mainstream” en “historically informed performance practice”. In beide richtingen wordt pulsgericht gemusiceerd.

een motief, opgebouwd vanuit individuele klanken, gestalte krijgt, met temposchommelingen als onmiddellijk herkenbaar gevolg. Deze variatie is een middel tot structurering en karakterisering van motieven en frasen. Zoals beschreven, wordt een motief bij dit type musiceren gekenmerkt door een hoofdnoot waar andere noten omheen zijn gegroepeerd. De hoofdnoot is het zwaartepunt, de kern van het motief. Beweging in een motief ontstaat doordat in de opeenvolging van klanken de grondwaarde van de individuele klank in duur toe- of afneemt en/of doordat dynamische schakeringen (crescendo, decrescendo) toegepast worden en/of door geleidelijke klankkleurdifferentiaties. De richting van de beweging wordt bepaald door de situering van de hoofdnoot: grondwaarden er naar toe nemen af in tijdsduur, grondwaarden nadat de hoofdnoot geklonken heeft, nemen toe. De hoofdnoot is dus eerder een rustpunt, aantrekkingspunt, dan centrum van activiteit. De duur van de klank en de klankkwaliteit (luidheid, kleur) bepalen vooral de mate waarin een klank zich kan laten gelden, waaronder de functie die een klank inneemt in een motief en frase. Ook deze wijze van musiceren (en het daaraan gekoppeld luisteren) kent moeilijkheden en heeft zijn beperkingen. Ze komen vooral voort uit het gemis van een overkoepelende eenheid zoals aanwezig in het pulsgericht musiceren. Dit gemis stelt zware eisen aan het voorstellingsvermogen van de speler in de vormgeving van een compositie. Een gevaar is dat eenheid in het voorstellingsvermogen bij gebrek aan aanleg onvoldoende “ontwikkelbaar” is, waardoor de uitvoering geleid wordt door een vaag beeld in plaats van door volledige concentratie vanuit het gemoed. Dit leidt tot uitvoeringen die van momentele inval naar momentele inval bewegen, en dus tot verbrokkeling. De luisteraar neemt slechts “zusammenhanglose Details” waar, die “als zufällige Risse im Gewebe wirken.”¹³⁷ Het kan leiden tot een musiceren waarin sentiment heerst of juist een vlucht in rationaliteit. Puls- en grondwaardegerichte beweging sluiten elkaar overigens niet uit, hoewel overgangen gemakkelijker te realiseren zijn vanuit grondwaardegericht musiceren dan vanuit pulsgericht. Het lijkt op de glijdende schaal die Wagner hanteert in de overgang van adagio naar

137 Dahlhaus 2001b, 37.

allegro, waarbij in het allegro altijd een zweem aanwezig is van het adagio. Voorbeelden van deze overgangen zijn te vinden in de uitvoering (1955) van *Seeräuber Jenny* door Lotte Lenya. Daarbij komt dat Lenya veelal woordmotieven zingt die grondwaardegericht zijn, met een begeleiding die pulsgericht is. De uitvoering van *Prelude in f kleine terts* (BWV 881) door Samuel Feinberg (1890-1962) is een voorbeeld van grondwaardegericht musiceren dat zich aanvankelijk uit in een motorische beweging. De versie van *Lili Marleen* door Marlene Dietrich (stem) en Charles Magnante (accordeon) is een voorbeeld van grondwaardegericht musiceren ondersteund door een pulsgerichte begeleiding.¹³⁸ Ook in de uitvoering van de *Matthäuspassion* (1939) onder leiding van Willem Mengelberg worden beide vormen van musiceren toegepast, zij het naast elkaar in afzonderlijke delen.

138 Lotte Lenya zingt *Seeräuber Jenny* uit de *Dreigroschenoper* van Kurt Weill/Bertolt Brecht:

Audiovoorbeeld 3



Samuel Feinberg, *Prelude in f kleine terts* van Johann Sebastian Bach (BWV 881):

Audiovoorbeeld 4



Marlene Dietrich (stem), Charles Magnante (accordeon en dirigent): *Lili Marleen* (tekst Hans Leip, 1915; muziek Norbert Schultze, 1938):

Audiovoorbeeld 5



Zoals de pulsgerichte benadering kwaliteiten van klank en de opbouw van motieven aan banden legt en egaliseert, zo leidt het ook tot egalisering in het betrekken van frasen op elkaar in de (symmetrische dan wel a-symmetrische) vormgeving. Een gevolg is dat geleidelijke temposchommelingen en karakterwisselingen minder krachtig gerealiseerd kunnen worden. Daarbij komt dat wie een voorkeur heeft voor pulsgericht musiceren, de grondwaardegerichte benadering al snel verwerpt als subjectief en onsamenhangend. Een voorbeeld hiervan is de reactie van Adolph Marx op zijn ervaring van het *Vorspiel zu Lohengrin* van Richard Wagner.¹³⁹ De manier waarop Wagner de compositie vormgeeft, ervaart Marx als een putten uit een oceaan van klanken naar eigen goeddunken. Marx verwacht een ontwikkeling vanuit motieven (en de voor hem bijpassende bewegingsstructuur van pulsgericht musiceren) en is (daardoor) niet ontvankelijk voor het idee dat ten grondslag ligt aan het naast elkaar plaatsen van klanken, motieven en frasen.¹⁴⁰

2.2. Toepassingsprincipes

De belangrijkste principes in het vormgevend gebruik van klank en dynamiek zijn de volgende.

- 1 Tonen worden op elkaar betrokken tot kleine gestalten, motieven genoemd, door middel van overgangsdynamiek en een flexibele toepassing van de grondeenheid¹⁴¹. Het eerste houdt in dat elke toon

¹³⁹ Zie het begin van de Inleiding.

¹⁴⁰ Een recent voorbeeld van dit onbegrip is de wijze waarop Paul Henry Lang vanuit een esthetiek verbonden met het musiceren van Strawinsky het dirigeren van Wilhem Furtwängler ervaart en beschrijft (*High Fidelity*, december 1970). Lang ervaart bij Furtwängler onmacht om een vast ritme aan te houden, wat volgens hem voortkomt uit een zeker gebrek aan orkestdiscipline. Zie ook Cook in Dejana 1999, 54 en Cook in Rink 1995, 105-108.

¹⁴¹ Hugo Riemann hanteert de term "Grundmass" op twee manieren. Enerzijds als variabele eenheid van duur van een klank, anderzijds (in een latere fase) als een eenheid die hoofdnoden van een motief verenigt (zie ook Seidel 1975, 160 e.v.). Ik hanteer het begrip "grondeenheid" hier als de te variëren tijdsduur van klanken om te komen tot karaktervolle motieven (een eenheid

van een motief onderdeel is van overgangsdynamiek. Het tweede houdt in dat elke toon van een motief onderdeel is van bewegingsverandering. Een motief is in deze werkwijze de kleinste samengestelde vorm met bewegingsrichting in een compositie. Het betrekken van tonen op elkaar tot een motief noem ik ook wel ritmiseren.¹⁴²

- 2 Elk motief kent slechts één hoofdnoot. Dat is het steunpunt, rustpunt van het motief. Een motief krijgt karakter door de richting van de bewegingsverandering en de richting van de overgangsdynamiek naar de hoofdnoot toe en er vanaf. Toe- en afname van beweging behoeven, vanwege expressie, niet samen te vallen met toe- en afname van luidheid.¹⁴³
- 3 Er zijn vanuit de situering van de hoofdnoot binnen het motief drie typen motieven te onderscheiden:
 - Hoofdnoot in het midden: < > ("inbetont")¹⁴⁴
 - Hoofdnoot aan het begin: > ("anbetont")
 - Hoofdnoot aan het einde: < ("abbetont")
- 4 "In-", "an-" en "abbetonte" motieven hebben door de bewegingsrichting een spanningsopbouw en daardoor karakter.¹⁴⁵

die veelal een kwartnoot of een achtste is). De tweede invulling door Riemann van het begrip Grundmass heet in mijn editie "gevulde slag", maat of metrum.

¹⁴² De term "ritmiseren" is een actualisatie van opvattingen van Schelling. Voor hem is ritme geen abstract verschijnsel (zoals een puls) maar betrokken op klank. Deze opvatting is ondermeer ook te vinden bij Adolf Kullak en Riemann (1900,133): "Die rhythmische Gestaltung der Tonbewegungen, d.h. [...] ihre Gliederung in leicht verfolgbare Zeiteile"; ¹⁴⁰: "Ist der Rhythmus [...], die Gliederung eines zeitlichen Verlaufs, nicht der abstrakten Zeit, sondern eines sinnlich wahrnehmbaren Geschehens in der Zeit [...]."

¹⁴³ Zie ook: Hugo Riemann 1912, 53 e.v.

¹⁴⁴ Hugo Riemann 1884, 11-12.

¹⁴⁵ Körner 1795, 120: "Im Verhältnis der einzelnen Töne zum Haupttone, auf welchem die Einheit der Melodie beruht, erscheint das Streben nach einem Ziele, bald Annäherung bald Entfernung, und endlich Ruhe, wenn es erreicht ist."

- 5 De beweging naar de hoofdnoot toe heet opmatige beweging. Deze beweging is nooit stapsgewijs, tenzij specifiek voorgeschreven, maar altijd geleidelijk. Hetzelfde geldt voor een eventuele afbouw van de beweging ná de hoofdnoot.
- 6 In een compositie worden motieven vanuit hetzelfde principe samengevoegd tot grotere eenheden, tot frasen. Het op elkaar betrekken van motieven heet fraseren.¹⁴⁶ Vanuit het betrekken van hoofdnooten van motieven op elkaar ontstaat maat, metrum.
- 7 Elke samengevoegde eenheid kent slechts één hoofdnoot die als zwaartepunt fungeert.
- 8 Een frase wordt naast de hoofdnoot gekenmerkt door een beginnoot, eindnoot en één of meer geleidingsnoten. Geleidingsnoten vormen steunpunten waarop de beweging relatief tot stilstand komt om daarna vervolgd te worden.
- 9 Motieven en grotere eenheden worden van elkaar onderscheiden door klankdifferentiatie, zoals: wijziging van dynamiek, beheersing van af- en aanspraakverschijnselen, minimale discontinuïteit tussen klanken.¹⁴⁷ Het kunnen onderscheiden van motieven en grotere eenheden is van groot belang voor de duidelijkheid van het bewegingsverloop en daarmee voor het karakter van de compositie.
- 10 De hoofdnoot van een motief bevindt zich, standaard genoteerd, op de eerste noot na de maatstreep. Dat houdt in dat de verandering van beweging en dynamiek plaats vindt (in de vorming van in- en abbetonte motieven) over de maatstreep heen.

¹⁴⁶ Fraseren is dus niet een interpunctie van een muzikale zin. Dat is een benadering van buitenaf, vanuit een analytisch denken in termen van structuren. Fraseren is een opbouw van onderop; het is een produceren van klanken zoals dat ook bij spreken gebeurt.

¹⁴⁷ Riemann 1900b, 11-15.

- 11 Het betrekken van de hoofdnoot van de afzonderlijke motieven op elkaar wordt “gevulde slag”, maat of metrum genoemd. Deze slag is variabel, doordat de beweging binnen de afzonderlijke motieven gedifferentieerd is. Indien in de continuïteit van beweging tijdens het musiceren de verbinding van de hoofdnooten leidend is, ontstaat *maat-georiënteerd musiceren*. Indien de variabele grondeenheid leidend is, ontstaat *grondwaarde-georiënteerd musiceren*.
- 12 Een metrumaanduiding biedt dus niet *a priori* een structuur van beklemtoning waarop en waartegen de melodie zich ontwikkelt. Een metrumaanduiding ordent het aantal en de soort noten in een maat.
- 13 Continuïteit in de aaneenschakeling van motieven tot grotere eenheden en grotere eenheden tot vormdelen kan verkregen worden door symmetrisch denken.
- 14 Symmetrisch denken is het betrekken van een motief of frase die gestalte gaat krijgen op de gestalte die eraan vooraf is gegaan, in referentie aan spanningsverhoudingen binnen het object. Deze werkwijze heet architectonische of symmetrische vormgeving.
- 15 Behalve door middel van symmetrisch denken kan continuïteit verkregen worden door middel van evenwichtsdenken. Daarbij wordt de frase die gestalte krijgt primair gerelateerd aan het object als karakter- en spanningsvolle verzameling. Dit leidt tot het spanningsvol naast elkaar staan van frasen, klanken. Deze werkwijze heet poëtische of a-symmetrische vormgeving.
- 16 In mijn editie ben ik ervan uitgegaan dat de uit te voeren partituur via een verwervingsproces een object geworden is in het voorstellingsvermogen van de uitvoerder(s). Zo ontstaat intentionaliteit. Zowel symmetrisch denken als a-symmetrisch denken wordt in werking gesteld en gevoed door die intentionaliteit.

2.3. Grondwaarde- en maatoriëntatie; symmetrische vormgeving

Als eerste stap ter verduidelijking van de toepassingsprincipes van het vormgevend gebruik van klank en dynamiek stel ik een audio-opname rond 1900 aan de orde; uit de tijd dus dat dit gebruik een vanzelfsprekendheid is.¹⁴⁸ De opname betreft een uitvoering (1911) door de sopraan Elena Gerhardt (1883-1961) en de pianist Arthur Nikisch (1855-1922) van *An die Musik* (zie afbeelding 4) van Franz Schubert op tekst van Franz Schober. Deze opname vergelijk ik daarna met twee andere opnames van dezelfde compositie: een opname uit 1948 van een uitvoering in het Russisch door de tenor Sergei Lemeshev (1902-1977) en de pianist Abram Makarov (1897-1984), en een opname uit 1961 van een uitvoering door de mezzo-sopraan Elisabeth Schwarzkopf (1915-2006) en de pianist Gerald Moore (1899-1987). In de bespreking van deze opnames komen drie toepassingsprincipes aan de orde: ten eerste grondwaardegericht musiceren (Gerhardt, Lemeshev) versus pulsgericht musiceren (Schwarzkopf); binnen die musicerwijzen, ten tweede, grondwaardegeoriënteerdheid (Gerhardt) versus maatgeoriënteerdheid (Lemeshev, Schwarzkopf); en ten slotte symmetrische vormgeving. Het laatste illustreer ik aan de hand van de uitvoering door Gerhardt. Het gedicht *An die Musik* kent twee karakters: enerzijds vanwege woorden als “graue Stunden”, “wilder Kreis umstrickt”, “Seufzer”, anderzijds vanwege woorden als “warmer Lieb’ ”, “bess’ re Welt entrückt”, “heiliger Accord”. Deze twee karakters worden aan het slot op elkaar betrokken in de dankzegging dat in het dagelijks leven verheffing mogelijk is, waardoor een andere (betere) wereld ervaren kan worden.

¹⁴⁸ In de beschrijving van de audio-opnames staat niet de wijze waarop de partituur in klank gestalte krijgt of de intentie van de uitvoerder centraal, maar de logica van de uitvoering. De logica van de uitvoering is de wijze waarop samenhang verkregen wordt. Deze logica wordt betrokken op de compositie zoals die zich in het voorstellingsvermogen van de luisteraar heeft gevormd. Voor mij als luisteraar heeft die compositie zich verdicht tot probleemstelling. Deze probleemstelling noem ik ook wel “Grundidee”. Een uitvoering is dan passend indien de uitvoering (met als basis de uitvoeringslogica) ervaren wordt als een verbijzondering van het “Grundidee”.

De bewegingscontour van *An die Musik* bestaat uit twee gedeelten: frase a (maat 3 tot en met 9) en frase b (maat 11 tot en met 19), onderbroken door een instrumentale maat. Aan deze twee frasen gaat een instrumentale inleiding vooraf van twee maten; afbouw vindt plaats door vier instrumentale maten. Het melodisch en ritmisch materiaal dat gebruikt is, is homogeen. Frase a bestaat uit twee gedeelten (a1, maat 3-6 en a2, maat 7-9) waarbij a2 een variant is van a1. Frase b is drieledig (b1, maat 11-14, b2 maat 15-17, b3 maat 18-19). Frase b1 is melodisch en ritmisch een variant van frase a1. Frase b2 is een voortborduren met materiaal uit frase b1, frase b3 is opgebouwd uit materiaal uit het begin van frase a1.

Het karakter van frase a1 is door het eerste interval (een kwart), drie kwartnoten en de relatief hoge ligging plechtig. Het tweede gedeelte van die frase staat hier in oppositie mee: een lage donkere ligging die bereikt wordt door een melodische daling met een sext, gevolgd door een ritmisch motief bestaande uit een gepunteerde kwartnoot met achtste beweging, waardoor daarin zwaarte ontstaat, een circulerende melodie, secundes en tertsen als melodisch materiaal. Deze tegenstelling wordt versterkt in frase a2, die te beschouwen is als een verkorte variant van a1: de melodische daling wordt intenser door de septime-sprong, het gepunteerd ritme wordt herhaald en de ligging is nog lager, donkerder. Frase b1 is een melodisch getransponeerde en ritmische variant van frase a1. De transpositie en ritmische wijzigingen leiden tot een grotere spanningsopbouw dan in de frase ervoor. Frase b2 staat (met als tekst de dankzegging) in contrast ten opzichte van de frase ervoor, door de melodische opbouw zowel in de zangstem als in de bas. Deze opbouw leidt tot de hoogste ligging in zowel de zangstem als de begeleiding. Binnen een maat echter (in maat 18) wordt de donkere ligging van maat 8 bereikt door middel van melodische sprongen die ontleend zijn aan de eerste frase. Deze afbouw van hoog naar laag vindt in een relatief korte tijdsperiode plaats waardoor energie overblijft; die tot rust komt in de Seufzers in de instrumentale afbouw.

Op basis van de opbouw van de frasen en de onderlinge relaties in het materiaal is de vormgeving van de compositie te betitelen als symmetrisch. De probleemstelling (“Grundidee”) ervan is voor mij de wijze waarop de twee karakters op elkaar betrokken worden tot eenheid (dankzegging) én hoe het karakter van de dankzegging teruggevoerd wordt naar het karakter

van het begin. Dat houdt in dat de probleemstelling bepaald wordt door de zwaarte van de maten 5 en 9 in relatie tot de opbouw in de maten 15 en 16 en in het neerleggen van de beweging in de maten 18 en 19.

De beweging van klankopeenvolging in de uitvoering door Gerhardt/Nikisch is grondwaardegericht. De grondwaarde wordt gevormd door de kwartnoot. In de continuïteit van klanken zijn groeperingen (motieven en frasen) te onderscheiden op basis van de tekst. In de eerste twee frasen zijn de tekstmotieven: "Du holde Kunst, in wieviel grauen Stunden"; "wo mich des Lebens wilder, Kreis umstrickt". De tekstmotieven hebben een eigen tempo en een eigen bewegingsverloop. Het ervaren van deze motieven als zelfstandige gestalten wordt versterkt doordat veelal tussen de motieven licht gearticuleerd wordt en door een begeleiding die duidelijk gericht is op de ervaring van de beweging van de grondwaarde:

Audiovoorbeeld 6

play

stop

De opbouw van de uitvoering door Gerhardt/Nikisch is evenals de compositorische opbouw symmetrisch. Dat wil zeggen dat hetgeen gestalte krijgt, betrokken wordt op het voorgaande zowel in variatie als in contrast. Op geen enkel moment is er een bewegingsverandering of een bijzondere klankbehandeling te ervaren die niet te verklaren is vanuit het direct betrekken van gestalten op elkaar in relatie tot de bewegingscontour van de compositie. Symmetrische verhoudingen betreffen de maten in de eerste periode: maat 3-4 ten opzichte van maat 5-6; maat 3-6 ten opzichte van maat 7-9; gevolgd door de verhouding van de maat 3-9 (eerste periode) ten opzichte van maat 11-19 (tweede periode). De verhoudingen binnen maat 11-19 (de tweede periode) betreffen: maat 11-12 ten opzichte van maat 13-14; 11-14 ten opzichte van 15-17; 15-17 ten opzichte van 18-19.

De opbouw van de uitvoering in termen van de grondwaarde is als volgt: in elke frase neemt de verandering in grondwaarde toe (zowel in verkorting als verlenging). Het gemiddelde tempo van de grondwaarde bereikt in de maten 15 en 16 de snelste waarde, waarna in de volgende twee maten het tempo afgebouwd wordt naar het meest langzame in de gehele uitvoering.

An die Musik.
Gedicht von Fr. v. Schöber.
Für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte
componirt von
FRANZ SCHUBERT.
Zweite Fassung.
Op. 88. N^o 4.

Schubert's Werke.

Mässig.

Singstimme. Du holde Kunst, in wieviel grauen
Oft hat ein Seufzer, deiner Harf ent-

Pianoforte.

Stunden, wo mich des Lebens wilder, Kreis umstrickt, hast du mein
flossen, ein süßes Heiligengesicht, den Himmel

Herz zu warmer Lieb entzunden, hast mich in eine bessere Welt entrückt, in eine
besseren Zeiten mir erschlossen, du holde Kunst, ich danke dir für, du holde

besseren Welt entrückt.
Kunst, ich danke dir.

Afbeelding 4

An die Musik van Franz Schubert op een gedicht
van Franz Schöber.

Grondwaarden gedurende de uitvoering variëren in tijdsduur ten opzichte van elkaar in een verhouding van 1:3 met veelal per frase een verhouding van 1:2.

De tweede opname is van een uitvoering gezongen in het Russisch door de tenor Sergei Lemeshev met pianobegeleiding door Abram Makarov. De uitvoering is een voorbeeld van maatgeoriënteerd musiceren op basis van grondwaardegerichtheid:

Audiovoorbeeld 7

play

stop

In de eerste zes maten lijkt het of de uitvoering pulsgericht is (een continue puls van de kwartnoot met geringe variatie in beweging en voorzien van metrisch reliëf). Gaandeweg (vanaf maat 8) ontstaat echter een type beweging waarbij de variabele tijdsduur van de halve noot (de "slag" van de halve noot) bepalend wordt. Op basis daarvan wordt per frase stuwung gecreëerd die een rustpunt vindt aan het einde ervan. Stuwung en rustpunt zijn niet zozeer resultante van opbouw vanuit een grondwaarde binnen een motief, zoals bij Gerhardt/Nikisch, alswel een min of meer zelfstandig bewegingsprincipe in samenhang met tekstmotieven. De begeleiding is hieraan aangepast. In de uitvoering van Gerhardt/Nikisch is de beweging (in achtsten) in de begeleiding duidelijk hoorbaar. Bij Lemeshev/Makarov trekt de begeleiding zich af en toe terug (in de maten 12 tot en met 18) alsof het een storende factor is. De aandacht gaat niet naar het meebelevan van de fluctuaties in de grondwaarde maar naar de wijze waarop de te produceren hoofdnoot in klank en beweging gestalte krijgt. Dat proces krijgt door die terugtrekking veel meer ruimte.

De samenhang tussen de motieven, frasen, periodes is symmetrisch. De klanktextuur wordt in sterke mate bepaald door de beweeglijkheid van toon in het realiseren van de beweging rond de hoofdnoot en hangt samen met het lichte stemgebruik door Lemeshev.

Het derde voorbeeld is een uitvoering door Elisabeth Schwarzkopf (mezzo-sopraan) en Gerald Moore (piano). Deze uitvoering betreft, conform uitvoeringsprincipes die na de Tweede Wereldoorlog algemeen golden, een

bewegingsstructuur die pulsgericht is. Binnen die gerichtheid wordt door hen een maatgeoriënteerde beweging toegepast:

Audiovoorbeeld 8

play

stop

Vanaf het begin is de klankstroom opgenomen in een doorgaande continue beweging die af en toe fluctueert. De interne beweging in de woordmotieven is in deze uitvoering niet de basis zoals bij Gerhardt/Nikisch. De woordmotieven zijn geplaatst op een puls in een metrisch kader. De kwartnoot vormt de puls in die beweging. Schwarzkopf maakt duidelijke dynamische beklemtoningen op de eerste en derde kwartnoot van de maat, waardoor er een *alla breve*-karakter ontstaat (slag van de halve noot) en het metrum versterkt wordt. Benadrukking van de eerste tel van de maat wordt regelmatig versterkt door een verbreding van de vierde kwartnoot binnen een maat. Overgangsdynamiek wordt veelvuldig toegepast, vooral van de vierde kwartnoot van een maat naar de eerste kwartnoot van de erop volgende maat; waardoor opmatigheid ontstaat. Temposchommelingen zijn geringer dan in de uitvoering van Gerhardt. Op twee uitzonderingen na komt het tempoverloop overeen met dat van Gerhardt. Afwijkingen vormen de maten 9 (stuwender uitgevoerd om aansluiting te vinden bij de volgende periode) en de maten 15 en 16 (meer verbreed).

In de logica van de uitvoering verschillen de uitvoeringen van Gerhardt/Nikisch en Schwarzkopf/Moore sterk. Bij Schwarzkopf worden woordmotieven geplaatst op een puls en binnen een metrisch frame. Puls en metrum worden op een energetische en spanningsvolle wijze ingevuld. Wijzigingen ervan bepalen de expressie en geven structuur aan de uitvoering. Een groot voordeel van deze werkwijze is dat eenheid aanwezig is van beweging in de uitvoering in haar totaliteit. Te horen is dat door puls, tempo en invulling van het metrum (tezamen vormen zij de structuur van de klankbeweging) eenheid in de uitvoering gegarandeerd is en dat die eenheid, op grond van structuur van de compositie en expressieve overwegingen, differentiatie nodig heeft en dus ook krijgt.

In de werkwijze van Gerhardt/Nikisch is die voorgegevenheid van eenheid in de uitvoering niet aanwezig omdat bij hen van onderop, vanuit een flexibele grondwaarde en vanuit het vormen van hoofdnoten die in relatie tot elkaar fungeren als metrum, een uitvoering wordt opgebouwd. Dit geeft risico's in het creëren van continuïteit en samenhang. Van groot belang is hierin het symmetrisch denken in relatie tot de vorm van het object.

De vraagstelling is vervolgens relevant: welke structuur van klankbeweging is noodzakelijk voor de uitvoering van *An die Musik* om die als een levende verschijning te ervaren?

Deze vraag betreft niet een kwalificatie van de uitvoeringen in die zin dat de ene juist is en de andere niet. Het betreft de wijze van luisteren, en binnen dat luisteren, de wijze waarop de opeenvolgende klanken ervaren worden als eenheid. Dat houdt in dat met name gereflecteerd dient te worden over de probleemstelling van de compositie in relatie tot de structuur van de klankbeweging; dat wil zeggen de verwachting in het luisteren ten aanzien van de structuur van de klankbeweging.

De probleemstelling van *An die Musik* is voor mij als luisteraar de relatie tussen de zwaarte in het begin en de stuwing richting de dankzegging, én hoe die dankzegging bij de herhaling van de tekst weer in karakter betrokken wordt op de zwaarte van het begin. Essentiële begrippen hierin zijn dan ook *zwaarte* en *stuwing*. Wat is zwaarte en wat is stuwing in het luisteren? Zwaarte houdt voor mij niet in dat het tempo laag is, maar dat klank zelfstandig wil zijn en met moeite opgaat in een groter geheel. Zwaarte houdt in dat klank maximaal tot ontplooiing kan komen en zich maximaal kan laten gelden in zijn omgeving. Zwaarte heeft relatie met een klankopvatting zoals Morton Feldman heeft geformuleerd, waarin niet zozeer het ontstaan van klank centraal staat om in het ontstaan te "knedem" zodat ze expressief wordt in het metrisch schema, maar waarin aandacht is voor het verdwijnen ervan, voor het ontstaan van rust: "The attack of a sound is not its character. Actually, what we hear is the attack and not the sound. Decay, however, this departing landscape, this expresses where the sound exists in our hearing – leaving us rather than coming toward us."¹⁴⁹

149 Feldman 2000, 25.

Zoals zwaarte niet primair verbonden is met een traag tempo, is stuwing niet primair verbonden met actie. Stuwing is niet het plaatsen van accenten of het "duwen van klanken".¹⁵⁰ Stuwing houdt in: het aangetrokken voelen, wetend dat het aantrekkingspunt bereikt wordt maar dat het moment waarop onzeker is.

Ontplooiing van klank, differentiatie in uitstel van het bereiken van de hoofdnoot en de mate van zwaarte die aan een klank gegeven kan worden, zijn voor mij bij *An die Musik* als luisteraar onvoldoende te ervaren in een pulsgerichte bewegingsstructuur. In die pulsgerichte uitvoering gaat de aandacht teveel naar uniformiteit van beweging en zo naar de structuur van de compositie en niet naar de ontwikkeling en samenspraak van gestalten.

2.4. Opbouw van motieven en frasen (instrumentaal)

Een onderdeel van het uitvoeringsmodel is het betrekken van klanken op elkaar tot motieven. Voor de speler of dirigent die een partituur gaat uitvoeren zoals de *Johannespassion*, zijn Bachs noten een gegeven. Belangrijke vragen zijn: welke noten gaan zo'n eenheid vormen? Hoe dienen die noten in klank gestalte krijgen? Op welke wijze vormen de opeenvolgende motieven een continuïteit? Beantwoording van deze vragen illustreer ik aan de hand van het instrumentaal gedeelte waarmee de *Johannespassion* begint (zie bijlage 1).

In het editeren heb ik globaal de volgende werkwijze toegepast: als eerste heb ik mij een globaal beeld gevormd van het karakter en de bewegingscontouren van dit instrumentaal gedeelte, dit in relatie tot het totaal van het openingskoor. Vervolgens heb ik het notenmateriaal geordend in motieven en frasen en betrokken op die bewegingscontouren. In de fase erna hebben deze motieven en frasen karakter gekregen, waarna ze ten slotte op elkaar zijn betrokken op basis van lineaire (symmetrische) vormgeving. Deze werkwijze is niet zozeer chronologisch verlopen als wel synchroon. Ik licht een en ander hier toe.

150 Zie ook de verwijzingen in de voetnoten 135, 234 en 421.

C.H. Bitter (1813-1885) omschrijft het openingskoor als “Die Bitte um den wahren Glauben, welcher durch die Vergegenwärtigung der Leiden des Herrn gestärkt, neu befestigt werden soll.”¹⁵¹ Het karakter van de compositie is tweezijdig: een lofzang met als onderton een treurspel door het drama dat zich gaat voltrekken.¹⁵²

Deze tweezijdigheid bepaalt in sterke mate de probleemstelling van het openingskoor. Het resulteert in een karakter van zwaarte, moeizaamheid en een aanroepen, waarbij dit alles opgenomen is in een doorgaande, verwachtingsvolle beweging, die in het canonische gedeelte net voor het eindpunt van de compositie haar culminatie in ontspanning (vrijheid, richtingsloosheid) krijgt.¹⁵³ Een ander aspect van het openingskoor is de complexe schrijfwijze die ertoe leidt dat het in het luisteren onmogelijk is om alle gebeurtenissen te vatten; veel ervan vinden tegelijkertijd plaats. Het effect dat dit op het luisteren heeft, is te omschrijven als “Erhaben”. Dit doet inzien dat dit luisteren gebaat is bij een uitvoeringswijze waarbij de bewegingsstructuur en textuur van de klankbeweging die complexiteit niet toedekt maar juist accentueert. Dit leidt tot een polyfonie binnen de afzonderlijke groepen die er niet primair op gericht is om een geheel te vormen. Ze dient integendeel te leiden tot een accentuering van de afzonderlijke stemmen. Dit resulteert ondermeer in elkaar verdringende klankmassa’s.¹⁵⁴

De instrumentale inleiding bestaat uit drie lagen: tweestemmige lange melodische lijnen geplaatst in het hoge register, uitgevoerd door houtblazers (in mijn editie door harmonium); een laag met een beweging bestaande uit zestienden en achtsten geplaatst in het middenregister, uitgevoerd door strijkers (viool 1, viool 2 en altviool); en een baslijn bestaande uit een

¹⁵¹ Bitter 1881b, 60.

¹⁵² Bitter 1881b, 62: “Das Loblied des Herrn ertönt in Weisen, die den düsteren Charakter der bevorstehenden Handlung wieder spiegeln. [...] Es ist unmöglich, diesen Chor zu hören, ohne dass man gleichzeitig tief im Innersten fühlt, [...] wie unter dem Prachtbau dieses Lobliedes das ernste Trauerspiel beginnt, dessen Entwicklung der Meister uns vor Augen führen will.”

¹⁵³ Zie met betrekking tot de probleemstelling van het openingskoor § 5.3.

¹⁵⁴ Zie ook de opmerkingen van Zeising in de voetnoten 447 en 477.

beweging in achtsten en kwartnoten uitgevoerd door basso continuo (cello en harmonium). Naast deze gelaagdheid kent dit fragment drie principes van verticale (harmonische) ordening: een orgelpunt (maat 1 tot en met 9), een stijgende kwintsprong in de bas gevolgd door dalende kwintsprongen (maat 10 tot en met 15), een lijn bestaande uit een chromatisch dalende tert in de bas (maat 16-18).

Na deze bepaling van het globaal karakter van het instrumentaal gedeelte en een grove indeling van het materiaal, zijn de contouren van de klankbeweging van belang. Aan de bepaling van die contouren gaat de afweging vooraf op welke wijze samenhang in een klankstroom ervaren wordt. In de *Johannespassion* is een opmatige gerichtheid van de klankbeweging een voorwaarde, gekoppeld aan een grondwaardegerichte bewegingsstructuur. Dit type beweging bevat een aaneenschakeling van hoofdmomenten, van tijdelijke rustpunten, naar het uiteindelijke rustpunt, de slotnoot. De hoofdmomenten worden gevormd door de hoofdnoten in de motieven en frasen.

De bewegingscontour van het instrumentaal gedeelte vindt in de koorinzet in maat 19 een eindpunt. De wijze waarop uitstel van dat rustpunt gestalte krijgt, bepaalt de geleiding van de beweging. Tijdelijke rustpunten worden gevormd op momenten dat substantiële wijzigingen plaatsvinden in de harmonische ordening, in samenhang met karakteristieken in de melodische opbouw. Op grond hiervan vormen de overgangen naar maat 10, (in lichte mate) naar maat 11 en naar maat 16 karakteristieke wendingen. De noten geplaatst aan het begin van die maten vormen de hoofdnoten, de steunpunten, in de doorgaande beweging. Hieraan voorafgaand vormen, eveneens op basis van harmonische en melodische opbouw, de eerste noten van maat 3 en 7 eveneens steunpunten.

Na voorlopige vaststelling van het karakter van het instrumentaal gedeelte en de contouren van beweging wordt het bepalen van motieven en frasen relevant. In het bepalen ervan hanteer ik twee benaderingswijzen: een benadering vanuit een systeem zoals beschreven door Hugo Riemann, als uitvloeisel van diens indeling van motieven in “in-”, “an-”, en “abbetont”, en een benadering vanuit muzikale retorica zoals beschreven door theoretici in de 17de en 18de eeuw.

Op basis van een door Riemann beschreven systematiek¹⁵⁵ zijn in het hoge register zes frasen in de boven- en zeven in de onderstem te onderscheiden.¹⁵⁶ De hoofdnoten van de motieven in de strijkersgroep bevinden zich direct na de maatstreep. Alle motieven in de strijkersgroep zijn vanaf de tweede noot gericht op de hoofdnoot op de derde respectievelijk eerste kwartnoot van de maat. Die gerichtheid van beweging is in de notatie kenbaar gemaakt doordat de waardestreep tussen de eerste en tweede zestiende niet doorgetrokken is (hetzelfde geldt voor het vervolg). De eerste noot waarmee de *Johannespassion* begint, is op te vatten als het startpunt dat leidt (via hoofdnoten) naar de inzet in maat 19. Het startpunt krijgt daarom in de uitvoering een lichte verbreding en wordt non-legato uitgevoerd ten opzichte van het vervolg; een uitvoeringswijze die verwantschap heeft met het begin van *An die Musik* uitgevoerd door Gerhardt/Nikisch. Komma's in de strijkerspartij geven weer waar een frase een eindpunt bereikt. De motieven in de strijkerspartij zijn, op basis van melodische contouren en harmonische wendingen, samengevoegd tot in totaal vijf frasen (genummerd I-V). De indeling van motieven en frasen van de basso continuo valt samen met die van de drie strijkers.

Identificatie van de karakters van motieven en frasen is gebaseerd op een theoretisch systeem waarbij aan muziek materiaal benamingen zijn toegekend ontleend aan de retorica.

De retorische figuren zijn onder te verdelen in grammaticale en affectgebonden figuren. Grammaticale figuren hebben veelal betrekking

155 Riemann 1900b, 1-24; Riemann 1903, 14-18; Riemann 1912, 47-60.

156 Zie bijlage 1. De frasen in de bovenste stem zijn genummerd van 1 tot en met 6, in de benedenstem van a tot en met g. Elke frase is omschreven in termen van *an-*, *ab-* en *in-(betont)*. In de partituur zijn de noten die een motief vormen, voorzien van een boog. Motieven die samen een frase vormen, hebben soms een overkoepelende boog. Het einde van een frase is weergegeven door middel van een komma. In de editie zijn zoveel mogelijk de hoofdnoten van een motief geplaatst na de maatstreep. Deze werkwijze heeft ertoe geleid, op grond van de opbouw van de motieven in het hoge register, dat de notatie van de eerste vier maten is aangepast. De eerste twee grondwaarden in het hoge register vormen een opmaat naar het zwaartepunt (de dissonant *es/d*) die een oplossing vindt in maat 4: *g/bes*.

op vormen van herhaling. Affectgebonden zijn de figuren die, zoals de omschrijving aangeeft, affecten oproepen zoals uitroep, vertwijfeling, droefenis.¹⁵⁷ De werking en positie van affecten zijn in het musiceren in de 17de en 18de eeuw anders dan in het huidig musiceren. Het musiceren kende destijds een (door God gegeven) vaste ordening. In die ordening hebben affecten een vaste plaats en is er een direct verband tussen affect en materiaalordering. De musicus uit zich niet persoonlijk maar geeft affecten weer. In de 18de eeuw verdwijnt die denk- en musicerwijze. Ordening en keuze van klankmateriaal worden steeds meer bepaald op basis van esthetische overwegingen; affecten en gevoelens krijgen een andere plaats. Desondanks biedt het muzikaalretorisch-systeem een uitstekende leidraad om de opbouw van de uit te voeren compositie en het specifieke in het toonmateriaal te onderkennen. Naast deze retorische figuren wordt in de 17de en 18de eeuw het karakter van een compositie bepaald door specifieke intervallen, ritmes en metra op basis van overheersende notenwaarden van waaruit het tempo en de beklemtoning zijn af te leiden.

Het toonmateriaal van de frasen waaruit de stemmen in het hoge register zijn opgebouwd, bevat melodisch en harmonisch gezien veel overmatige kwarten en in samenklank veel (dissonante) secundes. Dat zijn intervallen met een sterk affectieve lading. Opmerkelijk is dat de belangrijkste contouren in de beweging omgeven zijn door specifieke affectgebonden figuren en intervallen. Dat betreft in maat 2 de syncopen bij de tweede viool als een vorm van aarzeling; de overgang van maat 6 naar 7 in de middenstem van het hoge register door middel van overmatige kwart (*c-fis*), waarbij de *fis* een sterke dissonant vormt met de *bas* (*g*) en de *c* in de altviool. Het betreft verder in de bovenstem in maat 8 de wijze waarop frase I, met een toevoeging en getransponeerd, als een vorm van nadruk herhaald wordt. De slotnoot van frase III, die tevens de hoofdnoot is, geeft vervolgens de kwintsprong in de *bas* extra reliëf. Het affect wordt in maat 10 nog versterkt door de sprong in bovenstem van *d2* naar *c3*. Deze sprong,

157 Ten aanzien van de opbouw van een compositie en de duiding van intervallen, retorische figuren e.d. in Bachs muziek, baseer ik mij hoofdzakelijk op Müller-Blattau 1963, Dammann 1967, Werckmeister 1970, Unger 1979, Bartel 1997.

een *exclamatio*, staat in contrast met de octaafsprong omlaag in de bas (bijna het gehele toengebied wordt op dat moment omvat). Het is het startpunt van dalende kwintsprongen in de bas. De uitroep wordt gevolgd door een herhaling – dalend – van frasen die Adolph Marx zou betitelen als “Gang”, als een soort vrije val. De frasen dalen chromatisch en ze eindigen retorisch gezien met een vraag. Het vragend karakter wordt nog versterkt doordat deze frasen hoofdzakelijk opgebouwd zijn uit overmatige kwarten en verminderde kwinten. De dalende chromatische lijn (een *passus duriusculus*, hetgeen leed en vertwijfeling uitdrukt) wordt vervolgens overgenomen in de bas, nadat in de overgang van maat 15 naar 16 in plaats van een kwintsprong een tritonus is voorgeschreven; ook deze sprong is sterk affectief geladen. De laatste drie maten staan affectief in het teken van leed en vertwijfeling waarna het koor begint met de aanroeping.

De opbouw in het hoge register wordt versterkt door een opbouw in de strijkerspartij. Het notenmateriaal waaruit de motieven van de strijkers zijn opgebouwd, vormt aanvankelijk een circulaire beweging, hoofdzakelijk bestaande uit secundes met een enkele sprong (bestaande uit een tert) naar de hoofdnoot toe. Gaandeweg (vanaf frase II) worden meer intervallen en harmonievreemde tonen toegepast¹⁵⁸ en is de beweging in de altviool steeds meer opgebouwd uit zestienden in plaats van achtsten. In frase III (de frase die voorafgaat aan de kwintsprongen en de *exclamatio*) vormen de afzonderlijke motieven een stijgende melodische lijn en stuwen als het ware naar het moment dat de eerste kwintsprong in de bas plaatsvindt. Die stuwing krijgt meer reliëf doordat de sprongen binnen de motieven groter worden en doordat de notenwaarden van de altviool volledig bestaan uit zestienden. Frase IV bevat, na aanvankelijk hernemen van de circulaire beweging van het begin, contrasterende bewegingen met een toename van sprongen. In de laatste frase vormt de partij van de eerste viool melodisch een spanningstoename die wordt versterkt doordat het toonmateriaal van zowel de tweede viool alsmede de altviool de totale toonomvang in beslag nemen.

¹⁵⁸ Voor de harmonische opbouw van het instrumentaal gedeelte: zie Darmstadt 2010.

De basso continuo realiseert een achtsten-beweging (cello) en geeft steunpunten op de eerste en derde tel van de maat (harmonium). Deze herhaling van de toon g in de cello is op te vatten als een “Bogenvibrato”. De benadrukking van de eerste en derde kwartnoot roept verwantschap op met het karakter van een dodenmars zoals de *Trauermarsch* uit Händels *Saul*. De derde fase houdt een proces in waarbij motieven en frasen karakter krijgen, levend muzikaal materiaal worden. In dat proces staat “Anschauung” centraal. Het is een voorstellen, uitproberen, karakteriseren, in het voorstellingsvermogen, van klanken, motieven, frasen; om zo tot “Formbildung” te komen, dat wil zeggen het object vorm te geven. In dat voorstellen en het betrekken van materiaal op elkaar is fantasie het werkzaam middel. Die fantasie dient gevoelvol te zijn. Dat houdt in dat er een fijnzinnige relatie is tussen gevoel en klank- en bewegingsdifferentiatie. Sulzer¹⁵⁹, Koch¹⁶⁰, Marx¹⁶¹, Furtwängler¹⁶² en anderen beschrijven dit proces als “improvisatorisch” waarin iedereen zijn eigen weg dient te vinden omdat vormgeving een individueel proces is.

Voorwaarde voor het slagen van deze fase is dat de uitvoerder een dusdanige begaafdheid heeft dat de in het voorstellingsvermogen op te roepen motieven en frasen op een autonome wijze gevoelvol kunnen worden, en dat het betrekken van klanken en frasen op elkaar (het muzikaal denken) gevoelvol is.¹⁶³ Indien zo’n dispositie niet of nauwelijks aanwezig

¹⁵⁹ Sulzer in Koch 1787, 57.

¹⁶⁰ Koch (1787, 54 e.v.) beschrijft een situatie indien de componist teveel materiaal heeft en teveel gedachten die niet op één noemer te betrekken zijn. Het proces om dan tot eenheid te komen is te vergelijken met het betrekken van gevoelvol materiaal op elkaar in de derde fase. “Es findet sich also in diesem Zustande bey allem Ueberflusse der Gedanken zugleich ein wirklicher Mangel, der den Tonsetzer nöthigt auf den glücklichen Augenblick zu warten, welcher ihn denjenigen Gedanken finden lässt, vermittelt welchem er nun diejenigen mit völliger Befriedigung seines Gefühls verbinden kann, die sich vorhin ohne Beleidigung seines feinen Gefühls nicht vollkommen passend vereinigen lassen wollten.”

¹⁶¹ Marx 1863.

¹⁶² Furtwängler 1934.

¹⁶³ Zie § 1.3.4; met name de verwijzingen in de voetnoten 121-123; zie ook Kullak 1861, 5-6.

is, dan is vormgeving vanuit een object op basis van differentiatie in klank en dynamiek, zoals hiervoor beschreven, niet mogelijk. Mijn advies in zo'n situatie is de *Johannespassion* uit te voeren op basis van pulsgericht musiceren met een gerichtheid op de structuur van de composities en/of op het presenteren van dansritmes; dus niet op basis van de editie waar deze tekst een toelichting op is.

De derde fase hangt nauw samen met de vierde, waarbij karaktervolle motieven en frasen op elkaar betrokken worden tot een geheel. Hierbij is er een wisselwerking tussen het karakteriseren van de frasen in relatie tot het karakteriseren van het geheel. De wisselwerking in de vier fasen heeft tot de volgende vormgeving van het instrumentaal gedeelte geleid: vanuit een donker klankgemiddelde, een relatief geringe beweeglijkheid en dynamische schakering, een relatief langzame grondwaarde en een beperkte ambitus in toonumfang aan het begin; naar grote tegenstellingen in beweging, een snellere grondwaarde en een ambitus in toonmateriaal die de gehele beschikbare omvang in beslag neemt aan het einde. Dit proces wordt versterkt door een opbouw in dynamiek van zacht aan het begin naar luid voorafgaand aan de inzet van het koor. De bewegingscontouren hebben op grond van karakteroverwegingen het kenmerk van het moeizaam bereiken van de hoofdstunpunten. Deze moeizaamheid komt tot uiting in duidelijke verbredingen in de beweging voordat een hoofdnoot bereikt wordt; dit geldt vooral voor de hierboven genoemde geleidingspunten. Deze moeizaamheid in het bereiken van de hoofdnoot bij de geleidingspunten is ook aanwezig op elementair niveau: het vormen van frasen en het vormen van motieven. Ter illustratie: het eerste motief in de partij voor viool 1 en viool 2 bestaat uit een ciculerende beweging met als startpunt c (de tweede zestiende) en als einde de hoofdnoot d (eerste noot in de eerste maat). Deze groep kent een stuwing naar de hoofdnoot. Voordat die wordt bereikt, in de overgang van de noot voor de hoofdnoot naar de hoofdnoot, vindt een lichte verbreding plaats. De beweging wordt in het volgend motief hernomen. Zo ontstaat op elementair niveau (in het vormen van motieven) een beweging waarin het bereiken van het rustpunt een karakter heeft dat bepaald wordt door neergang.

Het karakteriseren van de instrumentale opening, wat tevens beschouwd kan worden als de probleemstelling ervan, is op basis hiervan het creëren van een klimaat waarin het aanroepen in een doorgaande beweging past.

Wat betreft de stijl van de klankbeweging sluit ik aan bij Hugo Riemann. Hij noemt een openingskoor als dat van de *Johannes-* en *Matthäuspasion* een compositie in grote stijl, met als karakteristieken: "Grösse und Energie der Empfindung, Breithheit der Anlage [...] und verlangen entsprechend einen vollen grossen Ton, energische Schattierungen in grossen Zügen, langathmige Phrasierung. [...] das Legato wird [...] im seriösen Stil stets vorherrschend sein, eigentliches Staccato wird kaum vorkommen und wo durch übergesetzte Punkte eine Verkürzung der Tonwerthe gefordert ist, vielmehr durch Non legato (portato) zu ersetzen sein. Auch vor allzu kurzem absetzen der Schlussnoten der Phrasen und Figuren ist zu warnen. Die Temposchattierungen sind innerhalb enger Schranken zu halten, sodass ein wirkliches Accelerando und Ritardando nur als seltener Fall erscheint, während andererseits die kleinen Verlängerungen der Ausdrucksnoten (Vorhalte etc.) durchaus nothwendig sind."¹⁶⁴

De vormgeving van het instrumentaal gedeelte is, samenvattend, symmetrisch. De probleemstelling van het instrumentaal gedeelte geeft hierbij richting aan dit proces. Deze symmetrische opbouw resulteert in allerlei differentiaties van de klankbeweging en textuur van de klank. In de notatie zijn die differentiaties terug te vinden.

De aanwijzingen die betrekking hebben op differentiatie van de klankbeweging zijn naast de tenutostreepjes allerlei tekstuele aanwijzingen zoals: *Beweglicher* (maat 7), *Drängend* (maat 11), *Immer drängend* (maat 16), *Allmählich zurückhalten bis Tempo 2* (maat 20), *Allmählich steigern* (maat 21), *Allmählich beweglicher* (maat 23), *Steigern* (maat 25), *Fast a tempo, etwas beschleunigen* (maat 28), *Breit, fast Tempo 2* (maat 32), *Allmählich fließender* (maat 33), *Fließender* (maat 38) en *Allmählich etwas steigern* (maat 42). Deze aanwijzingen, bijna per frase, betreffen niet alleen het tempo; indien de aanwijzingen daartoe beperkt zouden worden, leiden die tot een "platte" uitvoering zonder vormgevend gebruik van klank en dynamiek. De aanwijzingen komen voort uit differentiatie in de opbouw van de beweging binnen motieven en binnen een frase. De interne opbouw van een frase is bij *Drängend* anders dan bij *Beweglicher*, anders dan bij *Allmählich steigern*, enzovoort.¹⁶⁵

¹⁶⁴ Riemann 1912, 36-37.

¹⁶⁵ Zie ook § 5.8.

De aanwijzingen die betrekking hebben op de textuur van de klankbeweging betreffen vooral overgangsdynamiek en differentiatie van toonaanzet. Deze aanwijzingen komen eveneens voort vanuit symmetrisch denken en zijn vooral gericht op differentiatie in klank van de hoofdnoot in relatie tot de omgevingsnoten. Een voorbeeld hiervan is de inzet van het koor met de woorden: "Herr, Herr, Herr." De corresponderende noten zijn voorzien van een teken (<) gevolgd door een boog. Deze notatie geeft aan dat de aanzet van het woord *Herr* week is, dat de eerste klank (de H) gehaucht dient te worden uitgevoerd, waardoor het karakter aanroepend wordt. Om de tweede klank te laten werken (de klank è) is het noodzakelijk dat het woord in tijdsduur de maximale lengte krijgt. Dit is aangegeven door middel van een boog. Een andere aanwijzing is het *subito piano* in de maat erna. Deze aanwijzing zorgt ervoor dat het steunpunt week wordt uitgevoerd, waardoor een nieuw steunpunt gevonden moet worden en een verwachtingsvolle bewegingsrichting ontstaat.

Zoals reeds aan de orde gesteld, is toename van beweeglijkheid geen lineair proces in het grondwaardegericht musiceren; dat geldt ook voor de beweging in een frase die uit meerdere motieven bestaat. Beweging ontstaat door voortzetting van de interne beweging van een motief in het volgend motief, enzovoort. Die voortzetting verloopt als volgt: bij een frase bestaande uit drie motieven A, B, en C waarbij de hoofdnoten aan het einde van de motieven zijn geplaatst en met motief C als hoofdmotief van de frase, is er per motief een toename van beweging naar de hoofdnoot toe. Dit zou evenwel een lineaire toename van de beweging inhouden binnen een frase. Dat leidt tot verzelfstandiging van de bewegingsverandering en trekt aandacht.¹⁶⁶ Om lineaire toename te voorkomen vindt een geringe teruggang in beweging plaats op het moment dat een nieuwe eenheid (motief) gevormd gaat worden. De teruggang is hierdoor niet nadrukkelijk aanwezig en beïnvloedt, vanuit het standpunt van de luisteraar, de opbouw van het

¹⁶⁶ Riemann 1967, 93: "Eine durchgeführte merkliche Veränderung der Bewegung innerhalb jeder Phrase erscheint stets als sentimental; in der Regel darf sie nur so gering sein, dass sie als naturgemäßer Ausdruck erscheint, ohne dass der unbefangene Hörer die materielle Ursache dieses Effekts erkennt."

nieuwe motief niet. De instrumentalist kan daardoor het nieuwe motief iets onder de eindwaarde van het vorig motief beginnen en sneller eindigen. Op deze wijze kan een zeer geleidelijke bewegingstoename plaatsvinden binnen een frase; een bewegingstoename die nauwelijks het karakter van stuwning aanneemt, mits de geproduceerde klanken week van aanzet zijn. Hetzelfde geldt ten aanzien van tempowisselingen in frasen ten opzichte van elkaar (zie ook afbeelding 5: de crescendotekens zijn in dit geval te beschouwen als een lichte toename van de beweging. Het decrescendo houdt een teruggang in).

Om de opbouw in beweging van de motieven en frasen inzichtelijk te maken, heb ik in het proces van editeren een model gemaakt van metronoomwaarden met de kwartnoot als grondwaarde. De grondwaarde van de inzet van het koor heb ik vastgesteld op ca. 57 (tempo 1, het hoofdt tempo), die van het begin op ca. 50 (tempo 2). Dit houdt in dat binnen het instrumentaal gedeelte er een geleidelijke ontwikkeling is van ca. 50 naar ca. 57.¹⁶⁷ Die toename in de grondwaarde wordt aanvankelijk omschreven met *Beweglicher*, nadien met *Drängend*. *Beweglicher* houdt een licht merkbare versnelling in; *Drängend* een toename van beweeglijkheid die echter binnen een motief wordt tegengewerkt.

2.5. Opbouw van motieven en frasen (vocaal)

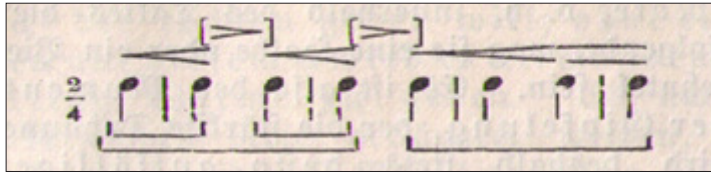
2.5.1. Vocale uitvoeringsprincipes

Basis van de vocale uitvoeringswijze die ten grondslag ligt aan de editie van de *Johannespassion* zijn enkele grondbegrippen die Richard Wagner geformuleerd heeft.

¹⁶⁷ Deze waarden zijn in bijlage 1 weergegeven tussen de harmoniumpartij en die van viool 1. De notatie is als volgt: de grondwaarde is een kwartnoot. Elke maat kent vier grondwaarde-locaties. De duur van de grondwaarde is uitgedrukt in een metronoomgetal gevolgd door een schuine streep waarna de locatie van de grondwaarde wordt gegeven. Bijvoorbeeld: 51/1 betreft een grondwaarde met metronoomgetal van 51, gesitueerd op de eerste grondwaardelocatie in de maat.

Afbeelding 5

Opbouw in dynamiek van een frase (Riemann 1910, 73).



In de opbouw van frasen hebben in het grondwaardegericht musiceren de intervallen door hun functie verschillende kwaliteiten. Dat verschil betreft vooral de intervallen die samen een motief vormen ten opzichte van de intervallen tussen motieven. Riemann noemt die laatste categorie intervallen met een wat ongelukkige term "dood" (Riemann 1903, 15). Dit kwaliteitsverschil komt voort uit het op elkaar betrekken van motieven tot grotere eenheden, frasen, in samenhang met de afwezigheid van een puls. De spanningsopbouw in een frase wordt bepaald door de interne opbouw binnen een motief en de wijze waarop het te vormen motief in spanningsopbouw betrokken wordt op het voorafgaande motief. Het gebied tussen motieven en frasen is te beschouwen als een spanningsvol overwegingsmoment gericht op de vormgeving van de volgende gestalte. Dat overwegingsmoment geeft ruimte op het vlak van dynamiek, tijdsduur en grondwaarde. Die ruimte wordt geïllustreerd in bovenstaande afbeelding. Het melodisch fragment bevat

drie motieven, waarbij de eerste twee motieven een eenheid vormen gevolgd door het laatste, afsluitende motief. Alle motieven hebben een opbouw in dynamiek gericht op de laatste noot. Het zijn dus abbetonte motieven. Tussen motief 1 en 2 en motief 2 en 3 zijn bovenaan in de afbeelding tussen haakjes decrescendo-tekens geplaatst; ze betreffen Riemanns "dode" intervallen. Omdat de motieven abbetont zijn, zou een consequent doorgevoerde dynamiek leiden tot een crescendo over de gehele frase. De spanningsverhouding binnen en tussen de motieven geeft echter ruimte om de dynamiek bij de vorming in luidheid terug te nemen. De teruggang in dynamiek zorgt ervoor dat de totaaldynamiek van een frase op een constant niveau kan worden gehouden. De dynamische nuanceringen in de vorming van motieven en in de vorming van frasen zijn niet in de partituur aangegeven. Zij ontstaan uit de ontleding van de partituur in de kleinste bouwstenen (in motieven) en uit de wijze waarop motieven tot grotere eenheden samengevoegd worden. Er is dus een verschil in toepassing van dynamiek tussen hetgeen de componist voorschrijft en het gebruik van dynamiek voor de vorming van motieven. Hetgeen de componist in dynamiek voorschrijft behoort veelal tot het gebied van structuur en expressie. De dynamiek in bovenstaand voorbeeld behoort tot het gebied van het betrekken van tonen op elkaar. Dit gebied onttrekt zich veelal aan de notatie door de componist en behoort tot het domein van de uitvoerder om tot een uitvoeringslogica te komen.

Die beginselen zijn uitgewerkt door Julius Hey in diens *Deutscher Gesangs-Unterricht*¹⁶⁸ en (grotendeels) overgenomen in zangmethodes als die

¹⁶⁸ Julius Hey. *Deutscher Gesangs-Unterricht. Lehrbuch des sprachlichen und gesanglichen Vortrags*. Deze methode verscheen een jaar na Wagners dood. Een gedeelte van die methode heeft Hey nog met Wagner door kunnen nemen. De methode is gebaseerd op de ervaringen van Hey aan de muziekschool te München en als Gesangsmeister te Bayreuth in het opleiden van zangers voor de muziekdrama's van Wagner. De methode bestaat uit drie delen: een deel gericht op de juiste expressiviteit in de uitspraak van Duitse teksten. Het tweede deel bevat oefenmateriaal met aanwijzingen om te komen op basis van een juiste uitspraak tot de gewenste expressiviteit in het zingen. Het derde deel is een theoretische verhandeling over de wijze waarop met name

van Iffert¹⁶⁹ en Noë.¹⁷⁰ De publicatie van Noë, *Die Technik der deutschen Gesangskunst*, daarvan vooral het praktische deel, beschouw ik als een goede leidraad voor de uitvoering van het vocaalgedeelte van de editie. Conform opvattingen van Wagner geformuleerd in *Über das Dirigieren*

de muziek van Wagner gezongen dient te worden.

¹⁶⁹ Iffert 1927.

¹⁷⁰ Oskar Noë (1912). Na het vroegtijdig overlijden in 1910 van Noë heeft Hans Moser de onvoltooide publicatie afgerond en in 1912 uitgebracht; een tweede (herziene) druk is in 1921 verschenen.

The image shows two musical staves. The top staff is labeled 'Also nicht:' and contains a melody with four notes. Below the notes are dynamic markings: *f* under the first note, *p* under the second, *f* under the third, and *p* under the fourth. Below the staff is the text 'un = ge = wi = fe'. The bottom staff is labeled 'sondern:' and contains the same melody with a single *f* dynamic marking under the first note. Below this staff is the text 'un = ge = wi = fe'.

Afbeelding 6

Gelijkmatige luidheid in het zingen van een woord als basis van expressief zingen (uit Nöe 1912).

Voor Wagner is de forte-klank de basis voor het musiceren voor zowel het koor als orkest. Julius Hey betitelt dit als een instrumentale benaderingswijze van het zingen.

is de “gleichmässig stark angehaltene Ton”¹⁷¹ (of zijn groepen tonen) de basis van het zingen (afbeelding 6). Deze gelijkmatige klank noemt Hey “Klangstrahl”. Vanuit deze basis vindt nuancering plaats op basis van de melodische opbouw in luidheid en de tijdsduur van de grondwaarde (de kwartnoot). Deze nuanceringsen heten “Ausdruck”.¹⁷² Zo’n klankstroom van woorden dient als uitgangspunt een continue gelijkmatige kracht te hebben (afbeelding 7: “Vocalcylinder”). Dat vereist speciale aandacht met name voor de consonanten en voor specifieke onbeklemtoonde lettergrepen als -de,

¹⁷¹ Wagner 1869, 351.

¹⁷² Noë 1912, 108-109: “Was die Stimme und die Streichinstrumente vor den Tasteninstrumenten vorteilhaft auszeichnet, ist die Möglichkeit, innerhalb des Einzeltones dynamische Veränderungen vorzunehmen, während der Orgelton durch den Zwang des dynamischen Typus =, der Klavierton > eine gewisse maschinelle Starrheit bei der Wiedergabe von Kantilenen behält. Die dynamischen Bewegungsmöglichkeiten innerhalb eines Tones bei der ‘kantabilen’ Instrumenten verursachen recht eigentlich den Eindruck des Lebendigen, Menschlichen und sind – in ihrer scheinbar regellosen, in Wahrheit aber ganz gesetzmäßigen Wellenbewegung – besonders zu Trägern des Ausdrucks berufen.”

-len, -den, -nen. Deze mogen geen hiaten veroorzaken in de klankstroom. Een voorbeeld van toepassing van uitspraakprincipes in *Deutscher Gesangs-Unterricht* van Hey is de voordracht door Hugo von Hofmannsthal van diens gedicht *Manche freilich*; een opname uit 1908:

Audiovoorbeeld 9

play stop

Onbeklemtoonde lettergrepen dienen klank te houden en geïntegreerd te zijn in de te realiseren overgangsdynamiek (afbeelding 8). Consonanten vormen vaak een opmaat naar de vocaal (afbeelding 9). Afhankelijk van de gewenste expressie krijgt een consonant wisselende lengte. Samen met een instrumentale behandeling van de stem leidt dit volgens Hey tot een musiceren met een uitgebreid palet aan expressiemogelijkheden in het zingen.¹⁷³

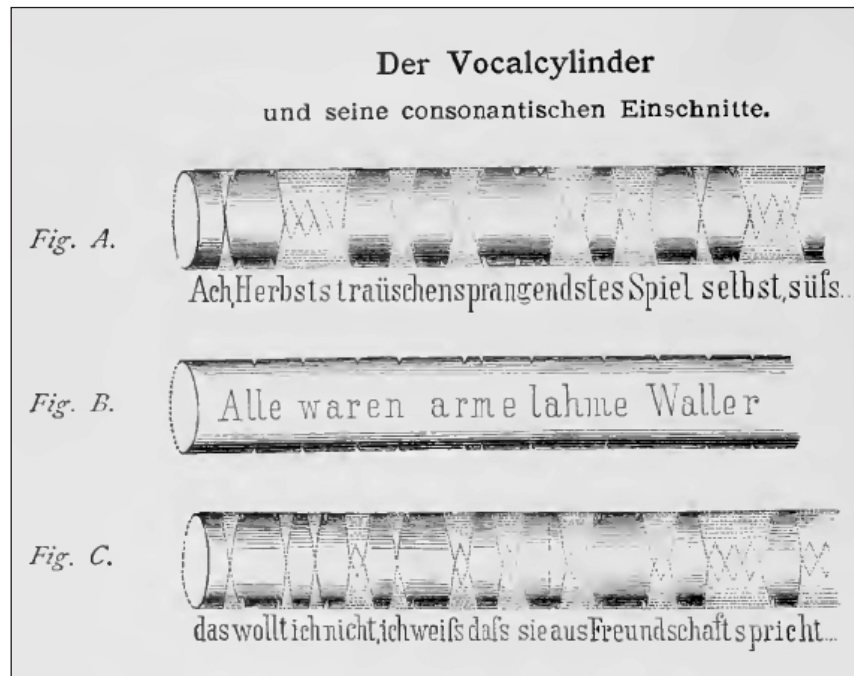
Op dezelfde wijze als de forte klank de basis is van dynamische nuances vindt nuancering plaats in de beweging van de opeenvolgende klanken. De standaardbeweging in de uitvoering van afbeelding 7 is die waarbij de grondwaarde van alle kwartnoten gelijk is. Op basis van expressie vinden veranderingen plaats van die waarde; ze zijn uitvloeisel van de teksthoud die een plaats heeft gekregen als te presenteren “seelische Innenvorgänge”.¹⁷⁴ De op deze wijze ontstane werking in het zingen ziet Hey als de belangrijkste verbinding tussen uitvoeringen van composities van Bach en Wagner.¹⁷⁵ Het leidt tot een dramatische uitvoeringspraktijk van de passies.

¹⁷³ Julius Hey 1884 III, 4.

¹⁷⁴ Julius Hey 1884 III, 5: “Beim deutschen Vortragsstyl erwachsen die Modifikationen des Zeitmaasses unmittelbar aus Stimmungsgehalt, Textsinn und logischer Wortbetonung; sie bilden das wichtige Zubehör einer geschmackvollen Satzphrasierung im Rahmen der musikalischen Periode, [...] haben lediglich als Ausdrucksmittel der seelischen Innenvorgänge des Darstellers zu dienen,- [...]”

¹⁷⁵ Julius Hey 1905/06, 11.

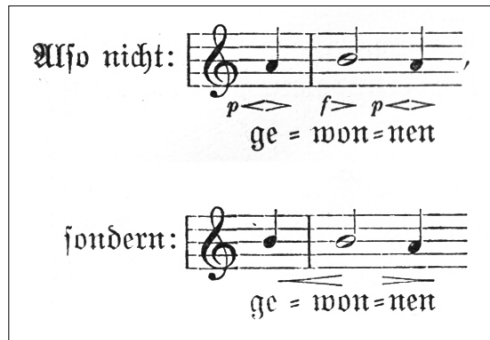
Vocalcylinder uit Deutscher Gesangs-Unterricht van Julius Hey.



Eén van de uitgangspunten van Hey's *Deutscher Gesangs-Unterricht* is de opvatting van Richard Wagner dat een zangmethode als doel moet hebben het zingen in een juiste verhouding met de Duitse taal te plaatsen, waarbij geldt dat: "Die Tonsprache [...] Anfang und Ende der Wortsprache [ist], wie das Gefühl Anfang und Ende des Verstandes [...]" (Wagner 1851, 204). De Duitse taal is rijk aan medeklinkers (consonanten). Wagner wil een gelijkwaardige behandeling van die consonanten in relatie tot de vocalen (klinkers). De Italiaanse taal en de Italiaanse zangmethodes zijn niet geschikt voor een Duitse zangopleiding aldus Wagner. Het Italiaans is gebaseerd op lange vocalen, het Duits daarentegen veelmeer op consonanten. Wagner wil dat het Duits in zijn drama's naar voren komt als energisch geaccentueerd, waarbij er een grote rol is weggelegd voor de consonanten. Die benadering

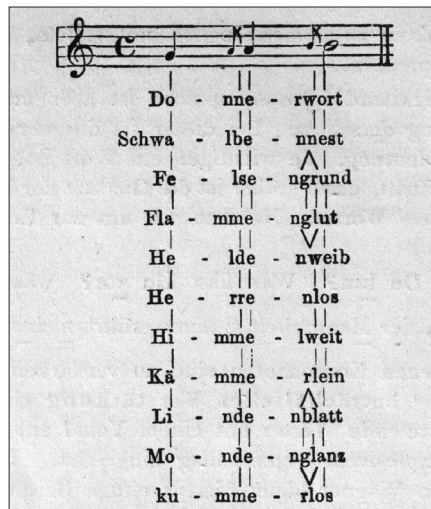
wordt ook wel *Belcanto des Wortes* genoemd (Van Zanten 1911). Het tweede uitgangspunt in Hey's *Deutscher Gesangs-Unterricht* is hieraan gekoppeld en is een uitwerking van hetgeen Wagner geformuleerd heeft in *Über das Dirigieren*. Kern ervan is dat de aangehouden forte-klank basis is van het musiceren, zowel instrumentaal als vocaal (zie afbeelding 6). Dat uitgangspunt vertaalt Hey als: "Der vollkommen durchgeführte Ausgleich des Gesamtvokalismus bewirkt trotz der Verschiedenheit der einzelnen Vokale, bei allen ein gleiches Klangvolumen der Töne, womit dem Vortrag eine grosse melodische Linie von einheitlichem Klanggepräge, und folgerichtig eine instrumentale Wirkung der musikalischen Motive gesichert wird." (Hey 1884 III, 4). Zo'n aangehouden forte-klank kan ook een meerlettergrepig woord inhouden.

Om het uitvoeringsproces hiervan te beschrijven, heeft Hey het begrip Vocalcylinder geïntroduceerd. Hey beschouwt de lang aangehouden toon als een cylinder (Hey 1884 I, 10). Die cylinder is in contour glad (kent een continue luidheid) zolang er een vocaal gezongen wordt en krijgt rimpelingen bij het zingen van een woord met consonanten. Die rimpelingen mogen in de opvatting van Hey de kracht van de klankstroom niet aantasten. In figuur A vindt zo'n aantasting plaats vooral door de consonanten "st" in "Herbststräuchens", "sprangendstes" en de overgang van "selbst" naar "süß". In figuur B is de straal glad tengevolge van de overheersing van de vocaal a die zoveel mogelijk overgenomen wordt in de consonanten. In figuur C kan de klankstraal eveneens glad verlopen indien er een subtiele overname is van de consonanten die vocaalkarakter hebben (zoals de ch met een i-karakter). Die subtiele overname beschrijft Julius Hey in het eerste deel van zijn *Gesangs-Unterricht*. Dit is volledig gericht op een juiste tekstuitspraak (inclusief het toepassen van toonhoogte en accenten) voordat overgegaan wordt naar het tweede (zangtechnische) gedeelte. Een voorbeeld van het handhaven van spanning in de klank, het gebruik van toonhoogteverschillen en temposchommelingen zoals Hey dat beschrijft, is te horen in de voordracht in 1908 door Hugo von Hofmannsthal van diens gedicht *Manche Freilich*.



Afbeelding 8

Integratie van de luidheid van onbeklemtoonde lettergrepen in de te realiseren overgangsdynamiek (uit Noë, 1912).



Afbeelding 9

Situering van consonanten als opmaat naar vocalen (Iffert 1921).

Bij tekstgebonden composities worden motieven in eerste instantie gevormd vanuit de tekst; woorden en samenhangende tekstdelen zijn hierbij leidend. Niet altijd is duidelijk welke lettergreep de hoofdnoot vormt van een tekstgebonden motief. Richtinggevend hierin is dat zoveel mogelijk

de beklemtoning van de versvoeten waarop de tekst is gebouwd, wordt aangehouden; ter illustratie het begin van het koraal *O große Lieb'*. De strofe *O große Lieb'* is afkomstig uit het gedicht *Herzliebster Jesu, was hast du verbrochen*.¹⁷⁶ Dit gedicht is geschreven in de vorm van een "Sapphische Ode". Het gedicht bestaat uit vier frasen met het volgende aantal lettergrepen: 11, 11, 11, 5. De vierde lettergreep in de eerste drie frasen kan ad libitum beklemtoond dan wel onbeklemtoond ingevuld worden.¹⁷⁷ De eerste frase bestaat uit twee gedeelten: frase 1a bevat de tekst *O große Lieb'*, frase 1b de tekst *O Lieb' ohn' alle Maße*.

Op grond van de notatie vormt in frase 1a de noot op de lettergreep *gro-* de hoofdnoot. Op basis van de beklemtoning in de versvoeten, de dissonantie in het begin van de eerste maat die oplost op de lettergreep *Lieb'* en de fermate die op *Lieb'* is geplaatst, is de noot behorend bij de laatste noot van de frase de hoofdnoot. Dat houdt in dat de beweging naar *Lieb'* wordt geleid en daar tot rust komt. Als voorbeeld hier driemaal het begin van koraal 7 uit de *Johannespassion*: eerst de Wiener Sängerknaben, Chorus Viennensis en Concentus Musicus Wien onder leiding van Nikolaus Harnoncourt; dan het Münchener Bach-Orchester en het Münchener Bach-Chor onder leiding van Karl Richter; en tenslotte een eigen uitvoering (2016) op een Mannborg zuigwindharmonium Stil 55 (1911).¹⁷⁸

Audiovoorbeeld 10



Audiovoorbeeld 11



¹⁷⁶ Informatie over dit koraal is verder te vinden in § 5.5. De noten van dit koraal zijn weergegeven in afbeelding 18, de editie van dit koraal is te vinden in Bijlage 2.

¹⁷⁷ Vandaar het verschil tussen het begin van de eerste strofe (*Herzliebster Jesu*; vijf lettergrepen) en de derde strofe (*O große Lieb*; vier lettergrepen).

¹⁷⁸ Vergelijk in deze drie uitvoeringen de vormgeving van de eerste kwartnoot in de eerste maat (lettergreep *gro-*), en die van *Lieb'*.

Audiovoorbeeld 12

play

stop

Noë maakt een onderscheid in de dynamiek die is voorgeschreven door de componist en de uitvoeringsdynamiek. De uitvoeringsdynamiek wordt bepaald door het vormen van woordmotieven die samen melodisch een geheel vormen: elk meerlettergrepig woord (elk woordmotief) dient zijn eigen dynamiek te hebben binnen de dynamiek van de frase als geheel. Hetzelfde geldt voor de dynamiek van frasen in het geheel van de compositie. Die uitvoeringsdynamiek wordt geplaatst op de voorgeschreven dynamiek en kan leiden tot zeer forse differentiatie ervan.

Schubert, Ganymed.
mir! mir! in eu = rem Scho = ße auf = wärts, um =
fan = gend um = fan = gen! auf = wärts an dei = nen

Noë = Moser, Technik der deutschen Gesangskunst. 8

The image shows a musical score for Schubert's 'Ganymed'. It consists of two staves of music in G major, 3/4 time. The first staff has a piano (p) dynamic marking and a crescendo hairpin. The second staff has a decrescendo hairpin. The lyrics are written below the notes. At the bottom, it says 'Noë = Moser, Technik der deutschen Gesangskunst. 8'.

Afbeelding 10

Fragment uit Ganymed van Franz Schubert zoals weergegeven in Technik der deutschen Gesangskunst van Oskar Noë (1912, p. 121-122).

Bij het begin van dit fragment heeft Schubert ten aanzien van de dynamiek "p" genoteerd. De notatie van de dynamiek nadien is die van Oscar Noë. Vanuit het vormgevend gebruik van klank en dynamiek komt Noë tot allerlei vormen van overgangsdynamiek (met daaraan gekoppeld allerlei subtiele temposchommelingen) en krijgen woordmotieven expressie.

Noë geeft als voorbeeld van de toepassing van detaildynamiek in het totaal van de frasendynamiek het lied *Ganymed* van Franz Schubert. De componist schrijft als luidheid *piano* voor. Noë wenst een crescendo van de eerste noot naar de volgende. Vervolgens vinden allerlei schommelingen in dynamiek plaats op grond van de te vormen woorden en het belang van de woorden in de totale context. De voorgeschreven dynamiek van de frase dient daarbij als basis.

Analoog aan het voorbeeld van Noë wordt in de uitvoering van mijn editie van de *Johannespassion* verwacht dat de koorzanger en de solist dit type detaildynamiek toepassen in het vormen van woordmotieven. Dit is in ieder geval van belang waar een frase van één luidsterkte-aanwijzing is voorzien, zoals veelvuldig het geval is in de turbakoren en recitatieven. Het geldt ook indien een crescendoteken over twee of meer groeperingen (motieven) genoteerd staat, zoals in de sopraan-partij in maat 26, 27 in het openingskoor.

Ter illustratie van toepassing van overgangsdynamiek op motivisch niveau verwijs ik naar mijn editie van koraal 52 uit de *Johannespassion* (zie bijlage 3). Als bewegingsaanduiding is bij het begin *Beweglich, Drängend* genoteerd. Om het verschil te illustreren tussen notatie en realisatie met betrekking tot de behandeling van dynamiek heb ik een opname gemaakt van een uitvoering van het koraal op een Mannborg zuigwindharmonium Stil 55 (1911):

Audiovoorbeeld 13

play

stop

Afbeelding 11 toont een grafische weergave van het dynamisch verloop van de eerste frase. Hierin is te zien dat er voortdurend kleine dynamische verschillen aangebracht zijn tussen de akkoorden en soms binnen een akkoord. Het eerste woord in die afbeelding (*In*) kent een crescendo, *mei-* is relatief minder luid ten opzichte van het voorafgaande en de lettergreep *erna*. Hetzelfde geldt voor de lettergreep *Grun-*. Opmerkelijk is dat de lettergrepen op de eerste en derde kwartnoot van de eerste maat (dus de lettergrepen die in de tekst beklemtoond zijn) minder luid dan de andere lettergrepen zijn gerealiseerd. Dit komt voort uit een maatgeoriënteerde

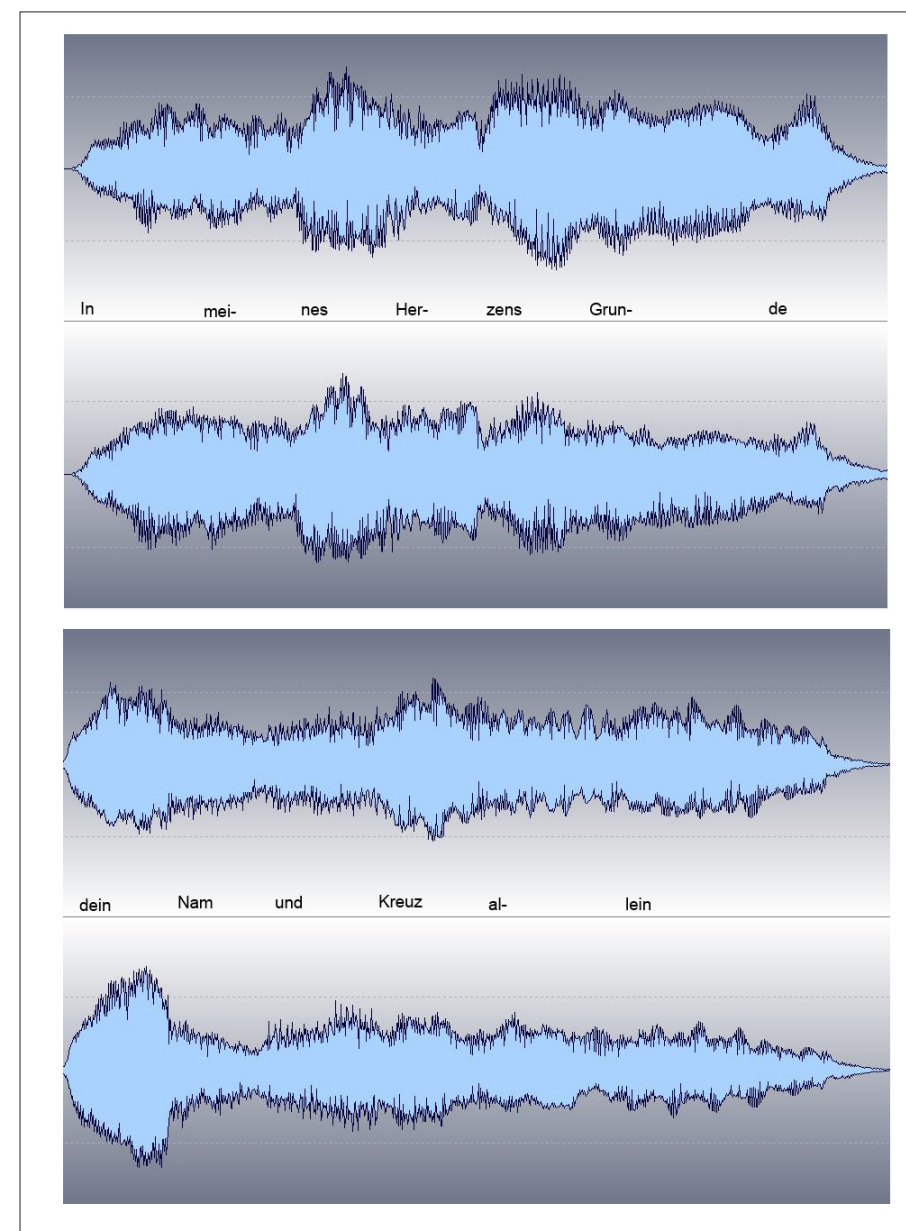
beweging die niet ontstaat indien de standaard beklemtoning van de woordaccenten wordt toegepast.

Het op deze wijze creëren van een interne spanning leidt niet tot zware accenten en het stilleggen van de beweging. Dat komt enerzijds voort uit de weke toonaanzet van het harmonium, anderzijds door de dynamische opbouw van de betreffende woorden (het betreft de lettergrepen *nes*, *-zens*, *dein*, *Kreuz*). Al deze lettergrepen hebben een zeer geleidelijke op- en afbouw van luidheid (in de zangtechniek *messa di voce* genoemd). Dat geeft in onderstaande afbeelding een “ronde” contour; een contour waarbij het luidste gedeelte zich in het midden van de klank bevindt. De vormgeving van het koraal kent een grote tegenstelling tussen het begin en de afbouw aan het einde; een tegenstelling die niet te verklaren is uit de bewegingsbehandeling van het motivisch materiaal. Die vormgeving komt voort uit a-symmetrisch denken; dat wil zeggen uit de spanningsverhoudingen binnen het object. Die spanningsverhoudingen zijn uitvloeisel van de tekst, de melodie van het koraal, de positionering van het koraal binnen de *Johannespassion* en “Seelenzustände” tengevolge hiervan.

2.5.2. A-symmetrische vormgeving

De koralen in de *Johannespassion* hebben afgeronde melodieën met een specifiek karakter. De frasen van een koraal staan naast elkaar en kennen geen interne motivische ontwikkeling. Karakter op basis van muzikaal materiaal ontstaat door de melodische richting van de frasen, de situering (ligging) van de frase in toonhoogte, specifieke melodische wendingen zoals melodische sprongen en de plaats van de begin-, eind-, geleedings- en hoofdnoten in het tonale of modale systeem waarop de melodie gebaseerd is. Naast karakter op basis van muzikaal materiaal heeft het koraal karakter door de tekst. De tekst is veelal strofisch, dat wil zeggen dat op dezelfde melodie een verscheidenheid van teksten is geplaatst, wat inhoudt dat een woord niet specifiek gekoppeld is aan een melodische wending.

De koraalzettingen van de *Johannespassion* bestaan uit een koraalmelodie (*cantus prius factus*) in de bovenstem met daartegen drie door Bach



Afbeelding 11

Dynamisch verloop van het begin van koraal 52, gespeeld op harmonium. In deze grafische weergave is duidelijk te zien dat de woordaccenten niet het meest luid zijn gespeeld: de melodische opbouw in dynamiek valt niet samen met de woordaccenten.

gecomponeerde stemmen voor alt, tenor en bas. De factuur van de zetting varieert van puur harmonisch (noot tegen noot) tot een uitgebreid toepassen van doorgangs- en wisselnoten.¹⁷⁹

Breig constateert in *Grundzüge einer Geschichte von Bachs vierstimmigen Choralsatz*¹⁸⁰ een wijziging in Bachs behandeling van de koralen in de *Johannespassion* ten opzichte van die in eerder gecomponeerde cantates. De koralen krijgen een meer becommentariërende functie en dienen voor de geleiding van de passion. Vanwege die functies worden volgens Breig de koraalzettingen beschouwelijker.¹⁸¹

In de zettingen hanteert Bach een palet aan middelen zoals polyfonie op basis van noot tegen noot, voorhouding, anticipatie, doorgangs- en wisselnoten, harmonievreemde noten, dissonantie, het kruisen van de stemmen, chromatiek, akkoordligging, accentueren en vervagen van toonsoort en harmoniefunctie, tussendominanten, ligging van de stemmen, individualiteit van de stemmen. Met dit palet krijgt de *cantus prius factus* in relatie tot de gekozen tekst en de gebeurtenissen eraan voorafgaand en erop volgend in de *Johannespassion* een expressieve gestalte.

In het editeren (en uitvoeren) van de *Johannespassion* zijn deze relaties relevant. Ik heb een systeem toegepast dat Heinrich Christoph Koch in zijn *Versuch einer Anleitung zur Composition* (1787) beschrijft. In het ontstaan van een compositie ziet hij drie stadia. Hij noemt ze “Anlage”, “Ausführung” en “Ausarbeitung”. “Anlage” is de vorm van de compositie, “Ausführung” is het gestalte geven van de hoofddelen en “Ausarbeitung” is het nader invullen van de onderdelen. De keuze van het plaatsen van een specifiek koraal (waarin inbegrepen een driestemmige zetting tegen de

¹⁷⁹ Zie bijvoorbeeld koraal no.9 *Dein Will gescheh'* in Fassung II en IV (Bach 2002, 22) en hetzelfde koraal uit de onvoltooide handschriftversie (Bach 2002, 183) dat veel uitgebreider is in uitwerking.

¹⁸⁰ Breig 1988.

¹⁸¹ Breig 1988, 308: “Die Konsequenz, die Bach aus dieser Funktion des Choralsatzes im Werkzusammenhang zog, bestand darin, daß er den einzelnen Choral weniger durch auffällige Details charakterisierte als vielmehr bestrebt war, ihn als Ganzes ausdrucksvoll und sprechend zu machen.”

hoofdmelodie) in de *Johannespassion* is te beschouwen als “Anlage”; de keuze en gradatie van ingrediënten waaruit het palet bestaat is “Ausführung”. De “Ausarbeitung” betreft de nadere invulling die niet alleen afhankelijk is van de omgeving van het koraal (datgene wat Breig het becommentariëren noemt) maar ook van momentele dispositie, kwaliteiten van de zangers en instrumentalisten enzovoort die de componist ter beschikking staan. Koch gaat er vanuit dat muziek allerlei emoties kan oproepen slechts door middel van tekst. Voor schakeringen hierin is, volgens Koch, echter meer nodig; tekst is daartoe een te grof middel. Door muzikaal materiaal kan differentiatie gegeven worden aan het karakter van het koraal. Het vereist volgens Koch een denkwijze waarbij er een inwendig beeld is van het geheel en dat in dat beeld geacteerd kan worden:¹⁸² “Die höchste Grad der Fertigkeit eines Componisten, die Melodie harmonisch zu denken, äussert sich alsdenn, wenn es die wesentlichen Theile des Ausdrucks seiner zu erweckenden Empfindung in einem zusammengesetzten Bilde, das ist, in der unzertrennlichen Vereinigung zweyer oder mehrerer Melodien erfindet. Diese Art zu erfinden setzt den schon durch lange Uebung ausgebildeten Tonsetzer, und eine sehr lebhaftige Einbildungskraft voraus. [...] Diese verschiedenen Grade in der Fertigkeit die Melodie harmonisch zu denken, können in der Seele des Componisten vereinigt seyn, und sein Genie oder die auszudrückende Empfindung lassen ihn dann im Feuer der Einbildungskraft bald diese bald jene Art ergreifen, ohne daß er sie sich dabey als besondere Arten vorstellt.”¹⁸³

Analoog met de compositorische vormgeving is in mijn editie van de *Johannespassion* eerst een beeld gevormd van het koraal. Dat beeld wordt bepaald door de koraalmelodie (de spanningsverhoudingen van de afzonderlijke frasen van de melodie, zowel intern als ten opzichte van elkaar), de zetting door Bach van die melodie, de tekst van het koraal en het karakter van de tekst ten opzichte van de gebeurtenissen

¹⁸² In § 4.5.2 (pagina 194-197) wordt beschreven hoe deze werkwijze Rochlitz aanzet tot een beter begrip van de muziek van Bach, en in § 4.3 (pagina 161-163) hoe Marx op basis hiervan tot uitspraken komt over Bachs contrapuntiek en zijn wijze van muzikale tekstuitleg.

¹⁸³ Koch 1787, 87, 91.

voorafgaand aan het koraal en hetgeen volgt. Het beeld is te omschrijven als “Seelenzustände” (Liszt) of “Seelenbewegung” (Marx). Op basis hiervan wordt het palet bepaald aan uitvoeringsmogelijkheden (tempo grondwaarde, klankdifferentiaties, structuur van de klankbeweging). De derde fase betreft het acteren. Dit acteren is niet gericht op het betrekken van motieven op elkaar tot een geheel zoals in de symmetrische werkwijze, maar is een acteren binnen de spanningsverhoudingen van de frasen waaruit het koraal is opgebouwd. Het acteren is het vormgeven van de “Seelenzustände” in klank binnen het kader van de spanningsverhoudingen. Vanuit dit denken kunnen frasen verbrokkelen zoals aan het slot van koraal 52 en 68, kan plotseling terrassendynamiek toegepast worden zoals in koraal 7, en kunnen tempi plots wijzigen zoals in koralen 7, 40, 52, 68.

Hoofdstuk 3

Vormgevend gebruik van klank en dynamiek: 20ste eeuw

3.1. Inleiding

In het midden van de 19de eeuw ontwikkelt zich onder invloed van Richard Wagner en Franz Liszt het grondwaardegericht musiceren.¹⁸⁴ Naast deze musicerwijze handhaaft zich in de tweede helft van de 19de eeuw de pulsgerichte benadering. Aanvankelijk was het grondwaardegericht musiceren gekoppeld aan a-symmetrisch denken. In de loop van de tweede helft van de 19de eeuw wordt dit musiceren ook toegepast in het symmetrisch denken. Hans von Bülow en Hugo Riemann hebben hiertoe belangrijke bijdragen geleverd. In het grondwaardegericht musiceren is variabiliteit van beweging binnen motieven, frasen en grotere eenheden een vormgevend beginsel. In de reflectie over de opbouw van een compositie wordt aan het einde van die eeuw de term “beweging” verlaten ten gunste van de term “spanning” of “energie” om relatie en bewegingskarakter tussen klanken, motieven en vormdelen te verklaren: “Spannung, das Grundgesetz der Tonwelt”.¹⁸⁵ Het grondbeginsel van die spanning wordt niet primair geplaatst in de interne beweging van motieven maar veeleer in de werking van klankmateriaal. Dat betreft met name dynamiek, klankkleur maar bovenal harmonie: “Harmonie ist ein Gesetz von gleicher Wichtigkeit wie die Anschauungsformen Raum und Zeit, ohne die unser Geist nichts zu

¹⁸⁴ Zie het slot van § 1.3.2.

¹⁸⁵ Grunsky 1907, 9. Zie ook Schering 1917, 15-62; Thaler 1984, hierin hoofdstuk III; Köhler 1996, hierin hoofdstuk V; Justin London, “Rhythm in twentieth-century theory.” in: Christensen 2008, 695–725.

ordnen und zu erkennen vermöchte.”¹⁸⁶ Tegelijk met het spanningsdenken of ook wel energetisch denken genoemd, komt de term “Ausdruck” naar voren. Die term is specifiek gekoppeld aan “Seelenzustände”¹⁸⁷: “Daß Musik Ausdruck seelischen Lebens sei, wird heutzutage, da man Hanslick kaum mehr beachtet, fast von allen Seiten zugegeben, verfochten, verlangt.”¹⁸⁸ Hiermee wordt het denken in termen van motivische opbouw en beweging verlaten: “Aber nicht der Symmetrie zuliebe, sondern der Spannungsverhältnisse wegen, die eine Symmetrie haben können, doch nicht müssen, gestaltet der Tondichter, oder vielmehr; gestaltet es im Tondichter.”¹⁸⁹

Door het accent te leggen op spanning en energie in plaats van op beweging, wordt meer scherpgesteld op relaties en processen dan op verhouding van motieven in termen van klankdifferentiatie en temposchommelingen: “Daß die Eigenart eines Motivs vor allem in seinen melodischen Bewegungszügen, dem Spiel von Spannungen, beruht, ist der Grund, daß für die musikalisch-motivische Verarbeitung auch gar nicht so sehr die spezifische Größe der einzelnen Motivintervalle maßgebend ist. Nur den Linienzug wahrt als das vorschwebende, charakteristische Grundbild die Verarbeitung des Motivs in allen ihren Umformungen.”¹⁹⁰

¹⁸⁶ Grunsky 1907,14. Zie voor de toepassing van denken in termen van spanning ten aanzien van muziek van Bach ook Kurth 1917.

¹⁸⁷ Rudolf Stephan. *Musiker der Moderne*. Laaber 1996, 37: “Die Musik des ausgehenden 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts steht im Zeichen Richard Wagners, die Musikanschauung ist von einer Musikästhetik, deren zentrale Kategorie ‘Ausdruck’ (und nicht mehr ‘Schönheit’) ist geprägt”. Zie ook Schäfke 1982, 394 e.v.

¹⁸⁸ Grunsky 1907: 22. Zie ook de kritiek die Riemann heeft op de benadering door Kurth in Riemann 1918, 34: “Es ist gewiß verwunderlich, daß Kurth, der immer wieder darauf zurückkommt, daß in der Melodiebewegung fortdauernd der gestaltende Wille sich manifestiert, nicht zu der Erkenntnis vordringt, daß die richtige Bestimmung der Einzelphasen der Melodiebewegung, die Abgrenzung der einzelnen Motive, die wichtigste Aufgabe der Theorie sein muss. So kommt er schließlich anstatt zu einer bedeutsamen Vertiefung der Phrasierungslehre zu einer geradezu oppositionellen Haltung gegenüber ihren Tendenzen.”

¹⁸⁹ Grunsky 1907,53.

¹⁹⁰ Kurth 1922, 24.

Het accent dat op spanning wordt gelegd kan leiden tot een musiceerwijze dat voor de luisteraar willekeurig is, niet op een geleidelijke manier door de luisteraar te volgen, of het onttrekt zich aan zintuigelijke waarneming zoals de crescendotekens die Schönberg voorschrijft op lange noten in een pianopartituur. De luisteraar kan daardoor het contact met de logica van de uitvoering verliezen. Opmerkingen van Franz Kullak in het voorwoord van *Der Vortrag in der Musik am Ende des 19. Jahrhunderts* zijn hierop terug te voeren: “Mit der Vortragsweise, in welcher die Klavier- und Orchesterwerke unserer grossen Tondichter heutzutage vielfach ausgeführt werden, kann ich mich nicht einverstanden erklären. Da ist ein hohles Pathos an die Stelle wahrer Gefühlsinnigkeit getreten; die langsamen Zeitmaasse werden auf das Qualvollste verschleppt und selbst Allegro-Themen in langweiligster Breite gedehnt; im Verlaufe der Tonstücke herrschen Manierirtheit und willkürlichste Tempoveränderungen, während sich in den Finales die gepeinigete Natur durch maasslose Wildheit für den erlittenen Zwang zu rächen scheint.”¹⁹¹

Het musiceren in het begin van de 20ste eeuw kent door bovenstaande ontwikkelingen een diversiteit aan stijlen en opvattingen gebaseerd op zowel pulsgerichte als grondwaardegerichte benaderingen. Een illustratie ervan is de editie van Bachs tweestemmige inventie in a moll (BWV 784). Afbeelding 12 bevat het begin van deze inventie zoals weergegeven in een editie van Czerny uit ca. 1840 en drie edities rond 1900.

De editie van Czerny staat in een musiceertraditie die zich kenmerkt door gebruik van puls, ritme en metrum zoals Hauptmann dat in diens *Die Natur der musikalischen Harmonik und Metrik* omschreven heeft. Door een hoog tempo, nagenoeg geen temposchommelingen en door het articuleren tussen de bogen kunnen de beklemtoningen in het metrum duidelijk naar voren komen. De editie van Czerny omvat acht dynamische tekens en één aanwijzing voor overgangsdynamiek. Deze tekens zijn vooral gericht op het accentueren van de structuur van de compositie. In de loop van de 19de eeuw wordt de editie van Czerny aangepast aan gewijzigde musiceerpraktijken. Het tempo in de editie van Czerny/Griepenkerl/Roitzsch uit ca. 1890 is beduidend verlaagd. De editie bevat minder

¹⁹¹ Kullak 1898: *Vorbemerkung*.

dynamische tekens (6) maar meer aanduidingen voor overgangsdynamiek (33). Ook zijn bogen doorgetrokken over de maatstreep heen. Hierdoor kan de beweging een opmatig karakter krijgen, een musiceren gericht naar de noot na de maatstreep. Dat gebeurt echter nooit in de twee stemmen tegelijkertijd zodat het kunnen *betonen* van het metrum, door middel van articulatie, gewaarborgd blijft.¹⁹² De editie van Hugo Riemann is gebaseerd op het vormgevend gebruik van klank en dynamiek en symmetrische vormgeving.¹⁹³ Dit komt tot uiting in de vele dynamische tekens (21), overgangsdynamiek (63 aanwijzingen) voor het vormen van motieven en frasen en aanduidingen voor tempowijziging (7). Een belangrijk gegeven in dit musiceren zijn de motieven en binnen een motief de hoofdnoot. Riemann gaat ervan uit dat de hoofdnoot van een motief zoveel mogelijk geplaatst wordt na de maatstreep. De hoofdnoot van de eerste frase ligt voor hem op de derde tel. Daarom verschuift hij de maatstreep in zijn editie, zodat de hoofdnoot in notatie overeenkomt met die in de uitvoering. De editie van Wiehmayer omvat weinig aanwijzingen: 6 dynamische tekens, 7 aanwijzingen voor overgangsdynamiek, 4 bindingsbogen en per maat gemiddeld 2 verticale strepen met verschillende lengte voor de aanduiding van frasen en geleiding van de frasen. Die verticale strepen past hij toe om verwarring te voorkomen over de betekenis van een boog. Een boog kan een articulatieaanduiding inhouden (binden), maar kan ook de betekenis hebben van een groepering waarbij de articulatievorm over wordt gelaten aan de speler. Wiehmayer kritiseert opvattingen van Riemann. Wiehmayer wil “auf Grundlage der alten Akzenttheorie ein neues Gebäude der musikalischen Metrik (...) errichten.”¹⁹⁴ Hij sluit hierbij aan bij Hauptmans *Die Natur der musikalischen Harmonik und Metrik* en de Franse theoreticus Mathis Lussy.¹⁹⁵ Wiehmayer stelt niet de ervaring van klank en de tijdsduur van klank centraal als basis van het musiceren om zo te komen tot motieven, maar

¹⁹² De speelwijze van mijn editie komt overeen met de aanwijzingen in Kullak/Niemann 1905, 275-277.

¹⁹³ Voor speelaanwijzingen, zie: Riemann 1910, Riemann 1912, Breithaupt 1912, 427-488.

¹⁹⁴ Wiehmayer, 1917, p. VIII.

¹⁹⁵ Wiehmayer, 1917, 27, 33 e.v.

een metrum als voorontwerp voor de beklemtoning waarop de melodie zich beweegt.¹⁹⁶ Dat metrum is echter een leeg ontwerp, een raster dat niet hoorbaar hoeft gemaakt te worden. Het metrum heeft de functie van ordening en wordt in sterke mate via de puls geleid door het verstand, het ritme door het gevoel. De mogelijkheid tot musiceren van onderop, vanuit het vormen van motieven met differentiatie van klank, wordt hiermee sterk verminderd. Riemann doet het anders. Bij hem worden motieven op elkaar betrokken in reactie op elkaar. Zo vindt er een additieve opbouw plaats die leidt tot een frase en vanuit die frase tot grotere eenheden. Wiehmayer gaat daarentegen uit van een puls waarbij pulsen worden gegroepeerd tot eenheden op basis van de melodische opbouw. Deze werkwijze heeft daardoor raakvlakken met de *Taktfestigkeit* en *Taktfreiheit* die Marx aan de orde stelt in zijn *Anleitung zum Beethovenscher Klavierwerke*.¹⁹⁷ De diversiteit die in de uitvoeringspraktijk rond 1900 aanwezig is in de structuur van de klankbeweging, verdwijnt geleidelijk in de 20ste eeuw. Hierin zijn twee belangrijke keerpunten te onderscheiden:¹⁹⁸ een keerpunt na de Eerste Wereldoorlog dat leidt tot een musiceren dat ook wel *Neue Sachlichkeit* wordt genoemd, en een tweede keerpunt vindt plaats na de Tweede Wereldoorlog. Meer nog dan in de *Neue Sachlichkeit* komen dan puls, metrum en structuur van de compositie centraal te staan. Een gevolg van deze twee wijzigingen in uitvoeringspraktijk is dat het vormgevend gebruik van klank en dynamiek, het grondwaardegericht musiceren en het vormgeven in termen van symmetrische en a-symmetrische opbouw geleidelijk verdwijnen. Deze wijze van denken wordt vervangen door

¹⁹⁶ Seidel 1975, 218: „Der Grundrhythmus ist nach Riemanns Definition Produkt des motivischen Lebens und bezeichnet die gleichmässig aufeinanderfolgenden Brennpunkte der musikalischen Bewegung. Wiehmayer dagegen betrachtet ihn als ‚starrtes Gerüst‘ als leere Form, ‚bestimmt, den zu ihr passenden musikalischen Gedanken aufzunehmen‘.“

¹⁹⁷ Zie § 4.4 (pagina 172-175).

¹⁹⁸ Zie ook Stenzl 1995 en Daniel Leech-Wilkinson's *Recordings and histories of performance style* (in Cook 2009, 246 e.v.) waarin een beknopt overzicht van veranderingen in uitvoeringsstijl in de 20ste eeuw op basis van audio-opnames wordt gegeven.

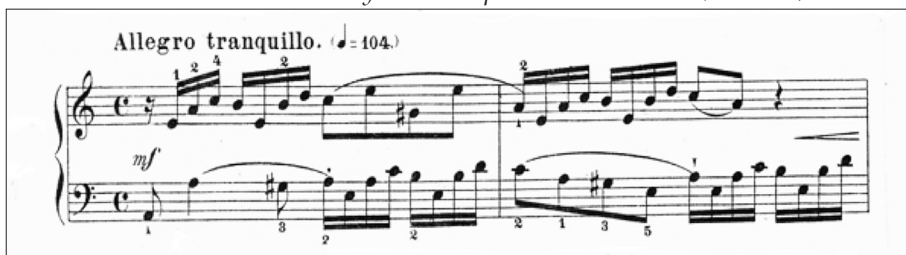
Afbeelding 12

Bachs tweestemmige inventie in a moll (BWV 784).

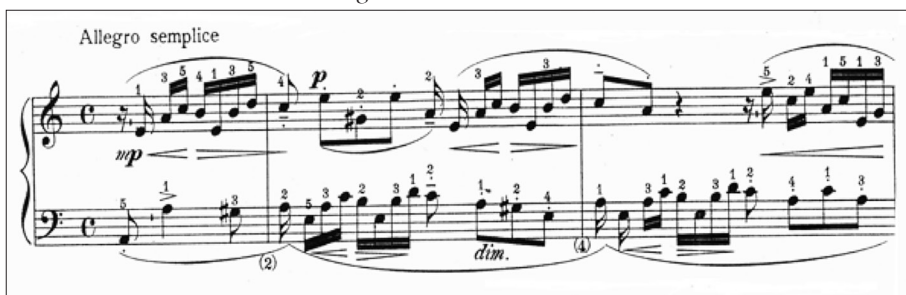
Herziene versie van Czerny (ca. 1840):



Herziene versie van Czerny door Griepenkerl en Roitzsch (ca. 1890):



Hugo Riemann (1895):



Wiehmayer (1910):



structuurdenken met puls en metrum als ankers en meetpunten.¹⁹⁹ Aan het einde van de 20ste eeuw is de diversiteit die rond 1900 aanwezig was in de uitvoeringspraktijk van Bachse muziek verdwenen. Fabian onderscheidt in *A Musicology of Performance* ten aanzien van het uitvoeren van muziek van Bach in het begin van de 21ste eeuw twee richtingen.²⁰⁰ Zij noemt die *mainstream* en *historically informed (performance practice)*. Het bewegingsverloop in beide is gebaseerd op puls en metrum. De wijze waarop hiermee wordt omgegaan verschilt. In de historisch geïnformeerde uitvoeringspraktijk wordt uitgegaan van articulatie in die puls en het vorming van groeperingen op basis van het metrum. Dynamische differentiatie is eveneens gericht op het vormen van groepen. Zo nodig ontstaan hiervanuit langere melodische lijnen. De mainstreamrichting is gericht op melodische structuur met aandacht voor lange lijnen. Deze lijnen krijgen reliëf door middel van dynamiek en tempowijzigingen. Deze richting is met de daarmee gereduceerde expressiviteit te beschouwen als een voortzetting van het melodisch spanningsdenken zoals ontwikkeld aan het begin van de 20ste eeuw, voortgezet na de Eerste Wereldoorlog in de *Neue Sachlichkeit* en ontdaan van aspecten als opmatigheid en portamento na de Tweede Wereldoorlog. De bewegingsstructuur in de historisch geïnformeerde uitvoeringspraktijk komt voort uit reactie op de uitvoeringspraktijk van oude muziek zoals ontwikkeld in de jaren '20 en '30 van de 20ste eeuw. In die benadering wordt articulatie niet meer beschouwd als versiering van een motief, maar wordt ze een middel om er contour aan te geven. Publicaties zoals van Hermann Keller en musiceren zoals door Günther Ramin hebben hiertoe bijgedragen.²⁰¹

¹⁹⁹ Zie § 4.6.2.

²⁰⁰ Fabian 2015.

²⁰¹ Keller 1925; Keller 1955. De publicatie uit 1955 is een herziening van die uit 1925. Verschillen tussen beide publicaties geven een beeld weer van verschuiving in de tussenliggende dertig jaar ten aanzien van onderwerpen als fraseren, articuleren en het belang ervan in het musiceren. In de uitgave van 1925 onderscheidt Keller allerlei soorten articulaties. Deze geven specifieke karakters aan muziek. Dat karakter komt voort uit de spanningsverhouding tussen de enkele toon en het motief (de gestalte) waarin de toon is opgenomen. In de uitgave van 1955 zijn die

Het bijzondere van de 20ste eeuw is dat uitvoeringen zijn gedocumenteerd door audio-opnames. Met die opnames kan de geschetste verschuiving van grondwaardegericht musiceren rond 1900 naar het op structuur en puls/ metrum gericht musiceren in onze tijd worden geïllustreerd. Ik kies voor opnamen van uitvoeringen van de *Johannespassion* en, ter aanvulling, de *Matthäuspasion*.²⁰² In deze opnames zijn vier richtingen te onderscheiden. Allereerst een richting die verwantschappen heeft met de grondwaardegerichte uitvoeringspraktijk en het vormgevend gebruik van klank en dynamiek van vóór de Eerste Wereldoorlog. Toepassing van deze praktijk is niet vastgelegd met de *Johannespassion*, wel met de *Matthäuspasion* onder leiding van Willem Mengelberg (1939) en van Bruno Kittel (1942).²⁰³ Volgens Noel Towe in *Choral Music on Record* is de opname van de *Johannespassion* onder leiding van Gottfried Preinfalk (1952) de enige na de Tweede Wereldoorlog die bij deze musicerwijze aansluit.²⁰⁴

karakters niet meer opgenomen. Een verklaring is dat in de jaren '50 puls en metrum dermate dominant zijn geworden dat er nauwelijks meer ruimte is voor invloed van de enkele toon op het motief als gestalte. De problematiek die ontstaat uit de neutralisering van de invloed van de enkele toon gekoppeld aan een pulsgericht musiceren opent, dialectisch, een veld van mogelijkheden waar het articuleren van Harnoncourt uit voortkomt. Zie ook de paragrafen 3.3.6 en 4.6.2.

202 Complete audio-opnames van de *Johannespassion* verschijnen relatief laat. Incidenteel verschijnen in de jaren '20 en '30 delen ervan op plaat. Voor zover mij bekend dateert de eerste complete opname uit 1938. Na de Tweede Wereldoorlog worden steeds frequenter uitvoeringen uitgebracht. Zie ook Blyth 1991, 10 e.v.; Elste 2000, 199 e.v.; Murphy 2008; de website www.bachcantatas.com/Vocal/BWV245.htm. Deze website (geraadpleegd op 07-08-2017) bevat een lijst met opnames ingedeeld in de periode vóór 1949 (2), 1950-1959 (11), 1960-1969 (15), 1970-1979 (17), 1980-1989 (20), 1990-1999 (59), 2000-2009 (68).

203 Mengelberg 1939; Kittel 1941.

204 *Bach: St. John Passion*, Remington R-199-78. Deze uitvoering onder leiding van Preinfalk heeft duidelijke relaties met het musiceren van vóór de Tweede Wereldoorlog. Dat betreft vooral het opmatig musiceren, dat wil zeggen dat beweging en dynamiek gericht zijn op het zwaartepunt (veelal de eerste noot van de maat). Anders dan Mengelberg is bij Preinfalk wel een doorgaande puls een leidend principe; hij wijkt niet essentieel af van bijvoorbeeld Jochum, Scherchen.

Een tweede groep gaat uit van een symfonische speelwijze zoals die in de jaren '50 en '60 praktijk is en zijn voedingsbodem kent in de vernieuwingsbeweging van de jaren '20 en '30. Voorbeelden zijn opnames onder leiding van Fritz Lehmann (1955), Otto Klemperer (1961), Hermann Scherchen (1962), Eugen Jochum (1967) en Eugene Ormandy (1968). Kenmerkend zijn een musiceren op basis van een denken in termen van spanning en structuur; een grootschalig orkest en koor, grote melodische lijnen die gebonden worden uitgevoerd, gereserveerdheid in het toepassen van kleinschalige overgangsdynamiek, het toepassen van een metrisch raamwerk waartegen de melodie zich ontwikkelt en continuïteit van beweging op basis van een licht flexibele puls.

Een derde richting is de historiserende uitvoeringspraktijk zoals die ontwikkeld is in Duitsland in de jaren tussen de twee wereldoorlogen en voortgezet door musici als Günther Ramin en Karl Richter. Kenmerkend zijn een vrij strakke doorgaande puls binnen een metrisch raamwerk, gebruik van dynamische schakeringen voor het benadrukken van het metrisch raamwerk, een beweging die opmatig gericht is zonder hierbij gebruik te maken van overgangsdynamiek, en articulatie als expressief middel, als kleuring van motieven en grotere eenheden.

De vierde groep wordt gevormd door het musiceren volgens de actuele historisch geïnformeerde uitvoeringspraktijk. Hierin speelt de klank van oude instrumenten een belangrijke rol. Centraal staan articulatie op basis van puls en metrieke, kleinschalige dynamische schakeringen (eveneens op basis van het metrisch raamwerk) en kleinschalige temposchommelingen centraal. Representatief zijn musici als Harnoncourt, Gardiner, Leonhardt, Brüggem.

Om de verschillen tussen deze vier richtingen ten aanzien van het vormgevend gebruik van klank en dynamiek te illustreren aan de hand van audio-opnames, neem ik recitatief 8 uit de *Matthäuspasion* en recitatief 2 uit de *Johannespassion*. De keuze van deze recitatieven komt voort uit het voorhanden zijn van audio-opnames waarin grondwaardegericht musiceren een rol speelt. Ook sta ik stil bij koraal *O große Lieb'* uit de *Johannespassion*. Omdat er onvoldoende verscheidenheid aan opnames bestaat van dit koraal, worden daarbij enkele opnames van dezelfde melodie (koraal 3 *Herzliebster Jesu, was hast du verbrochen*) uit de *Matthäuspasion* betrokken.

3.2. Recitatieven

3.2.1. Matthäuspassion, recitatief 8

Alfred Heuß verwijst in *Bachs Rezitativbehandlung mit besonderer Berücksichtigung der Passionen* (1904) naar een uitvoeringspraktijk van de recitatieven ontwikkeld vanuit de aanpak van Mendelssohn en Devrient (die in de uitvoering van 1829 de Christuspartij zong), waarbij distantie, “Erzählerton” en metriek essentiële begrippen zijn.²⁰⁵ Die praktijk hangt samen met hetgeen Moritz Hauptmann formuleert ten aanzien van de verhouding tussen ritmiek en metriek: op esthetische gronden dient het ritme in een recitatief geplaatst te zijn binnen metriek²⁰⁶ en dient een terughoudend gebruik gemaakt te worden van expressieve middelen²⁰⁷. Tegenover deze benadering staat de praktijk ontwikkeld vanuit het

²⁰⁵ Heuß 1904; Zie ook Prüfer 1906, 53, 54. Devrient doet verslag van de eerste uitvoering van de *Matthäuspassion* onder leiding van Mendelssohn in Devrient 1872, 49-68. Zie ook voetnoot 322.

²⁰⁶ Hauptmann 1853, 313: “Das Recitativ ist rhythmisch, ohne metrisch zu sein. Wie aber eben das Recitativ sich von der nachfolgenden Arie, von dem metrisch-periodischen Musikstücke unterscheidet und erst mit diesem die musikalische Kunstsphäre im engeren Sinne betreten wird, so ist es ein grosser Irrthum des Componisten, wenn er glaubt, bei der Composition von Textworten überhaupt nur dem rhythmischen Gange derselben folgen zu dürfen und der musikalisch metrischen Fassung dabei überhoben zu sein. Auch die an sich unmetrischen Psalmenworte können nur in metrisch selbstgültiger Fassung musikalisch-künstlerische Behandlung finden; denn die Musik soll immer auch als Musik an sich, von den gesungenen Worten abgesehen, ihre Formbestimmung in sich tragen.”

²⁰⁷ Hauptmann 1874, 112: “Wer würde sich wohl erlauben beim Lesen der Evangelistenworte eine bis ins Außerste gesteigerte, leidenschaftliche Betonung hören zu lassen, eine Declamation, die in allen Regionen der Stimme herumfährt? – Styl und Stimmung können nur einen ruhig würdevollen Vortrag zulassen, wie wir diese Worte bei der Vorlesung von guten Predigern hören. Etwas lyrischen Ton vertragen nur die Worte der redend eingeführten Personen, der aber beim Lesen auch sehr gemässigt, der Evangelist referirt nur, was sie gesagt haben und wird sich dabei nicht als Schauspieler, der sie lebendig vorstellen will, geirren dürfen.”

musiceren van Richard Wagner. In een brief aan Franz Liszt geeft Wagner aanwijzingen over het instuderen en uitvoeren van recitatieven in *Lohengrin*.²⁰⁸ Hij wenst allereerst een nauwgezette ritmische benadering om daarna het knellende ervan te laten verdwijnen en zo tot een poëtische voordracht te komen; dat wil zeggen een voordracht waarvan de expressie geleid wordt door “Stimmungsgehalt, Textsinn und logischer Wortbetonung”.²⁰⁹

Deze werkwijze is uitgewerkt door Julius Hey in zijn *Deutscher Gesangs-Unterricht* (1884) en vormt de basis van *Technik der deutschen Gesangskunst* van Oskar Noë.²¹⁰ Voor Noë onderscheidt een recitatief zich van andere muziekvormen in zoverre “daß hier nicht mehr der Takt und der rein musikalische Rhythmus, sondern nur der sprachliche Rhythmus herrscht”²¹¹. Dit houdt voor Noë echter niet een vrijheid van ritme in. Ritme dient ontwikkeld te worden, conform opvattingen van Julius Hey, uit “Sprachgefühl”. Hij wijst erop dat dit gevoel zware eisen stelt aan de smaak

²⁰⁸ Richard Wagner in een brief aan Franz Liszt d.d. 8. September 1850 (*Briefwechsel zwischen Wagner und Liszt* I. Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1887. 75-85): “Nirgends habe ich in meiner Partitur des Lohengrin über eine Gesangstelle das Wort: ‘Rezitativ’ gesetzt; die Sänger sollten gar nicht wissen, daß Rezitative darin sind. Dagegen habe ich mich bemüht, den sprechenden Ausdruck der Rede so sicher und scharf abzuwägen und zu bezeichnen, daß die Sänger nur nötig haben sollten, in dem angegebenen Tempo genau die Noten nach ihrem Werte zu singen, um dadurch allein schon den sprechenden Ausdruck in ihrer Hand zu haben. Ich ersuche daher die Sänger inständigst, jene redenden Stellen in meiner Oper zu allernächst genau im Tempo – wie sie geschrieben stehen – zu singen; sie mögen sie durchgehends lebhaft, mit scharfer Aussprache vortragen, so haben wir schon viel gewonnen; – wenn sie von dieser Basis aus weitergehend mit verständiger Freiheit, eher befeuernd als zurückhaltend, das Peinliche des Tempos ganz verschwinden lassen und nur noch den Eindruck einer erregten, poetischen Redeweise hervorbringen können – so haben wir alles gewonnen.” Zie ook Wagners kritiek op de vrijheden die zangers zich permitteren bij de uitvoering van recitatieven in Wagner 1869, 334 e.v.

²⁰⁹ Zie voetnoot 174.

²¹⁰ Zie § 2.5.1.

²¹¹ Noë 1912, 147.

en de kracht van vormgeving van de zanger.²¹² In de praktijk geldt voor Noë bovenal: "Man lasse sich Zeit!" Dit komt voort uit zijn gerichtheid op een plastische melodische vormgeving die in beweging stroomt: "Gerade in dem freigebigen Aushalten der deklamatorischen Zäsuren besteht ein Hauptmittel der plastischen Gestaltung. Man lasse daher ein gewichtiges Wort immer erst in Ruhe verklingen, bevor man weitergeht, damit es vom Verständnis der Zuhörer woll erfaßt werden kann. Und auch das Gegenteil, nämlich häftiges Vorwärtsstürmen, läßt sich hier in völliger Ungebundenheit darstellen."²¹³

Het gevoel dat Noë noodzakelijk vindt voor een goede uitvoering van de recitatieven wordt gekaderd in die zin dat voor hem in de recitatieven het melodische het meest essentieel is. Noë heeft wat dat betreft een zelfde opvatting als Adolph Marx. Het centraal stellen van het melodische resulteert in een uitvoering die sterk gericht is op zingen: "Wenn man sich einmal darüber klar wird, wie wunderbar feinfühlig ein Bach die überkommenen, mehr oder minder typischen Rezitationsformeln dem jeweiligen Inhalt der Worte anzupassen verstanden hat, so wird kaum mehr zweifelhaft bleiben, daß hier gesungen werden muß und zwar mit 'una perfettissima intonazione', wie die Italiener es verlangen."²¹⁴

Noë illustreert dit aan de hand van een editie van recitatief 8 uit de *Matthäuspassion*. Dit recitatief bestaat uit twee gedeelten: een aankondiging door de evangelist (*Da das Jesus merket, sprach er zu ihnen*) gevolgd door een recitatief gezongen door Christus. Dit gedeelte is uitvoeringstechnisch uitgewerkt door Noë (zie afbeelding 13).²¹⁵

The image shows a musical score for Recitative 8 from the Mattheus Passion by J.S. Bach. It is presented in two parts: 'Notiert:' (notated) and 'Ausführung:' (performance). The notation is in bass clef with a 4/4 time signature. The lyrics are in German. The performance instructions include dynamics like *f*, *p*, *pp*, and *sf*, and performance directions like 'lebhaft', 'bedeutungsvoll', and 'sanft trauernd'. The lyrics are: 'Was be = kummert ihr dies Weib? Sie hat ein lebhaft bedeutungsvoll gut Werk an mir ge = tan! Ihr ha = bet al = le = zeit vorwurfsvoll gut Werk an mir ge = tan! Ihr ha = bet al = le = zeit Ur = me bei euch, mich a = ber habt ihr nicht al = le = zeit. sanft trauernd Ur = me bei euch. Mich a = ber habt ihr nicht al = le = zeit.'

Afbeelding 13

Recitatief 8 uit de Matthäuspassion van J.S. Bach in een editie zoals opgenomen in *Technik der deutschen Gesangskunst* van Oskar Noë (1912).

In afbeelding 13 is hetgeen genoteerd is in de partituur van de *Matthäuspassion* in de bovenste lijn weergegeven ("Notiert:"). De uitwerking ervan bij het zingen volgens ideeën van Noë zijn weergegeven in de tweede lijn ("Ausführung:"). Tussen het genoteerde en de uitwerking zijn forse verschillen. Die bestaan eruit dat fermates zijn aangebracht, conform de aanwijzing "neem tijd!" Ten tweede zijn notenwaarden verbreed zoals die

²¹² Noë 1912, 148.

²¹³ Noë 1912, 150. Karl Erb past in de recitatieven van de *Matthäuspassion* in de uitvoering onder leiding van Mengelberg (1939) deze verbreding van belangrijke woorden consequent toe.

²¹⁴ Noë 1912, 151.

²¹⁵ Zie ook de beschrijving van deze passage in Mosewius 1852, 11.

behorend bij de woorden en lettergrepen: *Was, Weib, Sie, gut, Werk, -tan, mich, habt*. Ten derde heeft Noë accenten geplaatst, zijn sommige intervallen voorzien van portamenti en is de notentekst voorzien van dynamische aanwijzingen. Ten slotte zijn de frasen voorzien van karakteraanwijzingen die, aansluitend bij de methode van Julius Hey, gevolgen hebben voor het tempo en/of zangwijze (aanzet, klankkleur).²¹⁶ Door de verbreding van het beginwoord van een frase of door het aanbrengen van een accent, verandert de beweging: van een opmatige beweging gericht op de tweede notenwaarde naar een hang naar zelfstandigheid van de eerste. Van de uitwerking van deze en andere wijzigingen van de partituur is een beeld te verkrijgen op basis van een audio-opname. De uitvoering van dit recitatief door Willem Ravelli in de Mengelberg-uitvoering van 1939 komt dusdanig overeen met de editie van Noë dat die te beschouwen is als een realisatie ervan.²¹⁷

Audiovoorbeeld 14

play

stop

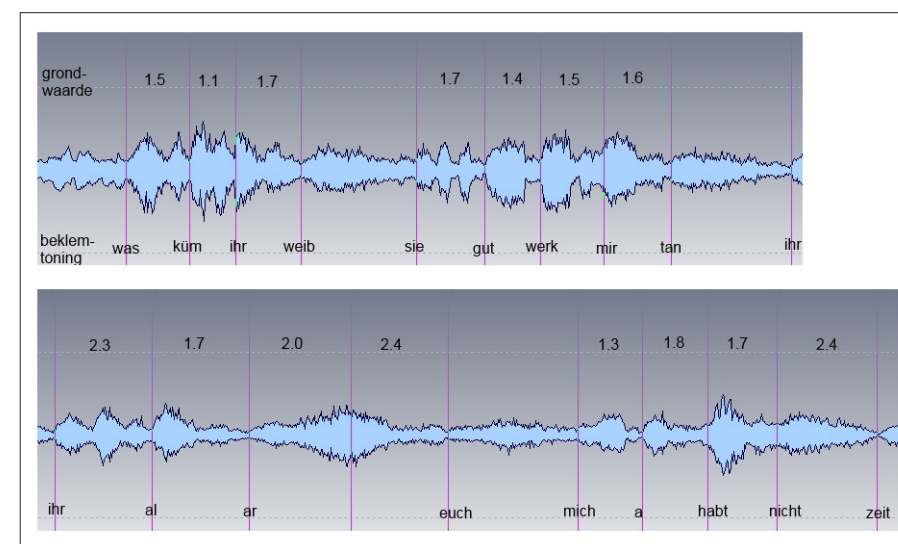
Op een enkele notenwaarde na en een enkel portamento zijn alle aanwijzingen van Noë te horen in die uitvoering. De karakterverschillen die Noë wenst, zoals “lebhaft”, “bedeutungsvoll”, “vorwurfsvoll”, zijn minder duidelijk hoorbaar. Wellicht zijn die vooral door middel van klankkleur gerealiseerd. De kwaliteit van de opname is zodanig dat kleurverschillen moeilijk waarneembaar zijn. De structuur van de klankbeweging in de uitvoering door Ravelli is grondwaardegericht, met als grondwaarde de kwartnoot en vormgevend gebruik van klank en dynamiek. De hoofdnoten van de motieven en frasen in dit recitatief zijn hieronder onderstreept weergegeven. De woorden en lettergrepen die de grondwaarden vormen zijn cursief afgedrukt. De afzonderlijke woordmotieven binnen een frase zijn gemarkeerd door middel van een spatie.

²¹⁶ Zie Hey 1884 I, 163, 164..

²¹⁷ Uitzonderingen zijn het ritme van de woorden *Werk* en *nicht allezeit*.

Was bekümmert *ihr* dies *Weib*?
Sie hat ein *gut Werk* an *mir* getan!
Ihr habet *allezeit* *Arme* bei *euch*,
Mich aber *habt* ihr *nicht allezeit*.

In afbeelding 14 is het dynamisch verloop van de uitvoering weergegeven, met daarin de woorden die de steunpunten van de grondwaarde vormen en de tijdsduur van de grondwaarden (in secondes).



Afbeelding 14

Grafische weergave van het dynamisch verloop van recitatief 8 uit de Matthäuspasion gezongen door Willem Ravelli.

De uitvoering is grondwaardegericht. De woorden en lettergrepen die de steunpunten vormen van de grondwaarde zijn weergegeven alsmede de tijdsduur (in secondes) van de grondwaarde.

De gemiddelde tijdsduur van de grondwaarde is ongeveer 1,7 sec. (kwartnoot van ca. MM 35). De verbreding die Ravelli aanbrengt aan het begin van een frase gaat samen met een stuwings van de beweging naar de hoofdnoot toe aan het einde van de frase. Die verbreding van de beginnoot geeft een zodanige presentie van het begin dat er een evenwicht ontstaat

tussen de verbrede beginnoot van een frase en de hoofdnoot aan het einde ervan. Tezamen met een flexibele grondwaarde die in karakter breed is (de genoemde MM 35) ontstaat een gespannen rust in de structuur van de klankbeweging. Die rust wordt versterkt door de fermates tussen de frasen. Het totaal krijgt daardoor in beweging een verheven karakter.

Dat verheven karakter wordt versterkt door de textuur van de klankbeweging. Alle woorden en lettergrepen die hoofdnoten vormen en alle melodische sprongen worden in toonaanzet week uitgevoerd. De woorden die non legato worden gezongen, waardoor reliëf ontstaat, voert Ravelli uit als een “unterbrochenes legato”²¹⁸; waardoor continuïteit in karakter gegarandeerd is.

Van het recitatief bestaan nog twee opnames uit dezelfde periode: een onder leiding van Günther Ramin (1941) met Gerhard Hüsch (1901-1984) als Christus en een onder leiding van Bruno Kittel (1942) met Hans Hermann Nissen (1893-1980). De uitvoering onder leiding van Günther Ramin, met het Thomanerchor Leipzig en het Gewandhausorchester Leipzig is grondwaardegericht, echter zonder toepassing van het vormgevend gebruik van klank en dynamiek:

Audiovoorbeeld 15

play

stop

Door de grondwaarde in tijdsduur wisselend lengte te geven, op basis van onderscheid in beweging van de woordmotieven, ontstaat flexibiliteit in een frase en tussen frasen onderling. In die zin is er verwantschap met het musiceren van Ravelli. Anders dan Ravelli hanteert Hüsch echter een

²¹⁸ Zanten 1911, 76: “Auch das ‘non legato’ ist eine schöne Nuancierungsform, [...]. Er läßt nicht zwischen jedem einzelnen Ton den Resonator (Mundraum) zusammenfallen, sondern behält diesen [...] während der Pausen in derselben Stellung bei, so daß jeder Ton die Klangverwandtschaft mit dem vorigen behält. Es darf dazu auch der Atemapparat während der Pausen nicht zusammenfallen, um darauf von derselben Stütze der Einstellung aus die Tonreihe der Phrase fortzusetzen. Non legato ist ein unterbrochenes Legato.”

strakke, gespannen toon met een benadrukking van hoge tonen en een slechts beperkt toepassen van overgangsdynamiek. Zijn musiceerwijze is te beschouwen als een uitvloeisel van spanningsdenken zoals dat ontwikkeld is aan het begin van de 20ste eeuw. Dit is veeleer gericht op de structuur van de melodie in relatie tot woordmotieven dan op het vanuit de enkele toon opbouwen van een motief en vervolgens een frase, zoals dat bij Ravelli het geval is. Voor Ravelli is beweeglijkheid van toon essentieel, voor Hüsch kan die beweeglijkheid een gevaar vormen doordat het, niet passend toegepast, afbreuk doet aan de op te bouwen spanning.

De uitvoering door Kittel/Nissen en de Berliner Philharmoniker is pulsgericht met temponuanceringsen. Die nuanceringsen zijn dusdanig dat de puls niet een cadans karakter kan krijgen. Aan deze doorgaande beweging is de textuur van de klank aangepast. Ze wordt gekenmerkt door een weinig beweeglijke toon, een legato zangwijze met weinig articulatie, beklemtoning van de woordaccenten door middel van terrassendynamiek en het gebruik van overgangsdynamiek op basis van structurering van de frasen:

Audiovoorbeeld 16

play

stop

3.2.2. Johannespassion, recitatief 2

Aan de hand van drie uitvoeringen van het eerste recitatief uit de *Johannespassion* illustreer ik een late toepassing van het vormgevend gebruik van klank en dynamiek en de twee hoofdrichtingen in uitvoeringspraktijk in de tweede helft van de 20ste eeuw in het uitvoeren van muziek zoals die van Bach: de zogenaamde “mainstream” richting en de historisch geïnformeerde uitvoeringspraktijk. Het betreft uitvoeringen gezongen door Julius Patzak (1898-1974), Ernst Haefliger (1919-2007) en Kurt Equiluz (geb. 1929). Deze zangers hebben hun muzikale ontwikkeling in verschillende periodes in de 20ste eeuw doorlopen. Het zwaartepunt van Patzaks muzikale ontwikkeling ligt in het begin van de jaren '20 van de vorige eeuw. Zijn musiceren is een verzakelijking van een zangwijze die vóór de Eerste Wereldoorlog werd toegepast. In zijn wijze van uitvoeren van recitatieven zijn sporen van het vormgevend gebruik van klank en dynamiek terug te vinden. De muzikale

RECITATIVO.
Evangelist.

Evangelist.
Jesus.
Je-sus ging mit sei-nen Jüngern ü-ber den Bach Kidron, da war ein Garten, darein ging Je-sus und seine Jünger. Judas a-ber, der ihn ver-rieth, wusste den Ort auch, denn Jesus versam-mel-te sich oft daselbst mit sei-nen Jüngern. Da nun Ju-das zu sich hat-te ge-nommen die Schaar, und der Ho-hen-priester und Pha-ri-sä-er Diener, kommt er da-hin mit Fackeln, Lampen und mit Waffen. Als nun Je-sus wusste Al-les, was ihm be-guehen soll-te, ging er hin-aus, und sprach zu ih-nen: Wen su-chet ihr? Sie antwor-te-ten

Organo e Continuo.

Afbeelding 15

Recitatief 2 uit de Johannespassion, editie Rust (1863).

ontwikkeling van Haefliger ligt in en direct na de Tweede Wereldoorlog. Zijn benaderingswijze van de passies komt overeen met die van de historiserende benadering zoals in Duitsland ontwikkeld is in de jaren '30 en voortgezet in de jaren '50 door Karl Richter en Günther Ramin. Equiluz is representant van de historisch geïnformeerde uitvoeringspraktijk zoals ondermeer beoefend door Gustav Leonhardt en Nikolaus Harnoncourt. Recitatief 2 (afbeelding 15) bestaat uit 17 maten, waarin bezongen wordt hoe Jezus met zijn discipelen naar de hof van Gethsemané gaat en daar tegenstanders onder aanvoering van Judas ontmoet. De tekst beschrijft afwisselend handelingen van Jezus en Judas. De tekst is op basis hiervan onder te verdelen in 4 frasen: de maten 1-4, 5-8, 9-13 en 13-16.²¹⁹ Tweemaal sluit Bach een frase af met een cadens (in de maten 4 en 8). De laatste frase (in maat 13) bevat een overgang op basis van een akkoordwisseling.

219 Zie ook Darmstadt 2010, 36-38.

Dit is de opname van de uitvoering in 1961 door tenor Ernst Haefliger met Karl Richter als dirigent (met Münchener Bach-Orchester en Münchener Bach-Chor):

Audiovoorbeeld 17

play

stop

In de verhouding zingen en spreken overheerst in deze uitvoering het zingen. De uitvoering bevat ritmisch weinig afwijkingen ten opzichte van de voorgeschreven notenwaarden: de structuur van de klankbeweging is gebaseerd op een puls. Binnen een frase is die puls veelal constant. Reliëf in de beweging wordt aangebracht door verbreding en/of accentuering van de noten die op de eerste en derde tel geplaatst zijn; dit resulteert in een "slag" van de halve noot. Continuïteit wordt bereikt door de beweging te richten op het einde van een frase. Verschillen in karakter tussen de frasen worden benadrukt door verandering van tempo van de puls, verandering van dynamiek en instrumentale begeleiding en verschillen in behandeling van de consonant (waarmee ik hier de medeklinker bedoel) ten opzichte van de vocaal (de klinker). Ten aanzien van het laatste: in het eerste recitatief worden, wanneer de handelingen van Jezus bezongen worden, aanzetten van hoofdnoten veel weker uitgevoerd dan in de andere frasen. De uitvoering is op basis van deze uitvoeringsprincipes te betitelen als een gezongen recitatief met expressie in distantie. Daarmee voegt deze uitvoeringsstijl zich goed in de symfonische richting zoals beoefend in de jaren '50 en '60 in de vorige eeuw.

Dit is de uitvoering van het recitatief door Kurt Equiluz onder leiding van Nikolaus Harnoncourt (met de Wiener Sängerknaben, Chorus Viennensis en Concentus Musicus Wien). De structuur van de klankbeweging wordt hier eveneens bepaald door een puls. Deze puls varieert binnen een frase echter veel meer in tempo dan bij Haefliger:

Audiovoorbeeld 18

play

stop

Variatie van de puls is niet zozeer een benadrukken van de structuur van de compositie alswel een middel om retorische wendingen in de tekst en melodie naar voren te laten komen. De werkwijze van Equiluz/Harnoncourt komt voort uit het principe van “Musik als Klangrede”, waarbij motieven (in het geval van een recitatief zijn dat woordmotieven) worden gevormd vanuit het articuleren. Ook in het toepassen van accenten zijn grote verschillen te beluisteren. Equiluz geeft in zijn reciteren door middel van dynamiek accenten aan de beklemtoonde woorden; deze vallen op een puls. De woorden die geplaatst zijn op een akkoordwisseling krijgen extra reliëf. Dat reliëf wordt nog versterkt doordat in de begeleiding geen akkoorden worden aangehouden, zoals dat het geval is bij de opname van Haefliger. Akkoorden klinken slechts op belangrijke steunpunten. Alle woorden en lettergrepen die accent krijgen, worden aldus gearticuleerd: de lettergreep voorafgaand aan het accent wordt niet overgebonden maar duidelijk zachter gezongen. Een gevolg van dit principe is dat onbeklemtoonde lettergrepen óf korter óf duidelijk minder klank krijgen. Haefliger past andere principes toe. Onbeklemtoonde lettergrepen houden bij hem klank. Accenten worden gerealiseerd door middel van terrassendynamiek wat echter niet leidt tot een teruggang in klank van het voorafgaand onbeklemtoonde woord. Regelmatig geeft Haefliger reliëf aan een noot door deze in tijdsduur licht uit te stellen en/of door voorafgaand zeer licht te articuleren met behoud van een stabiele toon.

De verschillen in werkwijze tussen Equiluz en Haefliger zijn als volgt samen te vatten: bij Haefliger ontstaat expressie in distantie door een zingen gericht op metriek en melodie. Bij Equiluz verdwijnt die distantie ten gunste van een directe expressie vanuit het woord, met als gevolg een geringere aandacht voor het melodische van een recitatief.

Die verschillen zijn ook terug te vinden in beschouwingen over hun musiceren. Dietrich Fischer Dieskau is in 2005 kritisch ten aanzien van de wijze waarop Equiluz in Bachs muziek articuleert: “Ich höre sehr viele Leute beklagen, dass die Ära Richter vergangen sei. Ich glaube eher, dass viele Zuhörer mit den Vibratolosen, von kleinen Luftblasen hergestellten Liniendarstellungen der so genannten Original-Instrumente, von denen wir ja nicht einmal wissen, wie sie wirklich geklungen haben, nicht glücklich sind. Und sich zurücksehnen nach etwas, was zwar rhythmisch

absolut unbeeinflussbar daherkam, aber atmete! Und das ist für mich das Wesentliche. Wenn jemand Musik macht und nicht atmen kann, sollte er es gleich lassen!”²²⁰

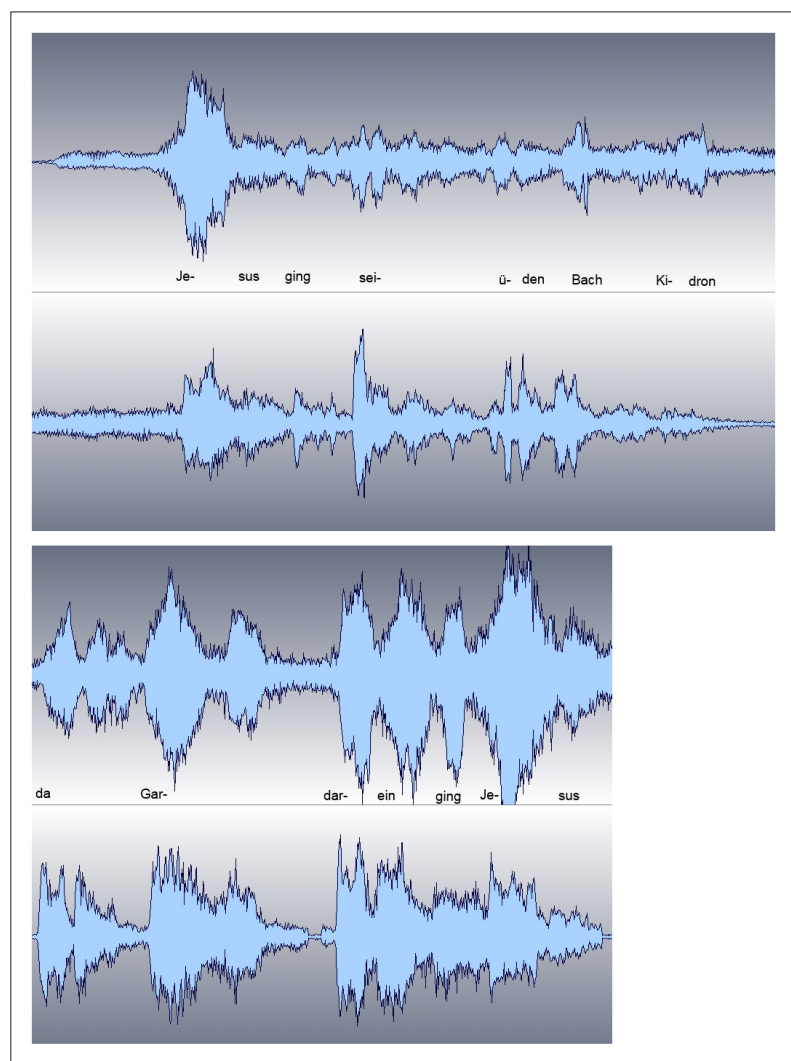
Een anonieme recensent van *Der Spiegel* ervaart de verschillen in 1970 heel anders. De symfonische richting zoals vertegenwoordigd door Karajan wordt als verlept ervaren, de richting van Richter (Haefliger) als muf, protestants, verschimmeld: “Wie unzugänglich, primitiv und geradezu partiturnwidrig das Bach-Spiel der meisten ‘anderen’ ist, vor allem der berühmten, das macht Harnoncourt mit jedem neuen Bach-Konzert, mit jeder neuen Bach-Platte deutlich: Von Karajans schwülstiger, überladener Interpretation mit falschem Tempo ist da nichts zu spüren, [...], und am wenigsten vom muffigen Protestantismus der ‘vom Herzen kommenden, zum Herzen gehenden’ Spielart des Münchners Karl Richter.”²²¹

De jaren '50 en '60 bevatten naast de benaderingen van Haefliger/Richter en Equiluz/Harnoncourt nog een derde. In die benadering zijn sporen terug te vinden van een musiceren dat behoort tot de periode van vóór de Eerste Wereldoorlog. Het musiceren van Julius Patzak is daar een voorbeeld van.²²² Dit is een opname (1956) van recitatief 2 uitgevoerd door Patzak,

²²⁰ *Concerto* 203 (Augustus/September 2005): “Im Gespräch: Dietrich Fischer-Dieskau.”

²²¹ *Der Spiegel*, 13 april 1970, 194.

²²² *Elste* 2000, 13: “Seine [Patzaks] Einzelaufnahmen von Arien aus beiden Passionen sind Paradebeispiele eines Gesangs, der deutlich von Wagner herkommt, aber ungeachtet eine heute voreilig konstatierten Schwerfälligkeit – wegen der langsamen Tempi und der Orchester- und Orgelbegleitung – die melodiose Eingebung des Bach’schen Tonsatzes verwirklicht wie es heutzutage kaum noch erreicht wird [...]. Patzak lässt sich Zeit die Melodie zu gestalten. Er begreift Bach als Melodiker. Was gleichzeitig heißt: Patzak betont Bachs harmonische Faktur ebenso wie seine kontrapunktische Kraft. Und durch die Betonung des melodischen Elements kommt jene Musikalität ins Spiel, die noch keine Dominanz rhythmischer Kurzatmigkeit kennt.”



Afbeelding 16

Dynamisch verloop van het begin van het eerste recitatief in de Johannespassion uitgevoerd door Patzak (boven) en Equiluz (onder).

Beiden hanteren nagenoeg hetzelfde tempo. De contouren bij de aanzet van lettergrepen Je-, sei-, ü, den, Bach, Da, Gar- dar ein, Je-, sum zijn bij Patzak rond, bij Equiluz steil. Equiluz gebruikt de consonant als middel voor beklemtoning. Ook de afspraak van lettergrepen is bij Patzak geleidelijker dan bij Equiluz, die veelal voor elke beklemtoning de voorafgaande lettergreep in dynamiek terugneemt. Zie bijvoorbeeld de verschillen in dynamiek voorafgaand aan de lettergrepen: ging, Ki- dron, da, Gar, dar.

met de Wiener Symphoniker en de Wiener Singakademie, onder leiding van Fritz Lehmann):

Audiovoorbeeld 19



Opmerkelijk zijn de overeenkomsten tussen de uitvoeringen van Equiluz en Patzak op het gebied van tempi.²²³ Om daarvan een indruk te krijgen klinken nu beide uitvoeringen simultaan:

Audiovoorbeeld 20



Ondanks grote overeenkomsten in tempo zijn er verschillen in de bewegingsstructuur en de daarmee samenhangende textuur van de klank. Een eerste verschil betreft de wijze waarop de consonanten vorm gegeven worden. Bij Patzak is duidelijk te horen en grafisch te zien (zie afbeelding 16), hoe consonanten lengte in tijd krijgen en hoe de luidheid van zingen gericht is op de vocaal en niet op de consonant: de J van *Jesus* leidt in luidheid naar de vocaal ee, de B van *Bach* leidt naar de a, dr van *-dron* wordt lang uitgevoerd, evenals de G van *Garten*. De wijze waarop Patzak omgaat met consonanten en vocalen is te beschouwen als een late voortzetting van zangtechniek zoals Iffert, Noë en anderen die hebben omschreven rond 1900.²²⁴ De aandacht gaat hierbij naar de vocaal; deze krijgt de meeste energie. De consonant dient hierbij in kracht aan te sluiten. De consonant wordt veelal geplaatst vóór de tel, voor het moment waarop de vocaal gerealiseerd wordt; de consonant leidt naar de vocaal. Equiluz behandelt de consonant vanuit spraak, waarbij accentuering van een woord gericht is op een explosieve weergave van de consonant. Gevolg hiervan is dat de beginconsonant van een woord veelal óp de tel geplaatst is en relatief luid

²²³ Tussen beide uitvoeringen zijn zoveel overeenkomsten in tempo dat het lijkt alsof de uitvoering van Patzak model heeft gestaan voor die van Equiluz.

²²⁴ Zie § 2.5.1 en Noë 1912: 135, 136.

gezongen wordt ten opzichte van de daaropvolgende vocaal (g van *ging*, m van *mit*, s van *seinen*, B van *Bach*).

Een tweede verschil dat hiermee samenhangt, is het gebruik van dynamiek voordat een consonant gezongen wordt. Patzak past een egale kracht van zingen toe waarin nuances aangebracht worden. Tonen worden in luidheid doorgetrokken naar de volgende. De werkwijze van Patzak is daarmee een toepassing van de *Vocalcylinder* bij Julius Hey. Equiluz past dynamiek anders toe. Hij gaat in luidheid vaak terug net voordat een volgend woord gezongen gaat worden. Die teruggang betreft vooral woorden die in de tekst een klemtoon krijgen en is te beschouwen als een vorm van articuleren. Deze toepassing door Equiluz komt overeen met opvattingen van Harnoncourt over de bouw van de enkele toon. Harnoncourt verwijst hiervoor naar Leopold Mozart: “Noten müssen stark angegriffen und durch eine sich nach und nach verlierende Stille ohne Nachdruck ausgehalten werden.” Harnoncourt omschrijft de relatie tussen dynamiek en articuleren als volgt: “Die Dynamik der Barockzeit ist die der Sprache. Es ist eine Kleindynamik, eine die sich auf den einzelnen Silben und Worten abspielt. [...] Man nennt sie nicht Dynamik, sondern sie gehört zum Komplex der Artikulation, weil sie sich auf Einzeltöne und kleinste Tongruppen bezieht. Nun kann man natürlich eine Stelle zuerst im Forte spielen und dann im Piano. Dies ist aber kein wesentliches Werks- oder Gestaltungsmerkmal, sondern eine zusätzliche Würze, eine Art Verzierung. Wesentlich ist aber die kleine Dynamik, sie bedeutet die Aussprache, sie macht die ‘Klangrede’ deutlich.”²²⁵

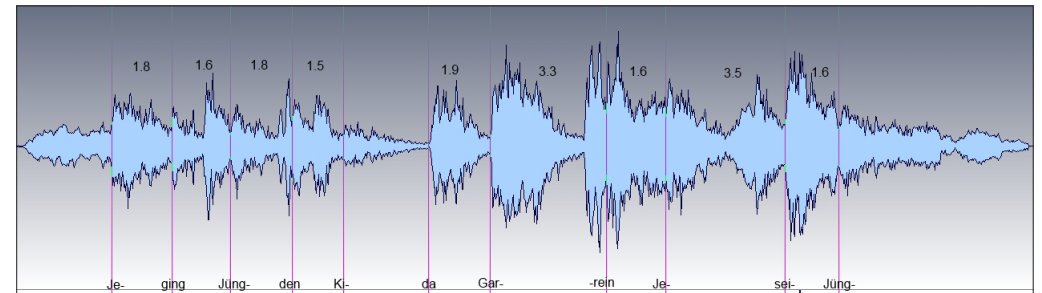
Ter illustratie van de hierboven beschreven verschillen tussen de zangwijze van Patzak en Equiluz is het begin van de uitvoering van recitatief hier via time-stretch langzamer weergegeven. Opvallend zijn de explosieve aanzet van woorden bij Equiluz en de rondheid bij Patzak:

Audiovoorbeeld 21

play

stop

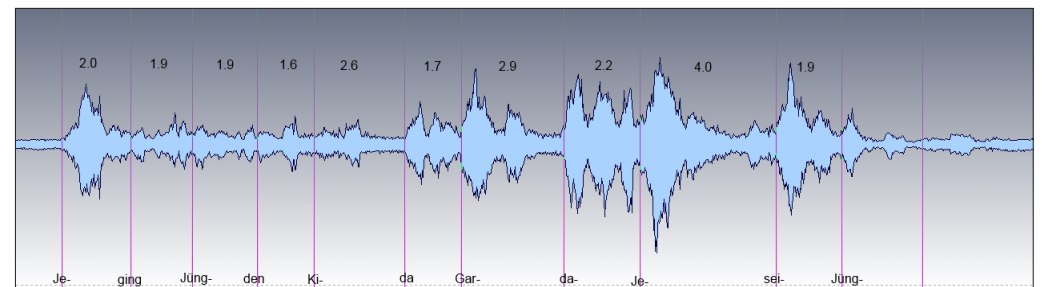
²²⁵ Harnoncourt 1982: 52, 60.



Afbeelding 17a

Contouren van de dynamiek van recitatief 2 uit de Johannespassion gezongen door Kurt Equiluz.

In de afbeelding zijn de woorden/lettergrepen weergegeven die de steunpunten (de puls) van de beweging van de klankstructuur vormen. De waarden erboven geven de tijdsduur weer tussen de steunpunten.



Afbeelding 17b

Contouren van de dynamiek van recitatief 2 uit de Johannespassion gezongen door Julius Patzak.

In de afbeelding zijn de woorden/lettergrepen weergegeven die de steunpunten van de grondwaarde vormen. De waarden erboven geven de tijdsduur weer van de opeenvolging van steunpunten.

Een derde verschil betreft het aantal en soort beklemtoningen in een frase. Equiluz legt door zijn manier van articuleren duidelijker en meer accenten in een frase dan Patzak. Het recitatief danst als het ware van het ene accent naar het andere om aan het einde van een frase kortstondig tot rust te komen. Patzak hanteert een andere type beweging. Hij glijdt veel meer; zijn bewegingen zijn elastischer. Om dat verschil inzichtelijk te maken zijn

in afbeelding 17 de woorden en lettergrepen die de steunpunten vormen in de eerste frase van recitatief 2 weergegeven. Uit de afstanden tussen die steunpunten blijkt dat Equiluz veel regelmatig is in het plaatsen van de steunpunten dan Patzak. Dat komt mede doordat Patzak, zoals Noë adviseert, hoofdnoten verbreedt. Gevoegd bij de verschillen in omgang met de verhouding consonant/vocaal, het articuleren en het toepassen van dynamiek is te concluderen dat Patzak flexibeler is in de bewegingsstructuur en een klanktextuur realiseert die minder gericht is op het naar voren halen van de steunpunten, integendeel zelfs op het verdoezelen ervan, en meer op melodische aspecten.

Het belangrijkste verschil tussen Patzak en Equiluz ligt in de structuur van de klankbeweging in samenhang met de textuur van de klank. Het onderscheid is treffend beschreven in Aphorismus 134 van Friedrich Nietzsche: “Wie nach der neueren Musik sich die Seele bewegen soll.” Hij vergelijkt de beweging, zoals Richard Wagner die wenst, om te komen tot een “unendliche Melodie”, met zwemmen of zweven in tegenstelling tot dansen.²²⁶ In deze vergelijking is de beweging van Equiluz een dans, die van Patzak een zweven.

²²⁶ Friedrich Nietzsche. *Menschliches, Allzumenschliches. Ein Buch für freie Geister* II. Leipzig: Naumann, 1894. 74-75: “Die künstlerische Absicht, welche die neuere Musik in dem verfolgt, was jetzt, sehr stark, aber undeutlich, als ‘unendliche Melodie’ bezeichnet wird, kann man sich dadurch klar machen, daß man in’s Meer geht, allmählich den sicheren Schritt auf dem Grunde verliert und sich endlich dem wogenden Element auf Gnade und Ungnade übergibt: man soll schwimmen. In der bisherigen älteren Musik musste man, in zierlichen oder feierlichen oder feurigen Hin und Wider, Schneller und Langsamer, tanzen: wobei das hierzu nöthige Maasse, das Einhalten, bestimmter gleichwiegender Zeit- und Kraftgrade von der Seele des Zuhörers eine fortwährende Besonnenheit erzwang: auf dem Widerspiele dieses kühleren Luftzuges, welcher von der Besonnenheit herkam, und des durchwärmten Athems musikalischer Begeisterung ruhte der Zauber jener Musik. – Richard Wagner wollte eine andere Art Bewegung der Seele, welche wie gesagt, dem Schwimmen und Schweben verwandt ist.”

3.3. Koraal: O große Lieb’

3.3.1. Willem Mengelberg

De uitvoering van koraal 3 uit de *Matthäuspasion* door het Concertgebouworkest onder leiding van Willem Mengelberg (1939), is een voorbeeld van vormgevend gebruik van klank en dynamiek en een bewegingsstructuur die grondwaardegericht is:

Audiovoorbeeld 22

play

stop

Elke toon is in deze uitvoering opgenomen in een groepering waarbinnen er flexibiliteit is van beweging en dynamiek. Een doorgaande puls is slechts dan aanwezig op het moment dat de muzikale stroom, zoals in het begin, het karakter *fließend* dient te hebben. Voor het overige is er een grondeenheid die in tijdsduur varieert, afhankelijk van de expressie die aan tekst en melodie wordt gegeven. Hierdoor is het mogelijk om op elk moment de beweging stil te leggen of lettergrepen of woorden naar voren te halen zonder dat er metrische accenten ontstaan (na *Urteil, Schuld, Misse-*). Consonanten worden, afhankelijk van de gewenste expressie, regelmatig verlengd en opmatig behandeld, naar de vocaal toe (*Je-sus, verbrochen*).

Opmerkelijk is de stuwing in beweging die Mengelberg geeft richting de hoofdnoot van een frase (*Je-sus, ver-bro-chen, Ur-teil, ge-spro-chen, Mis-se-ta-ten*) om daarna veel tijd te gebruiken voor de afbouw van een frase. Die afbouw krijgt extra karakter, bijna een eigen leven, door op elke slotnoot in dynamiek nog verder terug te gaan, bijna naar het niets. Bekroning van deze afbouw vindt plaats in de laatste frase: *bist du geraten?* De vormgeving van het koraal is a-symmetrisch.

3.3.2. Bruno Kittel

Het musiceren van Bruno Kittel wordt door Teri Noel Towe in *Choral Music on Record* beschouwd als een aansluiting bij dat van Siegfried Ochs die op zijn beurt weer te beschouwen is als een late voortzetting van

uitvoeringspraktijken rond Mendelssohn.²²⁷ De uitvoering van koraal 3 uit de *Matthäuspassion*²²⁸ onder leiding van Kittel (Bruno-Kittel-Chor, Berliner Philharmoniker) bevat veel minder temposchommelingen dan die onder leiding van Mengelberg:

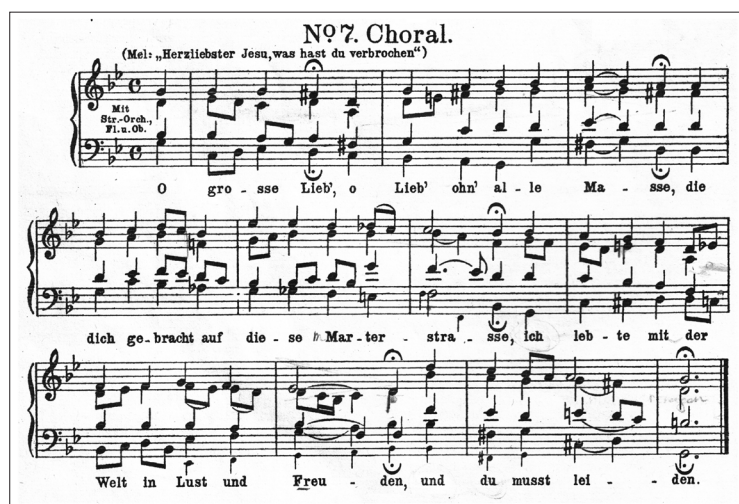
Audiovoorbeeld 23

play

stop

Elk akkoord staat bij Kittel bijna op zichzelf door het gebruik van *messa di voce* (<>). Hiervoor is tijd nodig; de beweging is traag. Eenheid in de doorgaande beweging is aanwezig door de (trage) beweging van de halve noot. Deze slag leidt (met uitstel en daardoor met mogelijkheden tot dynamische differentiatie en expressie) naar de hoofdnoot.

Mede door het gebruik van *messa di voce* worden consonanten verlengd en in dynamiek geleid naar de vocaal. Toepassing hiervan, in zo'n laag tempo,



No. 7. Choral.
(Mel: „Herzliebster Jesu, was hast du verbrochen“)
Mit Str.-Orch., Fl. u. Ob.
O gro- sse Lieb', o Lieb' ohn' al- le Ma- sse, die dich ge- bracht auf die- se h. Mar- ter- stra- sse, ich leb- te mit der Welt in Lust und Freu- den, und du musst lei- den.

Afbeelding 18

Koraal O große Lieb' (Johannespassion).

227 Towe in Blyth 1991, 31, 32.

228 Kittel 1941.

vraagt bijna om het gebruik van portamento (*in-was, gera-ten*) en een opmatige behandeling van de consonant, zoals in de volgende woorden waarbij de consonant onderstreept is: *Jesu, was, verbrochen, daß, versprochen*.

De vormgeving is symmetrisch; de beweging is grondwaardegericht en daarbinnen maat-georiënteerd.



3 Choral
Chori I, II
Fl. Ob. Herz- lieb-ster Je- su, was hast du ver- bro- chen, daß man ein solch scharf Ur- teil hat ge- spro- chen? Was ist die Schuld, in was für Mis- se- ta- ten bist du ge- ra- ten?
VI. Vla.
Cont. Org.

Afbeelding 19

Koraal Herzliebster Jesu, was hast du verbrochen (Matthäuspassion).

3.3.3. Otto Klemperer

Klemperer behoort tot de categorie dirigenten die de verzakelijking van uitvoeringspraktijk na de Eerste Wereldoorlog mede vorm heeft gegeven.²²⁹

Hij heeft in de jaren '20 en '30 van de 20ste eeuw veelvuldig de *Johannespassion* uitgevoerd met onder anderen Günther Ramin als klavecijnist en Julius Patzak als Evangelist. Hier bestaan geen opnames van. Wel bestaat een opname uit 1961 van de *Matthäuspassion*. De uitvoering van koraal 3 (Philharmonia

229 Peter Heyworth. *Otto Klemper: His Life and Times I (1885-1933) / II (1933-1973)*. Cambridge: Cambridge University Press, 1996.

Orchestra, Philharmonia Chorus, Hampstead Parish Church Boys' Choir) heeft in doorgaande beweging verwantschap met die onder leiding van Kittel:

Audiovoorbeeld 24

play

stop

In koorklank wijkt deze opname echter duidelijk af van die van Kittels uitvoering. Diens koorklank is te omschrijven als een verzameling van individuele stemmen. De stemmen krijgen ruimte om individueel vocalen te kleuren, aanzetten te realiseren en portamenti toe te passen. Na de Tweede Wereldoorlog verdwijnt die ruimte. De nieuwe benadering levert een volle homogene toon op waarmee een egale spanningsopbouw te realiseren is. De structuur van de compositie komt meer centraal te staan en diversiteit in opeenvolging van klanken minder.

Een doorgaande puls en een metrum met een raster aan beklemtoningen zijn in de opname van Klemperer niet werkzaam. Er is een grondeenheid, die van de kwartnoot. Elke kwartnoot krijgt gewicht. Deze zwaarte wordt verkregen doordat, ondanks dat er geen continue doorgaande puls is, richting aan de beweging wordt gegeven. Die richting wordt bepaald door de tekst. Woorden zijn motieven en die motieven krijgen gestalte, reliëf. Het reliëf in klank dat aan een woord wordt gegeven, ontstaat door de dynamiek en de lengte van de grondeenheid. Hierbij zijn er minimale verschillen merkbaar. Continuïteit ontstaat mede door de slag van de halve noot (zoals bij de opname onder leiding van Kittel). Door deze licht uit te stellen en door kleine dynamische schakeringen aan te brengen, wordt een gedragen spanning opgebouwd. Portamenti en de consonant als opmatige versiering naar de vocaal toe zijn afwezig.²³⁰ Ook deze wijze van musiceren is grondwaardegericht met een oriëntatie op de maat en een vormgeving gericht op de structuur van het koraal.

²³⁰ Toepassing van die middelen zou een anachronisme zijn in de jaren '60; koor en dirigent zouden zich belachelijk maken.

3.3.4. Günther Ramin

De wortels van het musiceren van Günther Ramin (1898-1956)²³¹ liggen in de *Neue Sachlichkeit* en in het historiserend denken in de jaren '20 en '30 van de vorige eeuw zoals dat naar voren komt in de Orgelbewegung in Duitsland. Leidend is het metrum met een raster aan beklemtoningen. Duidelijk is in de opname van koraal 7 uit de *Johannespassion* te horen dat er een doorgaande puls is met een beklemtoning van de eerste en derde kwartnoot:

Audiovoorbeeld 25

play

stop

Het gebruik van overgangsdynamiek is beperkt. In de doorgaande beweging wordt gearticuleerd. In de beweging wordt vastgehouden aan opmatigheid naar de eerste tel van de maat toe zonder dat hiervoor dynamische schakeringen gebruikt worden.²³²

De consonanten worden kort uitgevoerd en direct betrokken op de vocaal; af en toe, op expressieve momenten, duiken versierende consonanten op (*Ma-sse, Mar-ter-stra-sse, lei-den*). Deze wijze van musiceren is een voorbeeld van pulsgeoriënteerd musiceren; de vormgeving is structuurgericht.

²³¹ Günther Ramin studeerde ondermeer orgel bij Karl Straube en werd opvolger van Straube als cantor-organist van de Thomas-Kirche te Leipzig. Hij behoort tot de generatie uit het interbellum die Bach historisch getrouw wil uitvoeren. Zie ook Elste 2000, 208-215.

²³² Zie ook Keller 1925.

3.3.5. Karl Richter

Karl Richter (1926-1981) zet de werkwijze van Günther Ramin voort. Deze opname van koraal 3 uit de *Matthäuspassion* dateert uit 1958 (Münchener Bach-Chor & Münchener Chorknaben, Münchener Bach-Orchester):

Audiovoorbeeld 26

play

stop

Er is een doorgaande puls. Aan het einde van elke frase legt Richter de beweging iets neer. Ten opzichte van de uitvoering onder leiding van Ramin is er een verschil in doorgaande beweging. Het wordt niet alleen veroorzaakt door een langzamer tempo, een meer gebonden zingen en een enkele dynamisch expressieve wending: bij Ramin zijn de steunpunten in de beweging gericht op de halve noot en is de kwartnoot leidend. De metrische steunpunten worden minder benadrukt; ze zijn veeleer opgenomen in de beweging van de melodische lijn.

Richter bereikt voorts een strengheid door alle consonanten direct te betrekken op de vocaal; dit in tegenstelling tot de werkwijze van Ramin. In de uitvoering van koraal 7 uit de *Johannespassion* past Richter zes jaar later ruimhartiger dynamische schakeringen en tempowisselingen toe (Münchener Bach-Orchester, Münchener Bach-Chor):

Audiovoorbeeld 27

play

stop

Ernst Haefliger, een tenor die veel de evangelistpartij heeft gezongen onder zijn leiding, betitelt deze werkwijze als “romantisch”.²³³ Mocht deze term bij het musiceren van Mengelberg passen, dan is de werkwijze die Richter hanteert fundamenteel anders. Richter houdt vast aan puls en metrum

²³³ Johannes Martin (ed.). *Karl Richter in München (1951-1981). Zeitzeugen erinnern sich. Eine Dokumentation von Johannes Martin*. Mainstockheim 2013, 81.

als raster van beklemtoning waarop en waartegen motieven worden geplaatst, Mengelberg daarentegen differentieert klank, beweging van een grondwaarde en dynamiek voor het vormen van karaktervolle motieven om van daaruit het koraal op te bouwen.

In de opname van Richter wordt elke frase aan het einde neergelegd in beweging en dynamiek. Er vindt overgangsdynamiek plaats over het totaal van een frase en ook zijn er per frase tempowisselingen. Het lijkt wel of deze tempowisselingen en dit gebruik van overgangsdynamiek Richter ertoe leiden om de genoteerde fermates extra lengte te geven. Hierdoor wordt voorkomen dat er een doorgaande spanning wordt opgebouwd: de spanning wordt door de lengte van de fermates gesegmenteerd. Anders dan bij Mengelberg vindt tijdens de duur van de fermate geen afbouw plaats van de klank. Die afbouw zou een zelfstandige werking hebben en tot interne verwantschap van frasen leiden.

Opmerkelijk is dat de beweging bij Richter, anders dan bij Mengelberg, geen opmatigheid kent. Het lijkt wel of de kwartnoten op de eerste tel geen eindpunt van een beweging zijn, maar neutrale steunpunten. De beweging is pulsgericht. De vormgeving van de frasen ten opzichte van elkaar is a-symmetrisch.

3.3.6. Nikolaus Harnoncourt

Koraal 7 uit de *Johannespassion* klinkt onder leiding van Harnoncourt (1929-2016) aldus (Wiener Sängerknaben, Chorus Viennensis, Concentus Musicus Wien):

Audiovoorbeeld 28

play

stop

Kenmerkend is dat de klankbeweging in haar structuur pulsgericht is. Van alle gepresenteerde opnames is toepassing van puls hier het meest motorisch. Eveneens valt het gebruik van kleinschalige dynamische differentiatie op (*Masse, -strasse, Freuden, leiden*). Zo ontstaat groepering van tonen vanuit articulatie: in het articuleren is het metrum met een raster

van beklemtoningen richtinggevend. De eerste noot na de maatstreep is sterk (*gro-, Lieb', Ma-, stra-, leb-, Welt, Freu-, du*), de derde (in een vierkwartsmaat) minder sterk en de tweede en vierde noot zijn het zwakst. Deze differentiëring komt tot uiting in de lengte en/of de luidheid van tonen. (Wat betreft luidheid worden bijna alle lettergrepen op de puls na de maatstreep relatief luid gezongen.) Volgens dit principe wordt gearticuleerd voordat de metrische hoofdnoot geproduceerd wordt (*alle- Masse, Marterstrasse, – Freu*). Er vindt, anders dan uit expressieve overwegingen, geen overgangsdynamiek plaats van de laatste tel van een maat naar de volgende eerste. Harnoncourt: "Dieses Betonungsschema als eine Art von Gewichtskurve ist eines der tragenden Gerüste der Barockmusik."²³⁴ De expressie die aan muziek wordt gegeven komt voort uit het creëren van continuïteit in de doorgaande beweging gekoppeld aan dansritmes, in het verlengde van de opvatting dat muziek "Klangrede" is.

²³⁴ Harnoncourt 1982, 50.

Hoofdstuk 4

Vormgevingsaspecten rondom de uitvoering van de Johannespassion

4.1. Inleiding

Centraal in het hiervoor beschreven uitvoeringsmodel staat enerzijds het proces van verwerking van een partituur tot een object in het voorstellingsvermogen van de uitvoerend musicus, anderzijds het proces van ontvouwing van dat object in het materialiseren ervan. In beide processen is de uitvoerder in zijn geheel betrokken. Ten aanzien van het eerste proces houdt dat in dat alle aspecten van de uitvoerder zich verdicht hebben in het object. Ten aanzien van het tweede proces wil dat zeggen dat het totaal van denken, willen en voelen van de uitvoerder opgenomen is in de concrete uitvoering. Om vormen van materialisatie van het object te kunnen benoemen, bevat het uitvoeringsmodel enkele basisbegrippen: het vormgevend gebruik van klank en dynamiek, structuur van de klankbeweging met daarbij een onderscheid in puls- en grondwaardegerichte beweging, symmetrische en a-symmetrische vormgeving. In Hoofdstuk 2 zijn deze begrippen toegelicht mede aan de hand van audiovoorbeelden. In Hoofdstuk 3 is geïllustreerd aan de hand van opnames van delen uit Bachs passies, hoe in de loop van de 20ste eeuw het grondwaardegericht musiceren plaats maakt voor een pulsgerichte benadering.

Vanuit het uitvoeringsmodel beschouwd komt het verdwijnen van het grondwaardegericht musiceren voort uit de wijze waarop "ritmiseren" zich manifesteert. Ritmiseren is een activiteit. Het is het levend beginsel in het musiceren. Het draagt zorg voor samenhang in de opeenvolging van klanken binnen een uitvoering waardoor deze ervaren wordt als een autonome verschijning. Ritmiseren als levend beginsel hecht zich aan en voegt zich in het denken, willen en voelen van de uitvoerend musicus.

Wijzigen deze aspecten in verschijningsvorm dan kristalliseert zich ritmiseren navenant anders uit. Ritmiseren voegt zich hiermee in een traditie van musiceren die gevormd wordt door overdracht van generatie op generatie. Veranderingen erin manifesteren zich in individuele musici die in die traditie staan maar daarin ervaren dat, wil hun musiceren levend zijn, het hanteren van andere klankverbindingen noodzakelijk is.

Dit ritmiseren en de wijze waarop het in aanzet gestalte krijgt, vormen in het voorliggende hoofdstuk de leidraad. Ze worden betrokken op uitvoeringen van de passies van Bach vanaf het begin van de 19de eeuw tot het heden. De tekst spitst zich daarbij toe op die draaipunten in die periode die voor het huidig musiceren nog altijd relevant zijn. Allereerst betreft dat rond 1800 waarin de grondslagen van het musiceren als uiting van een esthetisch idee zijn geformuleerd. Een tweede verandering betreft de periode rond 1850 waarin de grondslagen van een interpretatieve benadering van de uit te voeren partituur zijn omschreven. Die interpretatieve benadering loopt, zo zal blijken in de vervolgttekst, rond 1900 vast; uitvoeringen worden ervaren als verstaend door rationele calculatie. In pogingen om tot een reform van het musiceren te komen zodat het een presentatie van een organisme in het voorstellingsvermogen van de uitvoerder kan zijn, waarbij het organisme ontstaat vanuit elementair levend materiaal, is het orkestraal harmonium betrokken. Twee andere draaipunten betreffen de periode direct na de Eerste en direct na de Tweede Wereldoorlog. Beschrijving van de laatste periode is toegespitst op de historisch geïnformeerde uitvoeringspraktijk. Verschillen tussen deze praktijk en het door mij beschreven uitvoeringsmodel worden hierin betrokken.

De vormgevingsaspecten rondom de uitvoering van de *Johannespassion* na circa 1800 worden vooraf gegaan door een beschrijving van de partituren van deze passie zoals die bewaard zijn gebleven.

4.2. Varianten van de *Johannespassion*

De *Johannespassion* van J.S. Bach is een oratorium gebaseerd op het lijdensverhaal zoals opgetekend in de Bijbel in het evangelie van Johannes. Deze tekst is gedramatiseerd: personen die in de vertelling een hoofdrol spelen (Jezus, Petrus, Pilatus) komen via recitatieven aan het woord en

omstanders reageren in de zogenaamde turbakoren. Dit wordt doorsneden met koralen en aria's en omlijst met twee grote koorcomposities: *Herr, unser Herrscher* aan het begin en *Ruht wohl* voorafgaand aan het slotkoraal. De *Johannespassion* is geschreven voor liturgische toepassing. Ze bestaat uit twee delen. Het eerste gedeelte is gesitueerd vóór de preek, het tweede erna. Bach heeft naast teksten uit het evangelie van Johannes (de hoofdstukken 18 en 19) en enkele teksten uit het Mattheus-evangelie (Mattheus 26 vers 75 en 27 vers 51, 52) hoofdzakelijk een libretto van Bartold Hinrich Brocke gebruikt: *Der für die Sündern der Welt Gemarterte und Sterbende Jesus* (Hamburg 1712).²³⁵

Over de geschiedenis van de *Johannespassion* ten tijde van Bachs leven is uitvoerig gepubliceerd.²³⁶ Hoofdonderwerpen daarin zijn: welke bronnen zijn er en hoe dienen die geduid te worden? Waar en wanneer hebben uitvoeringen plaats gevonden? Wat is uitgevoerd en met welk instrumentarium? Waarom heeft Bach materiaal gewijzigd?

Deze vragen komen voort uit het gemis van een eenduidige partituur. Uit bronnen blijkt dat Bach bij de diverse uitvoeringen materiaal vervangen, toegevoegd en gewijzigd heeft: "Die Entstehungs- und Aufführungsgeschichte der Johannes-Passion bildete für lange Zeit den wohl komplexesten Problemkreis der neuen Bach-Forschung. Das Werk ist in einer nur zum Teil von Bach selbst geschriebenen Partitur und einem umfangreichen Konvolut von Originalstimmen überliefert. Aufgrund der in den 1950er Jahren entwickelten Methoden der Quellenkritik ist es inzwischen gelungen, die unterschiedlichen Stadien der Werkgenese und damit die außergewöhnliche Stellung der Komposition in Bachs Leipziger Schaffen weitgehend zu rekonstruieren."²³⁷

In de meest recente publicaties wordt ervan uitgegaan dat de eerste uitvoering in 1724 in de Nikolaikirche te Leipzig plaatsvindt. Een tweede uitvoering vindt een jaar nadien plaats in de Thomaskirche. Een derde

²³⁵ Over de herkomst van de tekst van de *Johannespassion* zie Geck 1991, 24–29; Dürr 2011, 46–71.

²³⁶ Zie de literatuurverwijzing in Geck 1991, Dürr 2011, Melamed 2005.

²³⁷ Wollny in Bach 2002, VI.

uitvoering wordt gesitueerd rond 1730 (wellicht 1728, misschien ook wel 1732). Een laatste uitvoering vindt rond 1749 plaats, dus aan het eind van Bachs leven. Van deze uitvoeringen zijn soms bijna compleet, soms slechts incidenteel stemmenpartituren overgeleverd. Daarnaast is er een handschriftversie van een deel van de *Johannespassion*; deze onvoltooide versie wordt gesitueerd rond 1739. Op grond van het overgebleven materiaal wordt in de literatuur over de *Johannespassion* gesproken over varianten (*Fassungen*); in totaal zijn er vier varianten en een onvoltooid handschrift (1739). Variant 1 is gebaseerd op zeer incompleet stemmenmateriaal. Hetzelfde geldt voor variant 3. De varianten 2 en 4 bevatten nagenoeg compleet materiaal.

Bij de diverse uitvoeringen is de inhoud van de *Johannespassion* gewijzigd. Delen zijn vervangen of toegevoegd, stemvoeringen gewijzigd.²³⁸ De belangrijkste wijzigingen betreffen de volgende delen.

Openingskoor: Herr, unser Herrscher

In variant 2 wordt dit deel vervangen door de koraalbewerking *O Mensch beweine dein Sünden groß*. De varianten 3 en 4 bevatten weer het openingskoor. De koraalbewerking is nadien in de *Matthäuspasion* is opgenomen (met wijziging van toonsoort).

Slotkoor en slotkoraal

Alle varianten bevatten het koorstuk: *Ruht wohl*. In variant 1 is na slotkoor 67 *Ruht wohl* het koraal *Ach Herr, laß dein lieb' Englein* geplaatst. In variant 2 wordt het slotkoraal vervangen door de koraalbewerking *Christe, du Lamm Gottes*. Variant 3 eindigt met *Ruht wohl*; variant 4 eindigt conform variant 1.

Aria's

In variant 2 wordt na koraal 15 *Wer hat dich so geschlagen* een duet toegevoegd: *Himmel reiße, Welt erbebe*. De aria *Zerschmettert mich* is vervangen door de aria *Ach, mein Sinn*. Het Arioso *Betrachte meine Seele* en de aria *Erwäge* zijn vervolgens vervangen door de aria *Ach windet euch nicht so,*

geplagte Seelen. In variant 3 zijn deze wijzigingen weer teniet gedaan. In variant 3 verdwijnt de aria *Zerfließe meine Seele*. Deze aria en het voorafgaand arioso *Mein Herz* worden in die variant vervangen door een instrumentale compositie, een sinfonia, die niet bewaard is gebleven.

Recitatieven

In variant 3 verdwijnen twee onderdelen die ook in de *Mathäus Passion* voorkomen: recitatief 18, de verloochening door Petrus van Christus – *Da dachte Petrus an die Worte Jesu ... und weinete bitterlich* – en recitatief 61 *Und der Vorhang im Tempel zerriß in zwei Stücke*. Met het verdwijnen van recitatief 18 is er geen verbinding meer met de aria erna *Ach mein Sinn*, omdat deze de verloochening tot onderwerp heeft. Ook, zo wordt aangenomen, was het om dezelfde reden niet mogelijk om de aria uit variant 1 *Zerschmettert mich* te handhaven. Bach heeft daarom waarschijnlijk in plaats daarvan een nieuwe, niet meer bewaard gebleven aria ingevoegd.

Koralen

In alle varianten zijn dezelfde koralen opgenomen, met uitzondering van het slotkoraal. Dat betreft zowel tekst als melodie. Wel zijn er per variant aanzienlijke verschillen in stemvoering; incidenteel wijzigt de toonhoogte (koraal 20 in variant 3).

Op grond van het beschikbaar materiaal zijn in de 19de en 20ste eeuw partituren samengesteld.²³⁹ De eerste is die door C. Hellwig uit 1831. In 1863

²³⁹ De belangrijkste partituren en klavieruittreksels van de *Johannespassion* zijn:

Bach 1831, een klavieruitreksel verzorgd door Carl Friedrich Ludwig Hellwig (1773-1838) uitgegeven in 1831 door T. Trautwein, Berlin.

Een Schumann-editie uit 1851, een editie door Robert Schumann op basis van de Trautwein-uitgave (deze editie is bewaard gebleven in de vorm van een dirigentenpartituur).

Bach 1863: een uitgave van de *Bach-Gesellschaft* door Wilhelm Rust.

Bach 1904: een uitgave verzorgd door Heinrich Reimann, waarbij de basso continuo in de recitatieven is uitgewerkt in de wijze van Robert Franz' editie van de *Matthäuspasion*.

Reinhart 1931: *Die Aufführung der Johannes-Passion von J.S. Bach und deren Probleme*. Het betreft een publicatie met daarin gedetailleerde aanwijzingen over de uitvoering van de

²³⁸ Zie Geck 1991, 12–18; Dürr 2011, 27–44; Bach 2002; Bach 2005.

verschijnt er een uitgave verzorgd door Wilhelm Rust, uitgegeven vanuit de *Bach-Gesellschaft* door Breitkopf & Härtel. Rust gaat in het voorwoord in op de verschillen tussen de diverse varianten. Hij stelt niet zozeer de vraag waarom Bach wijzigingen heeft aangebracht maar richt op het artistieke aspect: wat betekenen die wijzigingen voor de kwaliteit van het werk? Zijn hoofdvraag is: vormt het ondanks de wijzigingen die zijn aangebracht “*ein Ganzes?*” Kernen van de passion worden voor hem gevormd door de recitatieven, koralen en de turbakoren. Hij komt tot de conclusie dat de wijzigingen, los van veranderingen in stemvoering, hoofdzakelijk de lyrische gedeelten betreffen. De essentie van het werk blijft volgens hem onaangetast.²⁴⁰

In de uitgave van de *Bach-Gesellschaft* zijn de onderdelen van de *Johannespassion* niet genummerd. In de 19de eeuw groeit een praktijk het werk uit klavieruittreksels te spelen; daarin zijn de onderdelen van de passion doorlopend genummerd van 1 Chor: *Herr, unser Herrscher* tot 68 Choral: *Ach Herr, laß dein lieb' Engelein*. Deze nummering is overgenomen in de *Bach-Werke-Verzeichnis*.²⁴¹

In 1974 verschijnt in opdracht van de *Neue Bach Gesellschaft* (NBA) een kritische uitgave van de *Johannespassion*, verzorgd door Arthur Mendel. De nummering wordt hierbij gewijzigd. Koorgedeeltes die direct op een recitatief aansluiten worden tot dezelfde nummering gerekend.²⁴² Op de

Johannespassion. De publicatie is te beschouwen als een raamwerk op basis waarvan een praktische editie tot stand kan komen.

Bach 1974: *Neue Bach-Ausgabe* verzorgd door Arthur Mendel.

Bach 2002: een uitgave van *Fassung IV* (1749) van de *Johannespassion*.

Bach 2005: een uitgave van *Fassung II* (1725) van de *Johannespassion*.

²⁴⁰ Bach 1863, XV.

²⁴¹ Wolfgang Schmieder, *Thematisch-systematisches Verzeichnis der musikalischen Werke von Johann Sebastian Bach. Bach-Werke-Verzeichnis*, Leipzig 1950, 2/ Wiesbaden: Breitkopf und Härtel, 1990.

²⁴² Ter illustratie: in de uitgave van Rust en de nummering in de BWV omvat nr. 2 tot en met 6 de volgende onderdelen: recitatief, koor, recitatief, koor, recitatief. In de NBA hebben deze onderdelen de nummering 2a tot en met 2e gekregen. In mijn editie heb ik de nummering

uitgave van Mendel is kritiek omdat het geen kritische uitgave is maar een geïdealiseerde versie die ten tijde van Bach nooit zo heeft bestaan.²⁴³ De Mendel-uitgave is enerzijds te beschouwen als een correctie van de Rust-uitgave, anderzijds als een voortzetting van die editie omdat in beide uitgaven (zij het verschillende) artistieke overwegingen een rol hebben gespeeld. Van de varianten die nagenoeg compleet bewaard zijn gebleven (variant 2 en 4) verschijnt in het begin van de 21ste eeuw een Urtext-uitgave verzorgd door Peter Wollny.²⁴⁴ Echter ook daarin dient ontbrekend stemmenmateriaal aan- en ingevuld te worden. Het merendeel van de huidige uitvoeringen is gebaseerd óf op de Rust- óf op de Mendel-uitgave.

4.3. Eerste helft van de 19de eeuw: de passionen van Bach als esthetische verschijningen

Op 11 maart 1829 wordt voor het eerst sinds Bachs dood de *Matthäuspassion* weer uitgevoerd; een uitvoering door de *Sing-Akademie zu Berlin* onder leiding van Felix Mendelssohn-Bartholdy. In 1833 voert hetzelfde ensemble voor het eerst weer de *Johannespassion* uit, maar nu onder leiding van Carl Friedrich Rungenhagen.²⁴⁵ Beide uitvoeringen vinden niet plaats in een kerk zoals ten tijde van Bach en zijn niet opgenomen in een liturgische viering, maar worden in de zaal van de *Akademie* gepresenteerd als zelfstandige composities in een concertuitvoering. Deze verandering van locatie en functie typeert niet alleen de gewijzigde muzikale omstandigheden ten opzichte van die tijdens Bachs leven, ze vormt zelfs de voorwaarde voor de herleving van deze composities. Die voorwaarde is hierboven, in het eerste

van Rust en de BWV aangehouden omdat deze meer aansluit bij de musiceerpraktijk en de geschiedenis van de *Johannespassion*.

²⁴³ Zie Reinmar Emans. „Neue Darstellungsformen von Fassungen musikalischer Werke.“ In: *Medienwandel/ Medienwechsel in der Editions-wissenschaft*. A. Bohnenkamp-Rehnen (red.) Berlin, 2013. 130-131.

²⁴⁴ Bach 2002, 2005.

²⁴⁵ AMZ 1833, nr. 13 Sp. 211 e.v. ; Rungenhagen is als dirigent van de *Sing-Akademie zu Berlin*, de opvolger van Carl Friedrich Zelter, één van de pleitbezorgers rond 1800 van Bach's muziek.

hoofdstuk, kort aan de orde geweest. Rond 1800 vindt een omslag plaats in het denken waarbij kunst (waaronder muziek) als een zelfstandig esthetisch verschijnsel wordt beschouwd: muziek als uiting van een esthetisch idee, ervaren in een contemplatieve houding. Vanuit deze opvatting wordt een onderscheid gemaakt tussen autonome en functionele muziek. Kerkmuziek hoort tot de functionele muziek. Ze wordt in opbouw, karakter en luistergedrag bepaald door liturgische omstandigheden en verliest daarmee haar autonomie. Binnen de autonome muziek wordt in de 19de eeuw veelal een onderscheid gemaakt in het ervaren van muziek als *aangenaam, schoon* en *verheven* ("erhaben"). Over wat deze begrippen inhouden en hoe ze zich ten opzichte van elkaar verhouden, zijn 19de-eeuwse publicaties verre van eensluidend. Hier wordt de omschrijving die Christian Friedrich Michaelis en Friedrich Rochlitz hanteren aangehouden, aansluitend bij Kants *Kritik der Urtheilskraft* (1790). Muziek als een aangenaam verschijnsel wil door middel van klank en ritmes de luisteraar zinnelijk genot verschaffen en een aangename beleving. Er overheerst het genieten van het moment: „will gar nichts, als durch Töne und Rhythmen sinnlich erregen und ergötzen; sie hat es nur damit zu thun, daß denen, die sie hören, und noch mehr denen, welche zugleich sie ausführen, eine erweckliche, ihnen gefällige Beschäftigung, eine ihnen angenehme Unterhaltung bereitet werde“.²⁴⁶ De tweede categorie, muziek als een schoon verschijnsel gaat uit van het ervaren van een compositie als geheel, appelleert aan alle aspecten van de mens en neemt die volledig in beslag: „sie spricht Ideen aus und Gefühle; sie bildet Bilder des gesammten, geistig erregten und gesteigerten Innern des Menschen – des Verstandes auch – und nimmt damit ebenfalls das gesammte Innern des Menschen in Beschlag – den Verstand auch“.²⁴⁷ Michaelis noemt composities die tot deze categorie behoren "vollendete musikalische Werke", die een waarde in zichzelf hebben: "nicht etwa bloß darin, dass sie etwas anders vorstellen, etwas anders bedeuten, sondern in dem, was sie selbst sind, in ihrem eigenen unvergleichlichen Wesen."²⁴⁸ Bij „Erhabenheit“ ontstaat bij de toehoorder een gevoel van ontsteltenis, gebrek aan

²⁴⁶ Rochlitz 1831, 268. Zie ook Rochlitz 1798.

²⁴⁷ Rochlitz 1831, 268-269.

²⁴⁸ Michaelis 1808, 450.

samenhang, overweldiging omdat het geheel van de compositie niet gevat kan worden: „Das Gefühl des Erhabenen wird durch die Musik erregt, wenn die Einbildungskraft zum Grenzenlosen, Unermeßlichen, Unüberwindlichen erhoben wird. Dieses geschieht, wenn solche Empfindungen erregt werden, welche das Zusammenfassen der Eindrücke zu einem Ganzen entweder ganz verhindern oder doch sehr erschweren. [...] Erhaben kann also nur das in der Musik seyn, was das Fassungsvermögen der Imagination übersteigt, zu groß und bedeutend, zu fremd und wunderbar erscheint, als daß sie leicht es sich aneignen könnte“.²⁴⁹ De toestand van onmacht en verwarring slaat plotseling in het voorstellingsvermogen van de luisteraar om: „Im Augenblick der Verwirrung setzt sie die destruktive Kraft der sinnlichen, quantitativen Eindrücke in eine eigene, qualitativ andere Anstrengung um. Sie transzendiert das Chaos der sinnlichen Eindrücke, um im Moralischen, Intelligiblen, ihren spontanen Widerstand in der Erfindung der Idee einer absoluten Größe produktiv werden zu lassen. [...] Dieser Idee ist der gesuchte Begriff, der die Vielheit der Teile in einer Einheit vergegenwärtigt.“ Deze ervaringen hebben ingrijpende gevolgen voor de musicer- en uitvoeringspraktijk. Rochlitz komt tot de conclusie dat composities uit het verleden, zoals Bachs *Johannespassion*²⁵⁰, op basis van die autonome waarde, een plaats in het musiceren kunnen innemen die gelijkwaardig is aan die van recent gecomponeerde muziek.²⁵¹ Deze zienswijze is te beschouwen als de basis van waaruit de muziek van Bach vanaf de 19de eeuw een herwaardering krijgt, opgenomen wordt in de concertpraktijk en van een marginale reikwijdte rond 1800 een wezenlijk onderdeel wordt van onze cultuurgeschiedenis.

²⁴⁹ Michaelis. "Einige Bemerkungen über das Erhabene der Musik". In: *Berlinische Musikalische Zeitung* 1/46 (1805): 179.

²⁵⁰ Rochlitz 1831, 266.

²⁵¹ Rochlitz 1831, 270: „Ausser den neuen, die wirklich hieher gehören, auch nach den alten; neben ihnen: das ist die Meinung. Der Eine lieber nach diesen, der Andere lieber nach jenen: da folgt Jeder seiner Individualität, und Jeder thut Recht, der seinigen zu folgen; nur: ausser diesen, neben ihnen, auch jene!“

Naast deze algemene voedingsbodem waarop de uitvoeringen van Bachs passies zijn gebaseerd, zijn er specifieke. Martin Geck noemt in *Die Wiederentdeckung der Matthäuspassion im 19. Jahrhundert* (1967) de belangrijkste krachten die geleid hebben tot die eerste uitvoering van de *Matthäuspassion* in de 19de eeuw, door Felix Mendelssohn, en het succes ervan, in het hoofdstuk “Die Entdeckung der Matthäuspassion als Ideenkunstwerk”.²⁵² Dat is ten eerste de invloed van het genie Mendelssohn in een omgeving waarin “Bachtradition, Bildungstradition und christliches Sendungsbewußtsein”²⁵³ een rol spelen. Ten tweede ziet Geck die uitvoering als uiting van een nieuwe tijdgeest: “Man übt Kritik am oberflächlichen musikalischen Zeitgeschmack und huldigt Bach als dem Heros des nationalen goldenen Zeitalters.”²⁵⁴ Een derde krachtenveld is de ervaring dat kunst en religie in het gemoed van de luisteraar kunnen versmelten. Geck noemt dat “christliche Gefühlsreligion” en verwijst daarbij naar Schleiermacher. “Die Brücke von der Gefühlsreligion zur Kunst schlägt Schleiermacher, indem er kunstvolle Rede und heilige Musik als geeignete Mittel zur Darstellung und Übertragung religiöser Gefühle erklärt.” Een vierde krachtenveld is de ervaring dat de *Matthäuspassion* een oratorium is met een bijzonder karakter: hierin komen ideeën tot uiting zoals met name Adolph Marx die verwoordt, opvattingen van Hegel interpreterend. Marx constateert, aansluitend bij Nägeli,²⁵⁵ dat de late composities van Beethoven niet meer primair een genre (symfonie, oratorium, cantate, klaviersonate) vertegenwoordigen, en daarmee een specifieke vorm, maar een eigen

²⁵² Geck 1967.

²⁵³ Geck 1967, 63.

²⁵⁴ Geck 1967, 65.

²⁵⁵ Nägeli signaleert (Nägeli 1811, 665 en Nägeli 1826, 116) het individuele in Bachs wijze van componeren. Met Bach wordt “die Kunstgeschichte zur Individual-Geschichte.” Rochlitz (1831, 305 e.v.) werkt de individualiteit van Bach in zijn componeren aan de hand van het koorgedeelte *Wir haben ein Gesetz* uit de *Johannespassion* nader uit. Voor Marx leidt de individualisering zoals die vorm heeft gekregen in de *Matthäuspassion* tot analyse en interpretatie van die compositie om zo het individuele te ontsluiten en daarmee de geest ervan.

karakter hebben; ze worden individueel, als “Ideenkunstwerken”.²⁵⁶ Marx noemt dat “toekomstwijdend”. Slechts componisten die groot van geest zijn, kunnen volgens hem dit soort werken produceren. Voor Marx zijn dat Beethoven en Bach.²⁵⁷ In de *Matthäuspassion* komt voor hem “Religionsidee” tot uiting. Hij bedoelt daarmee het kunnen ervaren van het wezen van de christelijke religie: “Die Botschaft von der Gründung unsrer Religion durch den Bund des neuen Testaments und von der Selbstopferung Jesu für die Erlösung der Menschen [...]” Marx vindt het bijzondere van de *Matthäuspassion* dat zowel de boodschap van heil als de opoffering door Christus in klank tot verschijning komen, waardoor herbeleving kan plaatsvinden. Hij vergelijkt Bachs compositie met de *Messiah* van Händel en de *Messias* van Klopstock²⁵⁸. Daarin vindt, in tegenstelling tot de passies van Bach, alleen maar reflectie plaats en geen herbeleving.²⁵⁹ Door die herbeleving in de *Matthäuspassion* wordt, volgens Marx, die eerste uitvoering na Bachs dood ervaren als “erhaben”.

De gerichtheid op het uitvoeren van de *Matthäuspassion* als muzikaal drama en de ervaring ervan in termen van “Erhabenheit”, hebben voor Marx mede hun wortels in Bachs componeerwijze voor de stem. Het verwijt dat Bach veelal niet vocaal maar instrumentaal geschreven heeft en daarmee een gekunstelde en voor sommigen onnatuurlijke expressie bereikt, weerlegt

²⁵⁶ Zie ook: Eichhorn 1993, 210; Martin Geck, *Die Sinfonien Beethovens – Neun Wege zum Ideenkunstwerk*. Hildesheim, 2015.

²⁵⁷ Zie ook Marx 1863, 8; Marx 1853, IX.

²⁵⁸ *Der Messias / Ein Heldengedicht* van Friedrich Gottlieb Klopstock is een epos, in delen verschenen in de periode 1749-1781, waarin in 20 zangen (hoofdstukken) en bijna 20.000 verzen het lijden en de opstanding van Christus bezongen wordt.

²⁵⁹ Marx 1829; Rochlitz 1831 formuleert een zelfde standpunt. J.G. Sulzer (*Theorie der Dichtkunst II*. München: Lentner, 1789, 319) huldigt een standpunt over tekstgebruik in oratoria dat aansluit bij Händel en Klopstock: “Dialogische Reden haben da [in een oratorium] gar nicht statt, weil sie für die Musik sich gar nicht schicken, die weder Begriffe noch Gedanken, sondern blos Empfindungen schildert. Es ist höchst abgeschmackt, solche Reden, wie man noch bisweilen im Oratorium hört: ‘Da sprach die Magd zu Petrus: auch du bist einer von ihnen – Petrus antwortete; Nein, ich kenne ihn nicht’ in musikalischen Tönen vorzutragen.”

Marx aan de hand van de recitatieven van de evangelist.²⁶⁰ Hij argumenteert dat die instrumentale behandeling noodzakelijk is omdat het materiaal (de tekst) naar zijn opvatting door en door muzikaal gesubjectieerd (verzinnelijkt) dient te worden. Hij verwijst hierbij naar zijn *Die Kunst des Gesanges*: ten tijde van Bach hoort bij die subjectivering de mogelijkheid een instrumentale schrijfwijze voor de stem toe te passen. Het hoort bij Bachs “*Anschauung*”, een term die Marx hanteert voor de beschrijving van de werkzaamheid van Bachs fantasie in de omgang met muzikaal materiaal.²⁶¹ Subjectivering is echter niet het einddoel, het is een middel. Het einddoel is bij Marx een volledige doordringing van de geest van de uitvoerder in het kunstwerk om zo het idee gestalte te kunnen geven. Het eindstadium is bereikt wanneer het kunstwerk met inbegrip van de subjectieve invulling een “objectief-geheel” is geworden. Een voorbeeld is de wijze waarop de tekst van de evangelist muzikaal gestalte krijgt: “So objektiv, dass seine Subjektivität, was eben den ächten Genius bewährt, völlig verdeckt ist [...]”.²⁶² Die objectiviteit zit er voor hem in dat het geheel uit zijn delen voortkomt en de delen omgekeerd dusdanig uit het geheel voortkomen dat ze een verbijzondering van het geheel vormen.²⁶³ Objectiviteit is dus gekoppeld aan het ervaren van een recitatief in zijn totaliteit. Daardoor ontstaat er een relatie tussen de te declameren tekst en het totaal van de melodische bouw van een recitatief. Dit is bepalend voor de uitvoeringswijze van het recitatief. De bouw in totaliteit van het recitatief heeft een bepaalde gevoelslaag.²⁶⁴ Dit biedt de mogelijkheid niet zozeer afzonderlijke woorden te belichten via muzikaal-retorische wendingen (dat

260 Nägeli 1829, 234: “Sein [Bachs] Wortausdruck ist, im Ganzen genommen, einer der gezwungesten, wie ich mit tausend Beispielen würde beweisen können. Seine Singweisen, auch wieder im Ganzen genommen, munden sich nicht gut. Er hat sich nie in die menschliche Stimme hineingefühlt. Er war schon selig im Gefühl seiner überschwenglichen Schöpferkraft.”

Voor kritiek op deze opvatting: zie Marx 1829 e.v. en Marx 1848, 408-410.

261 Marx 1840, 373.

262 Marx 1829f, 92. Zie ook in de voorliggende tekst Hoofdstuk 1.3.1.

263 Marx 1826, 236-237.

264 Marx, 1846, 407.

is een oppervlakkige toepassing), maar de betekenis van tekstfragmenten nuances te verlenen door wendingen binnen die melodische bouw, binnen die gevoelslaag als een soort contrapunt. Deze werkwijze is een vorm van “muzikale tekstuitlegging” en is voor Marx de kern van de bouw van de recitatieven: “Diesen geistigen Nebeninhalt, der aber wichtiger ist, als der wörtlich festgehaltene, auszusprechen, hat Bach der tiefsten Gewalt der Musik anvertraut.”²⁶⁵

Vanuit het idee van een recitatief en daaraan gekoppeld een beschrijving van de verschijningswijze van het recitatief ontwikkelt Marx zo grondslagen voor de uitvoeringspraktijk. In de subjectivering van het materiaal past Marx ook temposchommelingen toe die niet voorgeschreven zijn: “Hat Bach nicht urkundlich Freude, Zorn, Schmerz, hinschmelzende Wehmuth zu seinen Aufgaben gehabt, und sich ihnen mit ganzer tieferregter Seele hingegeben? Und ist es nicht dem bewegten Gemüth eigen, dass seine Wallungen bald heftiger und hastiger anschwellen, bald sich mildern, und stiller weilender zurücksinken? Oder wollen wir uns diesem ewig wahren Naturgang entziehn, weil er von der Neueren (und Aeltern! man denke an die alte Mode des ewigen tempo rubato) öfter am unrechten Ort’ und übertrieben angewendet worden?”²⁶⁶ Hij verliest de betrekkelijkheid daarvan echter evenmin uit het oog: “Und wenn [...] der Meister in dem Alten missverstanden wird? Wenn man ihm doch endlich Gedanken und Absichten unterschiebt, die nicht die seinigen, vielmehr seiner Richtung, seiner Zeit fremd, nur Andichtungen, Verwöhnungen moderner Zeit sind?” Het probleem dat Marx hier articuleert is dat van de verhouding tussen twee verschillende gebieden: verstandelijke (wetenschappelijke) gegevens en artistieke overwegingen. Bij hem prevaleert het functioneren van de geest van de mens in het samenvoegen van klanken tot een muzikaal geheel: “Seine Zeit [die van Bach] und seine Wege sind, zum Theil wenigstens, von den unsern weit entlegen. Aber dort wie hier waltete Menschengest; von ihnen erfüllt und geleitet dürfen wir hoffen, auch jede Zeit klar zu schauen,

265 Marx 1829f, 292. Een uitwerking van Marx’ opvattingen is te vinden in Mosewius 1852, 10-22, in de bespreking van de recitatieven in de *Matthäuspasion*.

266 Marx 1853, X.

und dann unsre volle persönliche Liebesglut in jene Schöpfungen gleicher Liebesbegeisterung hineinzuströmen.”²⁶⁷ Moritz Hauptmann²⁶⁸ vertegenwoordigt in de eerste helft van de 19de eeuw een andere stroming in de benadering van Bachs muziek. Het is de stroming waarbij genre en voordracht ervan centraal staan, zoals verwoord in de instrumentale leerboeken van Hummel, Spohr en Czerny.²⁶⁹ Het beoordelingscriterium van de passie is voor Hauptmann niet de manifestatie van een idee, maar “*Schönheit*”. Wanneer hij die term toepast op de *Matthäuspassion* komt hij tot de conclusie: “Wenn wir nun das “Wunderschön” in der Passion aufsuchen wollen, so gehören die Recitative des Evangelisten und des Evangeliums überhaupt entschieden nicht dazu.”²⁷⁰ De subjectiviteit die Bach toepast in die recitatieven, hetgeen tot uiting komt in allerlei melodische wendingen, zijn voor Hauptmann aanstootgevend. Hauptmann beschouwt een recitatief als een genre dat zijn vorm en karakter in de Italiaanse opera heeft verkregen. Bach past dat genre in zijn passie volgens Hauptmann in een brief uit 1833 verkeerd toe.²⁷¹ Hauptmann ziet in de beoordelingen van de kwaliteit

267 Marx 1853, X.

268 Moritz Hauptmann – componist, violist, Kantor van de Thomasschule te Leipzig – wordt door Hugo Riemann in diens *Musiklexikon* (1882) beschouwd als een zeer vooraanstaand theoreticus.

269 J.N. Hummel. *Ausführliche theoretisch-practische Anweisung zum Piano-Forte-Spiel*. Wien: Haslingen 1828; Louis Spohr. *Violinschule*. Wien: Haslingen, 1832, Carl Czerny. *Vollständige theoretisch-practische Pianoforte-Schule in 4 Theilen*. Opus 500. Wien 1839.

270 Hauptmann 1874, 111. Zie ook Nowak 2015, 178.

271 Hauptmann 1871, 103-104: “Das Recitativ ist italienischer (hellenisch-classischer) Natur, wo das Wort vorwaltet vor der Musik. Bach hat wohl keine innere und keine äußere Veranlassung gehabt, sich mit italienischer Opernmusik vertraut zu machen wo das Recitativ einheimisch ist; seine Recitative sind als Recitativ überhaupt unvollkommen – er verläßt hier den sicheren Boden, das heimathliche germanische Gebiet, und tritt als Fremdling in ein anderes wo er der Sprache nicht mächtig ist. Wenn dies seine Recitative im Allgemeinen betrifft, so ist an denen des Evangelisten noch besonders eine ungehörige Leidenschaftlichkeit und Unruhe auszusetzen. Wenn heut zu Tage ein Jünger seines Herrn und Meisters Geschichte zu schreiben hätte, wie ganz anders würde er sich dabei nehmen als der Evangelist – das zehnte Wort würde ein gemüthliches, ein lobendes preisendes für ihn oder ein schmähdendes für den Gegner sein. – Dort keine Spur davon, ja die

van de recitatieven door zijn tijdgenoten twee verblindingen: een verblinding voortkomend uit verstandelijke overwegingen (met een gebrek aan artistiek inzicht en inlevingsvermogen) en een verblinding vanwege een kritiekloos enthousiasme ten aanzien van het componeren door Bach.²⁷² Dat laatste slaat hoogstwaarschijnlijk op Marx, die de melodische wendingen in een recitatief ervaart als noodzakelijk, wil men op basis van een gevoelslaag kunnen komen tot tekstuitleg.

Er is dus een essentieel verschil tussen Hauptmanns en Marx' kwalificaties van de passie van Bach. Hauptmann neemt “*Schönheit*” als criterium en richt zich sterk op verschijnselen (op attributen) van de verschijning. Hij ervaart “*Styllosigkeit*” in het componeren van Bach. Marx hanteert de term “*Erhabenheit*”. Datgene wat Hauptmann “*Styllosigkeit*” noemt, is voor Marx essentieel omdat het een meerwaarde geeft aan de recitatieven en mede bijdraagt aan de ervaring van de compositie in termen van “*Erhabenheit*”.²⁷³ Daarmee is hun oriëntatie wezenlijk anders.

ganze Darstellungsweise der Art, daß es nicht möglich wär' etwas dergleichen anzubringen, daß es nicht als völlig fremd sich absonderte. Homer sagt noch „der göttliche Odysseus, die trotzigen Freier“ – der Evangelist allein verfährt, rein erzählend, seine Darstellung allein ist rein objectiv; er sagt: Jesus, er sagt: Judas; nicht der gütige etc., nicht der verrätherische – mit dieser völligen Gefühlsverläugnung im Ausdruck ist aber auch streng genommen das Wort des Evangelisten, solange er nicht einen andern redend einführt, nicht musikalisch (ohne Subjectivität keine Musik), und es mußte, da es in der Passion in Musik gesetzt werden sollte, sich so zu sagen an der äußersten Peripherie des musikalischen Gebietes, eben nur an seiner Grenze halten, musikalisch möglichst farblos ausgedrückt werden. Es ist nicht unter, es ist über der Musik, es ist aus der Erdnähe in welcher allein Kunst möglich ist herausgetreten. Erst wenn es im Evangelium heißt: er sprach, – und die Worte dann von andern Sängern vorgetragen werden, erst dann ist der volle musikalische Ausdruck am Platz.“

272 Hauptmann 1874, 116: “Wie der bloß verständige, trockene Kritiker über Mängel unwesentlicher Art oft die Schönheit des Wesentlichen nicht gewahr wird, so kann der Enthusiast auch dahin kommen, die Mängel selbst für die Schönheiten zu halten. So hört man ja auch die Recitative des Evangelisten ganz besonders preisen.“

273 Marx 1863, 1878, 9-10.

De tegenstelling tussen muziek ervaren als “*Schönheit*” of als “*Erhabenheit*” en de gevolgen ervan voor het musiceren bespreekt Marx aan de hand van opvattingen van Mendelssohn (en Hauptmann in het verlengde hiervan) in *Die Musik des Neunzehnten Jahrhunderts*. Voor Marx is in het musiceren bepalend dat muziek als zinnelijk verschijnsel gesublimeerd wordt in het geestelijke: “Dass die Musik aus dem Sinnlichen emporstrebt in das Reich des Geistes.”²⁷⁴ Marx ervaart bij Mendelssohn een andere houding. Het is de luisterhouding die Rochlitz omschrijft als het ervaren van muziek als aangenaam verschijnsel. Duidelijk komt dit volgens Marx naar voren in de kwalificaties van de late werken van Beethoven (met name diens *Negende Symfonie*). Voor Mendelssohn is deze formeel gezien een uitbreiding van voorgaande symfonieën: “Wohin hat er uns geführt? – In wahrhaft schönere Regionen? [...] Nein. Höre ich sie [de *Negende Symfonie*], ich feiere eine glückliche Stunde, aber ein eben solches fest bereitet mir die C moll-Symphonie [de *Vijfde Symfonie*], und bei jener vielleicht doch nicht ganz ein so ungetrübtes, reines, als bei dieser.”²⁷⁵ Voor Marx komt in de *Negende Symfonie* een idee tot uiting in zijn klinkende verschijning, en die leidt, mits juist uitgevoerd, tot “*Erhabenheit*”. Marx kwalificeert het luistergedrag van Mendelssohn (en tijdgenoten als Spohr, Hauptmann, Lobe e.a.) als gericht op “*Genießen, Gefallen*” en het zich gelukkig voelen bij het bekende, het incidentele.²⁷⁶ Deze benadering van individuele composities (waaronder

²⁷⁴ Marx 1855, 91.

²⁷⁵ Citaat Mendelssohn opgenomen in Marx 1855, 94. De opvatting van Mendelssohn komt overeen met die van Eduard Hanslick (1854, 50): “Wir meinen Beethoven’s ‘Neunte’. Sie ist eine jener geistigen Wasserscheiden, die weithin sichtbar und unübersteiglich sich zwischen die Strömung entgegengesetzter Ueberzeugungen legen. Die Musiker, welchen die Großartigkeit der ‘Intention’ die geistige Bedeutung der abstracten Aufgabe über Alles geht [voor Hanslick zijn dat ondermeer Marx, Liszt en Wagner], stellen die neunte Symphonie an die Spitze aller Musik; während die kleine Schar, welche, an dem überwundenen Standpunkt der Schönheit festhaltend, für rein ästhetische Forderungen kämpft, ihrer Bewunderung einige Einschränkungen setzt.” Zie ook Eichhorn 1993, 93 e.v.: *Die Neunte als Wasserscheide der ästhetischen Anschauungen*.

²⁷⁶ Marx 1855, 94, 95.

de *Matthäuspassion*) ziet Marx als een miskennis van de kwaliteit ervan. Voor de uitvoering van de passies heeft een en ander grote gevolgen, zoals ondermeer blijkt ten aanzien van de uitvoeringswijze van recitatieven en koralen. Hauptmann is een voorstander van het vereenvoudigen van de recitatieven. Hij prijst daarom de aanpassingen die de zanger/ dirigent Schelble aanbracht ten aanzien van de evangelist-partij in de *Matthäuspassion*.²⁷⁷ Ook ten aanzien van de koralen zijn er grote verschillen. Hauptmann wil bij de uitvoering van de koralen een uitvoeringswijze waarbij alles wat zweemt naar effect uitbannen. De uitvoeringswijze dient sober te zijn, want ze zijn uitingen van het volk, van een grote groep.²⁷⁸ Voor Marx is een koraal niet slechts kerklied, gezongen door het volk: “Er [Bach] war für häusliche Andacht, er war für das von Sorge, von Verlangen bewegte Gemüth stets gegenwärtiger Zuspruch und Ausdruck. Jeder sang in ihn ohne weitere Rede hinein und hörte aus ihm heraus, was sein Gemüth eben begehrte.”²⁷⁹ Vanuit deze koppeling tussen het koraal en het gevoelvol leven van de persoon zijn voor Marx in de uitvoering van een koraal juist wel temposchommelingen en dynamische schakeringen toe te passen.

²⁷⁷ Johann Nepomuk Schelble (1789-1837) is een tijdgenoot van Hauptmann. Volgens Geck (1967, 78) heeft Schelble in 1829 de *Matthäuspassion* gedirigeerd én in dezelfde uitvoering de Evangelistpartij gezongen. Vanwege zijn stemomvang heeft hij de recitatieven aangepast aan zijn mogelijkheden (Geck 1967, 81 e.v.). Hauptmann ziet die aanpassingen veeleer vanuit esthetisch-compositorische overwegingen.

²⁷⁸ Hauptmann (in Gutknecht 1997, 65) schrijft in een brief aan Schnyder von Wartensee: “Der Choral in Bachschen Cantaten mag lieber fester Pfeiler bleiben, in dem lyrisch-dramatisch bewegten Fluß des Cantateninhaltes, und bedarf dazu eines gesund kräftigen Vortrags. [...] aber in der Idee können die Choräle immer Repräsentation der Gemeinde sein, und sind in diesem Sinne zu singen, als vom Volke, von einer großen Menge, mit Ausscheidung der unmusikalischen Schlacken, aber ja ohne alle sentimentale Beigabe, die dem Volke fremd ist.”

²⁷⁹ Marx 1853, VIII.

4.4. Rond 1850: ontwikkeling van een op interpretatie gerichte uitvoeringswijze

Adolph Kullak signaleert in zijn *Ästhetik des Klavierspiels* (1861) in het midden van de 19de eeuw zowel in het musiceren als in de muziekethiek twee elkaar bestrijdende benaderingen: enerzijds “idealisme”, anderzijds “realisme”. Kullak beschouwt zijn werkwijze als behorend tot de tweede richting. Hij noemt die “wetenschappelijk”, wat voor hem inhoudt dat vanuit ervaring van het elementaire een schoonheidstheorie van het pianospel geformuleerd wordt in plaats van een theorie over schoonheid die van bovenaf, vanuit een idee, is opgebouwd.²⁸⁰ Kullak staat niet volledig afwijzend ten aanzien van de idealistische benadering en zoekt daarom naar een synthese. Die bestaat er voor hem uit dat de werking van klank in relatie tot “*Formbildung*” van een compositie leidt tot een idee in het voorstellingsvermogen van de speler. Vanuit dat idee, hij noemt dat “*ein Ganzes*”, wordt de compositie vormgegeven. Dat idee verwijst echter niet naar een hoger beginsel zoals bij Marx.²⁸¹ Wagners *Über das Dirigieren*, Liszts *Harold in Italien* en Hanslicks *Vom Musikalisch Schönen* zijn te beschouwen als uitvloeisels van deze benadering. Hanslick neemt als uitgangspunt het thema en de verwerking ervan in architectonische vormgeving. Liszt en Wagner zijn daarentegen gericht op verschijning van materiaal vanuit het poëtisch idee, op “*Verwirklichung einer dichterische Absicht für das Gefühl*”.²⁸²

Een en ander valt samen met een fundamentele wijziging in benadering van de uitvoering van partituren. In de instrumentale leerboeken in de eerste helft van de 19de eeuw wordt veelal een scheiding gemaakt tussen een “juiste” en een “schone” voordracht; de “juiste” voordracht is omgeven met speelaanwijzingen op basis waarvan een “schone” voordracht kan ontstaan. Het kunnen realiseren van een “schone” voordracht is echter een gave, die niet geleerd kan worden. Deze werkwijze is toe te passen zolang het componeren plaatsvindt in termen van genres, waarbij een genre specifieke kenmerken heeft en voor de speler leeft. Met de individualisering van het kunstwerk in

²⁸⁰ Kullak 1861, IV, 104.

²⁸¹ Zie de verwijzingen in de voetnoten 62, 63, 77, 256, 297.

²⁸² Dahlhaus 1988, 772 en Dahlhaus 1975, 188 verwijzend naar Wagner 1851.

de eerste helft van de 19de eeuw verdwijnt de invloed van het genre op de vormgeving. Het gaat voortaan om hetgeen een kunstwerk “eigen” maakt. Een aanzet daartoe is te vinden bij Robert Schumann. Hij merkt ten aanzien van diegenen die componeren vanuit het instrument dat ze bespelen (zoals Kalkbrenner), dat hun idioom sterk gebonden is aan speeltechniek die persoonlijk is. Wanneer die techniek door anderen verder ontwikkeld wordt, is het tijd van die techniek afscheid te nemen. Kalkbrenner doet dat niet. Schumann typeert in 1839 daarom Kalkbrenners componeerwijze als “alt und kokett geworden”.²⁸³ Schumann zoekt tevergeefs naar *Geist*, naar het bezielende: “Phantasie, wo bist du, Gedanken, wo seid ihr?” Franz Brendel, opvolger van Schumann als hoofdredacteur van de *Neue Zeitschrift für Musik*, vult Schumanns kritiek op virtuositeit als Kalkbrenner, Czerny, Herz aan en richt zich daarbij op de structuur van de klankbeweging: “Die gesammte Darstellung der Zeit [...] wird von Manier beherrscht, ist haltungslos, zerrissen durch unaufhörliche Schwankungen im Tact, bewegt sich ohne Grund in den äußersten Gegensätzen des Forte und Piano [...]”.²⁸⁴ Brendel ervaart dat de uitvoeringspraktijk vanuit de buitenkant, op basis van calculatie en rationaliteit gestuurd wordt. Brendel zoekt, met behoud van virtuositeit als techniek, naar een hernieuwde beleving van binnenuit, vanuit *Geist*. Dat houdt voor hem in dat de samenhang in een uitvoering vanuit een inwendige beleving gestalte krijgt. Die beleving dient in de uitvoering gericht te zijn op “das wahre Princip der Zeit”.²⁸⁵ Dat principe en de beleving (*Geist*) ontwikkelt hij “aus der objectiven Gestalt des Tonstücks heraus”.²⁸⁶ Voor Brendel is de wijze waarop Hans von Bülow composities van Bach, Beethoven en Liszt uitvoert

²⁸³ Schumann 1974, 161: “ ‘Phantasie wo bist du, Gedanken, wo seid ihr?’ möchte ich auf jeder Seite ausrufen. Keine Antwort. Fast nichts als trockene Formeln, Anfänge, Überbleibsel; das Bild einer alt und kokett gewordenen Schönheit. Dies aber ist das Los aller Künstler, die ihre Kunst nur an ihr Instrument hängen.”

²⁸⁴ Brendel 1847, 69.

²⁸⁵ Brendel 1847, 71.

²⁸⁶ Brendel 1857b.

verwerkelijking van zijn opvattingen.²⁸⁷ In plaats van het denken in termen van “juiste” en “schone” voordracht komt onderzoek naar een compositie centraal te staan. Kenmerkend is de nieuwe inhoud die Von Bülow geeft aan de term virtuoos. In 1864 formuleert hij dat het de opgave is van de virtuoos om in de voorbereiding van de uitvoering de notetekst te decomponeren en opnieuw op te bouwen. Dat wil zeggen dat aan het proces van herschepping van de compositie in een uitvoering een scheppingsproces vooraf gaat. In dat proces dienen zowel het decomponeren als het hernieuwd opbouwen synthetisch gericht te zijn: “Reconstruction des decomponirten Werkes, wobei die Phantasie, der bewußten Empfindung einzutreten hat.”²⁸⁸ Anders geformuleerd: zowel het decomponeren (de wijze waarop de compositie geanalyseerd wordt) als het opnieuw opbouwen van een compositie kan slechts plaatsvinden met begrippen die gekoppeld zijn aan klankmateriaal dat ervaren wordt als “levend”: een invoelen met behulp van levend materiaal in de uitvoering van een compositie. Op deze wijze ontstaat een musicien dat te omschrijven is als een spreken in het domein van gevoelens, als “Beredtsamkeit” in der Sprache des Gefühls. [...] Bei wirklicher Beredtsamkeit könnte man sagen ‘Eindruckswecker’. Eindrücke, starke innerlich tief eingreifende Eindrücke in der Seele des Hörers zu wecken, das ist aber die Aufgabe und gleichzeitig der

287 Brendel 1857a.

288 Bülow 1864, 55-56: De eerste opgave van de virtuoos “hat eine analytische, mehr wissenschaftliche zu sein: Decomposition des Tonwerkes, wobei also vorzugsweise die Verstandesthätigkeit in Anspruch genommen wird. Die zweite ist eine synthetische, künstlerische: Reconstruction des decomponirten Tonwerkes, wobei die Function der Phantasie, der bewußten individuellen Empfindung einzutreten hat. Hatte dort der Virtuose, wie ich ihn verstehe und allgemein verstanden zu wissen wünschte, der slavische Geistes-eigene des Componisten zu werden, so ist hier – bei der Re-composition, der eigentlichen Reproduction, nun die Möglichkeit geboten, die angelegte Fessel nicht etwa abzuschütteln, aber mit Leichtigkeit zu tragen, bis zu einem gewissen Grade persönlich, individuell, subjectiv zu erscheinen. Diese Möglichkeit ist nicht bloß geboten, sondern wer sie nicht benutzte, nicht zu benutzen vermöchte, sänke trotz aller geistigen Anstrengung, die er im ersten Theile der Aufgabe geliefert, zur Maschine herab und erwiese sich ungenügend zu Erfüllung seiner Aufgabe als Virtuose.”

Lohn des reproducirenden Künstlers [...].”²⁸⁹ In de toelichting op zijn editie (1863) van de *Chromatische Phantasie und Fuge* van Bach wijst Von Bülow er uitdrukkelijk op dat indien de uitvoerder niet hiervanuit de compositie kan vormgeven (Von Bülow noemt dat vanuit “ein gewisses Quantum receptiver Genialität”), deze de compositie beter op afstand kan houden.²⁹⁰

Von Bülow bouwt in zijn opvatting over het centraal stellen van het individuele van een compositie en het opnieuw opbouwen van een compositie ten behoeve van de uitvoering ervan, voort op wat door de idealisten Rochlitz, Marx, Crelle²⁹¹, Schilling²⁹² en anderen is aangedragen. Specifiek betreft dat publicaties van Adolph Marx over de uitvoeringswijze van Beethovens klaviercomposities: *Ludwig van Beethoven- Leben und Schaffen* (1859)²⁹³ en *Anleitung zum Vortrag Beethovenscher Klavierwerke* (1863)²⁹⁴. Deze publicaties zijn te beschouwen als een aanvulling op *Die Kunst des Gesanges* en een uitwerking van zijn ideeën over Bachs *Matthäuspasion*. Composities van Beethoven (en gedeeltelijk die van Bach) zijn als gezegd voor Marx bijzonder. Ze zijn niet slechts een zintuiglijk spel van klanken of uitdrukking van stemming, zoals dat het geval is bij composities van Haydn, Mozart, Mendelssohn, Chopin.²⁹⁵ Ze hebben inhoud.²⁹⁶ Ze zijn voor hem afspiegeling

289 Bülow 1864, 55,56.

290 “[...] ‘Il n’y a que l’esprit, qui sente l’esprit’, sagt Chamfort. Wer nicht zwischen den Zeilen zu lesen vermag, wer nicht über ein gewisses Quantum receptiver Genialität verfügt, wer selbst keine Phantasie hinzubringt, bleibe in respectvoller Entfernung von der ‘chromatischen Fantasie’ abseits stehen.” (Uit het woord vooraf bij de uitgave *Ausgewählte Klavierwerke von Joh. Seb. Bach – G. F. Händel. Nr. 5 Chromatische Phantasie*. Bote & Bock, Berlin 1863.)

291 Crelle 1823.

292 Schilling 1843.

293 Marx 1859.

294 Marx 1863.

295 Marx 1863, 9.

296 Marx 1863, 8: “Die Besonderheit des Beethovenschen Inhalts liegt vor Allem darin, dass erst in seinen Werken die Instrumental-, namentlich die Klaviermusik Idealität gewonnen, Ausdruck bestimmten und zwar idealen Inhalts geworden ist, während sie bis dahin (wenige Ausnahmen in Bach abgerechnet) nur reizendes Spiel mit Tonfiguren oder Wiederhall flüchtiger

van oerbeelden die ten grondslag liggen aan ons bestaan.²⁹⁷

Voor Marx is het uitvoeren van een partituur dood, levenloos, zolang er geen samenhang is tussen de tonen. Die samenhang in de speelpraktijk, de logica van de uitvoering, onttrekt zich in sterke mate aan notatie. Daarom richt hij zich in zijn publicaties vooral op datgene wat in notatie niet beschreven kan worden ten aanzien van die samenhang.²⁹⁸ Evenals in *Die Kunst des Gesanges* benadert hij het onderwerp theoretisch; niet vanuit de speelpraktijk en de overdracht ervan in de traditionele leersituatie door middel van praktisch onderricht. In die praktijk ziet Marx veel hindernissen. Ze betreffen vooral vooroordelen ten aanzien van Beethovens muziek, gemakzucht en gebrek aan competentie onder docenten. Aan de theoretische benadering kleeft echter het nadeel dat die gebaseerd is op tekst (op kennis en ratio) en niet op het levende in een speelpraktijk. Hierdoor is hetgeen een compositie van Beethoven levend maakt niet te illustreren. Voor Marx is een kunstwerk echter niet primair gebaseerd op traditie (overdracht) maar ontstaat *in* iemand. Dat proces is wel door middel van tekst te beschrijven. Die procesgerichtheid heeft het grote voordeel dat musici die dat proces niet op zichzelf kunnen betrekken, afhaken en dat er een veel grotere vrijheid is in vormgeving dan bij de traditionele overdracht: “Das Kunstwerk kann und soll nicht überliefert, sondern von seinem Innern heraus durchleuchtet, es soll nicht für den Darsteller zubereitet und mundrecht gemacht, sondern der Geist des Darstellers soll zu ihm erhoben und für dessen Aufnahme gekräftigt werden.”²⁹⁹

Ontsluiting van de te spelen partituur geschiedt, zoals in *Die Kunst des Gesanges*, door een wisselwerking tussen het geheel en de delen, waarin

und unbestimmter Stimmungen gewesen war.“

297 Marx 1867, 23-24.

298 Marx 1859, IV: “Buchstab’ und Notenschrift sind todte Zeichen; aber auch Herunterspielen der Noten wie Hersagen der überlieferten Worte, das ist todtes Gewerkele, wenn nicht der Geist, der sich in ihnen offenbaren wollen, von uns gefaßt und durch uns wirksam wird, [...]“
Marx 1863, 7: „Es kommt also zuletzt auf Verständnis dessen an, was nicht hat niedergeschrieben werden können.“

299 Marx 1863, 14-15.

opgenomen een gerichtheid op de motivische opbouw zoals beschreven in *Die Lehre von der musikalischen Komposition*, en een subjectivering van het te spelen materiaal. Door het centraal stellen van het unieke van Beethovens composities dient de invalshoek bij de verwerving ervan tevens gevonden te worden in relatie tot de individuele compositie. De oplossing die Marx aandraagt is eenvoudig en verstrekkend. Hij adviseert om de te studeren compositie een aantal keren in de juiste beweging te spelen (in het voorbijgaan van technische problemen) om zo tot een voorlopig (voor-)oordeel, een voorlopige visie, te komen. Die visie, ontwikkeld op basis van speelpraktijk, is te beschouwen als het levend beginsel op basis waarvan de verwerving van de partituur tot een geheel in het voorstellingsvermogen nader gerealiseerd kan worden. Hierdoor sluit Marx enerzijds aan bij de in die speelpraktijk verwerkte traditie ten aanzien van het betrekken van tonen op elkaar tot een geheel, anderzijds – en dat is het verstrekkende – geeft het de ruimte om het individuele van de speler te ontwikkelen en zo nodig de spelregels binnen die traditie te wijzigen.³⁰⁰ Zo’n voorlopige visie is, met name voor een student, kwetsbaar. Marx stelt nadrukkelijk dat het levend beginsel dat ten grondslag ligt aan de uitvoering, bescherming behoeft: het koesteren en bewaren van eigenheid. In de reflectie over dat beginsel en de nadere invulling ervan dient in eerste instantie niet geluisterd te worden naar wat anderen doen, maar dient de aandacht juist gericht te zijn op de speler zelf in reflectie over datgene wat eigenheid creëert: “In der Kunst giebt es keine Autorität, Jeder, Künstler und Kunstfreund, ist da zuletzt auf sich selber zurückgewiesen; man kann so wenig ein Kunstwerk durch einen Andern auffassen, als man durch einen Andern lieben kann. Sich nicht abschließen, alles hören, aber dann auch alles prüfen und zuletzt sich aus eignem künstlerischem Gewissen entscheiden lassen: das ist hier allein das Rechte.”³⁰¹ Voor Marx is een voorwaarde voor

300 Zo’n ruimte beschrijft Schumann in de bespreking van de *Symphonie Phantastique* van Berlioz. Die bespreking begint Schumann met een omschrijving van de componenten van een symfonie en wie daarin wijzigingen kan aanbrengen: “Die Form ist das Gefäß des Geistes. [...] Bei Talenten zweiten Ranges genügt es, daß sie die hergebrachte Form beherrschen: bei denen ersten Ranges billigen wir, daß sie sie erweitern. Nur das Genie darf frei gebaren” (Schumann 1835, 69).

301 Marx 1859, VII.

dit proces dat de uitvoerende een capaciteit, een specifieke gevoeligheid heeft om zich in te kunnen leven in het karakteristieke van de compositie. Hij beschrijft die capaciteit als een “hineinleben, fodert Hingebung, Sichgehnlassen, Muße”.³⁰² Een tweede voorwaarde betreft de speeltechniek. Volgens Marx gaat de techniek rond 1850 uit van akkoordbrekingen. Hij heeft hier kritiek op. Marx gaat uit van de enkele toon.³⁰³ Vanuit het karakter van de enkele toon worden tonen op elkaar betrokken en samengevoegd tot een geheel. Deze werkwijze is te betitelen als “van onderop”: een musiceren waarbij op basis van de enkele toon in samenhang met een beeld van de compositie als geheel, de uitvoering gestalte krijgt. Marx waarschuwt daarom voor het toepassen van te hoge tempi; die gaan veelal ten koste van het vormgeven van de details waardoor de samenhang tussen het geheel en de delen verloren kan gaan.³⁰⁴ Eveneens vanuit deze zienswijze wijst hij op het belang van zowel *Taktfestigkeit* (op te vatten als het beklemtonen van het metrum op basis van een continue beweging) als *Taktfreiheit* (het hanteren van temposchommelingen, hierboven al even aan de orde gesteld).³⁰⁵ In de verhouding tot die twee benadrukt Marx dat *Taktfreiheit* op te vatten

302 Marx 1859, IX.

303 Marx 1863, V: “In allen bedeutenden Melodien treten einzelne Momente, ja einzelne Töne, als das Entscheidende, als Lichtpunkte des Ganzen hervor, die für sich auf das Bestimmteste und Feinste empfunden und dargestellt sein wollen. Hier wird das Gegenteil von jener Gemeinsamkeit und Gleichmässigkeit des Fingerwerkes Bedürfnis. Man muss sozusagen nicht mehr mit der Hand im Ganzen spielen; jeder Finger muss den Empfindungston für sich allein in dem erforderlichen Grade von Zartheit oder Betonung, von Sonderung oder Verschmelzung mit dem nächsten zu fassen verstehn, — muss gleichsam für sich Seele haben und ein selbständig Wesen werden, um durch seinen Nerv hindurch die Seele des Spielers auf die Taste zu leiten.“
Zie ook *Grosse theoretisch-praktische Klavierschule für den systematischen Unterricht* van Sigmund Lebert & Ludwig Stark. Stuttgart, 1858; Kullak 1905, 110-113.

304 Marx 1859, XXVI. Zie ook Schünemann 1913, 317: “Die Vorliebe für rasche Zeitmaße scheint für die ganze erste Hälfte des Jahrhunderts charakteristisch zu sein, [...]“

305 Marx 1859, XXXVIII; zie ook XLI-XLIV waarin Marx ingaat op het toepassen van temposchommelingen die niet genoteerd zijn.

is als een natuurwet.³⁰⁶ Ook ten aanzien van *Taktfestigkeit* (in dit geval het beklemtonen volgens het voorgeschreven metrisch schema) laat Marx ruimte ontstaan. De bouw van de melodie wordt richtinggevend en niet het metrisch schema. Dat houdt in dat op grond van de motivische opbouw van de melodie al dan niet beklemtoning van het metrisch schema achterwege kan blijven.³⁰⁷ Op deze wijze komen de kernpunten, de hoofdnoten, van de motieven centraal te staan. Indien binnen het motief temposchommelingen zouden plaatsvinden, zijn de voorwaarden aanwezig voor een grondwaardegericht musiceren, waarvan de grondslagen geformuleerd zijn in Wagners *Über das Dirigieren*. Gecombineerd met een musiceren “van onderop” in het betrekken klanken op elkaar tot motieven ontstaat de noodzakelijke ruimte voor asymmetrische vormgeving. Overigens zet Marx deze stappen niet, getuige zijn reactie op het *Vorspiel zu Lohengrin* zoals beschreven in de Inleiding.

In de verwerving van de partituur betreft Marx niet alleen de notatie, maar ook publicaties van tijdgenoten van Beethoven over diens musicerwijze (publicaties van Ries, Czerny, Schindler), de instrumenten waarop Beethoven heeft gespeeld in vergelijking met actuele instrumenten, de vingerzettingen waarmee Beethoven zijn partituren heeft voorzien en recente uitvoeringspraktijken. Grote voorbeelden in het uitvoeren van Beethovens klaviermuziek zijn voor hem Franz Liszt en Hans von Bülow.³⁰⁸ Met deze wending in musiceren zoals die naar voren komt in de geschriften van Brendel, Marx, Von Bülow, Liszt, Wagner zijn de fundamenteen gelegd van onze huidige uitvoeringspraktijk. Die praktijk is omgeven met een aantal vraagstellingen die rond 1860 rudimentair aan de orde komen, die in de loop der tijd op verschillende manieren zijn beantwoord en nog altijd

306 Dit komt overeen met hoe Marx de begrippen *klank* en *motief* omschrijft; beide begrippen worden gekenmerkt door de verhouding rust-beweging-rust.

307 Marx 1863, 53: “Der einzelne Takt ist nicht immer, vielmehr selten ein geschlossenes Ganze, sondern es bilden erst zwei und mehr Takte ein geschlossenes Glied des Ganzen, einen Abschnitt, Vorder- und Nachsatz, Haupt- und Seitensatz u.s.w.. Diese Glieder sind es, die über den Bau der einzelnen Takte hinaus durch Betonung fassbar werden müssen; [...]“

308 Marx 1859, XI.

actueel zijn: wat is vastgelegd in een partituur? Op welke wijze wordt de partituur omgezet in een klinkende verschijning? Wat omvat het begrip compositie? Wat is het levend beginsel in de uitvoering van een partituur en hoe is dat beginsel geïmplementeerd in de musiceertraditie die behoort bij de speler en componist? Is de uitvoering van een compositie een autonome esthetische verschijning? Welke plaats krijgt de geschiedenis, de traditie, van de uitvoeringen van de partituur en opvattingen over de compositie in het verwervingsproces? Worden alle aspecten van de speler betrokken in de uitvoering? Zijn er hiërarchische verhoudingen tussen die aspecten toegespitst op denken, voelen, willen?

Hans von Bülow is voor de instrumentale musiceerpraktijk in de tweede helft van de 19de eeuw van grote invloed geweest in toepassing en acceptatie van de gewijzigde benadering van het musiceren. Niet alleen Brendel en Marx maar ook Wagner, Liszt en Brahms hebben grote waardering voor diens musiceren. Dat musiceren objecteert Von Bülow door middel van edities zoals die van Beethovens klaviercomposities en Bachs *Chromatische Phantasie und Fuge*. Die edities worden opgevat, aansluitend bij de denkwijze rond 1860, als wetenschappelijk omdat het schoonheidsbeginsel van de uitvoering, de logica erin, uitgewerkt wordt.³⁰⁹ In zijn musiceren past hij het vormgevend gebruik van klank en dynamiek zoals geformuleerd in Wagners *Über das Dirigieren* toe. In de vormgeving van de uitvoering pendelt hij tussen de richting van Wagner/Liszt (het a-symmetrischdenken) en die van Brahms (het symmetrischdenken) waarbij gaandeweg hij steeds meer neigt naar de Brahmsrichting. In het musiceren van Von Bülow wordt in 1890 bij de Berlijnse première onder zijn leiding van het symfonisch gedicht *Don Juan* (1889) van Richard Strauss een kentering manifest. Die bestaat eruit dat Von Bülow ervaart dat in deze compositie zijn uitvoeringswijze niet meer toepasbaar is. *Don Juan* is geschreven vanuit een ander schoonheidsbeginsel, een beginsel waarin *Ausdruck*, *Einfühlen* en spanning op basis van *Seelenzustände* centraal staan. Von Bülow stelt voor

³⁰⁹ In 1864 krijgt Von Bülow vanwege diens edities een eredoctoraat van de universiteit van Jena. Vanuit huidig perspectief bekeken, zou deze toekenning gebaseerd zijn op een wetenschapsbenadering vanuit artistic research.

dat Richard Strauss deze compositie zelf dirigeert.³¹⁰ *Don Juan* markeert daarmee een nieuwe fase in de uitvoeringspraktijk; een fase die ook wel de betiteld wordt als de periode (1889-1914) van de Duitse moderne muziek.³¹¹ Riemann ziet in Von Bülow de eerste musicus die "die Aufmerksamkeit auf das Detail der künstlerischen Faktur, auf die Sinngliederung der Melodie, auf die Bestimmung und plastische Herausarbeitung der Motive im Vortrag hinlenkte und damit der Begründer der in der Folge einen selbständigen Litteraturzweig bildenden Phrasierungs- und Vortragslehre wurde".³¹² Von Bülows musiceerwijze wordt vervolgens door Riemann gsystematiseerd en via publicaties verspreid.³¹³

In die systematisering neemt Riemann een andere houding aan dan Von Bülow. Von Bülow decomponeert de compositie en bouwt deze ten behoeve van de uitvoering opnieuw op. Over de grondslagen van dat proces geeft Von Bülow geen uitkomst. Verondersteld mag worden dat dat proces in sterke mate overeen komt met het interpretatie- en uitvoeringsmodel van Adolph Marx. Riemann is van opvatting dat in de werkzaamheid van het voorstellingsvermogen van de musicus wetmatigheden verankerd liggen. Eén van die wetmatigheden is het betrekken van tonen op elkaar op een symmetrische wijze volgens specifieke functionele spanningsverhoudingen.³¹⁴ Die leiden ertoe dat volgens Riemann alle (goed) gecomponeerde muziek in het betrekken van tonen en motieven

³¹⁰ Zie ook Hinrichsen 1999, 362-363 en Frithjof Haas. *Hans von Bülow. Leben und Wirken*. Wilhelmshaven: Florian Noetzel Verlag, 2002, 250-252.

³¹¹ Zie Dahlhaus Schriften 5, 318-328; Frisch 2005, 1-5.

³¹² Hugo Riemann, *Geschichte der Musik seit Beethoven (1800-1900)*, Berlin/Stuttgart 1901, S. 433.

³¹³ „Und so wollen wir uns auch getrost Schüler Bülow's nennen, obgleich wir's vielleicht etwas anders machen als Bülow selbst. Wer weiss ob wir ohne Bülow nicht elende pedantische Musikphilologen geworden waren“. Brief van Hugo Riemanns (3.11.1883) aan Carl Fuchs, in: *Carl Fuchs, Die Zukunft des musikalischen Vortrags und sein Ursprung. Studien im Sinne der Riemannschen Reform und zur Aufklärung des Unterschiedes zwischen antiker und musikalischer Rhythmik*, Danzig 1884, 23. Zie ook Hinrichsen 2000, 83.

³¹⁴ Zie Hugo Riemann. *Grundriß der Kompositionslehre*. Leipzig: Max Hesses Verlag, 1905/3; hierin 1. Kapitel. Der symmetrische Aufbau achttaktiger Sätze.

op elkaar opgebouwd is vanuit een structuur van acht maten. Het begrip *Geist* als het levend makende van een kunstwerk, dat bij Marx en Kullak centraal staat en bij Hanslick op de achtergrond essentieel is, wordt hiermee versmald tot een natuurkundig beginsel.³¹⁵ *Geist* verschuift hiermee van een levend makend naar een vormgevend principe. Ook op het gebied van het proces van vormgeving leidt deze structuurgerichtheid van Riemann tot verschraling. De processen zoals beschreven in Marx' *Die Kunst des Gesanges* en Kullaks *Die Ästhetik des Klavierspiels* om te komen tot een object in het voorstellingsvermogen van de speler, versimpelt Riemann.³¹⁶ Met zijn op functies en structuur gerichte theorie botst Riemann met die musici die van opvatting zijn dat niet verschijningsvormen (al dan niet theoretisch en muziekwetenschappelijk onderbouwd) bepalen hoe gemusiceerd kan (en moet) worden maar dat musiceren ontstaat vanuit een idee en dat het idee het materiaal bepaalt dat de componist hanteert én de verschijningswijze.³¹⁷ Of zoals Busoni dat in 1907 in *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst* formuleert: "Der Geist eines Kunstwerkes, das Maß der Empfindung, das Menschliche, das in ihm ist – sie bleiben durch wechselnde Zeiten unverändert an Wort; die Form, die diese drei aufnahm, die Mittel, die sie ausdrückten, und der Geschmack, den die Epoche ihres Entstehens über sie ausgoß, sie sind vergänglich und rasch alternd."³¹⁸

³¹⁵ Zie ook het begin van Hoofdstuk 1, de verwijzing in voetnoot 28.

³¹⁶ Zie het citaat behorend bij voetnoot 38.

³¹⁷ Zie ook het artikel van Max Reger, "Degeneration und Regeneration" in *Neue Musikzeitung* 29 (1908) 49-51 en Ferdinand Scherber "Degeneration und Regeneration" in *Neue Musikzeitung* 29 (1908) 233-236 over de verwarring in het componeren en het stellen van normen door Riemann.

³¹⁸ Busoni 1916, 5-6.

4.5. Rond 1900

4.5.1. Verwetenschappelijking van het musiceren

In 1908 dirigeert Karl Straube, organist van de Thomas-Kirche te Leipzig, in het kader van een *Bach-Fest*³¹⁹ in die stad Bachs *Matthäuspassion*. Het concert wordt aangekondigd onder de titel "*Der moderne Bach*". Volgens een bespreking van dat evenement door Rudolf Wustmann (pleitbezorger van het opnemen van Bachs muziek in de liturgie, auteur van onder meer *Johann Sebastian Bachs Kantatentexte*) houdt die term een samenspel in van "Bach's Noten, dem Ausstattungsmittel der Gegenwart (große Chöre und Orchester mit Flügel statt Cembalo) und einer den sinnlich-symbolischen Intentionen des Komponisten an der Hand der musikhistorischen Wissenschaft nachgehendem Einfühlung bei präziser, starker Darstellung."³²⁰ Enkele jaren ervoor besteedt het tijdschrift *Die Musik* het eerste nummer van jaargang 1905/06 aan Bach. Diverse musici, waaronder Straube, wordt gevraagd te reageren op de vraag: "*Was ist mir Johann Sebastian Bach und was bedeutet er für unsere Zeit?*" Straube reageert afwijzend op dat verzoek omdat volgens hem met enkele kernachtige zinnen het belang van Bach niet te beschrijven is. In de motivatie vergelijkt hij de muziek van Bach met die van Richard Wagner en beschouwt ze als even invloedrijk.³²¹ Arthur Prüfer, een jurist en muziekwetenschapper met als specialisatie Richard Wagner en Hermann Schein, beantwoordt de gestelde vraag wel uitvoerig en betreft daarin de verschillen in uitvoering van de recitatieven in de *Matthäuspassion* in de

³¹⁹ Alfred Heuß. *Fest- und Programmbuch. Bach-Fest anlässlich der Enthüllung des Bach-Denkmal in Leipzig : 16. bis 18. Mai 1908.* Leipzig 1908. Voor een situering van dit evenement zie Wolfgang Rathert. *Kult und Kritik. Aspekte der Bach-Rezeption vor dem Ersten Weltkrieg.* In: Heinemann 2000, 28-29.

³²⁰ *Zeitschrift der internationalen Musikgesellschaft* 1907/08, 309.

³²¹ *Die Musik* 1905/06, 5: "*Karl Straube meint, diesem Genius [Bach] mit Schlagworten und in wenigen Sätzen nicht nahekommen zu können; jedenfalls bedeute Bach für ihn eine 'kulturelle Größe, Mittelpunkt zwischen Mittelalter und moderner Zeit. Getragen von der gesamten geistigen Kultur der früheren Jahrhunderte, nimmt Bach eigentlich die ganze neuer Entwicklung voraus. Erst in Wagner sehen wir wieder einen ganz gleich Grossen erstehen.*"

lijn van Mendelssohn en die naar inzichten van Wagner zoals die tot uiting komen in het dirigeren van Straube. Volgens Prüfer heeft Mendelssohn de recitatieven van de evangelist stilistisch niet juist behandeld. Ze zijn gezongen met een gereduceerde expressiviteit, terwijl op basis van de nieuwste inzichten blijkt dat het omgekeerde had moeten gebeuren: een op dramatiek toegespitste uitvoeringswijze.³²² Prüfer verwijst hierbij naar een publicatie van Alfred Heuß opgenomen in het *Bach-Jahrbuch 1904*³²³: „Der Sänger, [Devrient, die de evangelisten-partij zong in de eerste uitvoering onder leiding van Mendelssohn] dessen Vortrag ja noch für viele Künstler unserer Zeit, auch Dirigenten und Instrumentalisten, typisch ist, erkannte also noch nicht die Notwendigkeit der modernen ästhetischen Forderung, dass Bachs Kunst Ausdruckskunst ist, ihre gesangs- wie instrumental-melodische Linie, insbesondere die Deklamation ihres Rezitativen psychologischen Gesetzen zu folgen hat, ebenso wie auch der Vortrag der Chöre, deren Stimmführung feinfühligem Dirigenten, wie z.B. Herrn Karl Straube, dem Leiter des Leipziger Bachvereins, eine unerschöpfliche Fülle von Ausdrucksmöglichkeiten an die Hand gibt.“³²⁴

De uitvoering van de *Matthäuspassion* door Straube betreft niet een gereduceerde versie, zoals gebruikelijk is in de 19de eeuw, maar de complete.³²⁵ Ze heeft een tijdsduur van circa 7 uur inclusief een pauze van

322 Prüfer 1905/06, 53-54: „Allen Bachverehrern ist der Tag der ersten Wiederaufführung der *Matthäuspassion* durch den jungen Felix Mendelssohn-Bartholdy unauslöschlich in das Gedächtnis begraben. [...] Aber es stellt sich immer klarer heraus, dass diese Aufführung an die eine noch immer bestehende Berliner und auch Leipziger Tradition anknüpfte, in dem Vortrag der Evangelistenrezitative durch Eduard Devrient [...] gegen eine wichtige Stilfrage verstossen hat, da er die Evangelistenpartie mit, der wohlthuenden Korrektheit, ganz im Tone des Erzählers' sang, während Bach doch aus der Evangelistenpartie eine lebensvolle dramatische Persönlichkeit gestalten wollte und darum diese Rezitative ebenso behandelt hat, wie die anderen, und nicht in einem ruhig würdevollen Vortrag, wie, wir diese Worte bei der Vorlesung von guten Predigern hören.“

323 Heuß 1904.

324 Prüfer 1905/06, 53-54.

325 Heuß 1909, V.

meer dan een uur.³²⁶ Siegfried Ochs en Georg Schumann³²⁷ zijn aanwezig en komen na de pauze niet meer terug. In een brief uit 1943 gaat Straube hierop in: „Den Eingangschor [der *Matthäuspassion*] als Steigerung aufzubauen, rührt von mir her. Als Siegfried Ochs und Georg Schumann meine Aufführung der *Passion* beim Bachfest 1908 hörten, verließen sie nach dem ersten Teil unter Protest die Thomas-Kirche. Trotzdem haben alle deutschen Musiker meine Art später übernommen, auch die Steigerung des Eingangschores.“³²⁸ De reactie van Ochs/Schumann is niet alleen te verklaren uit de wijze waarop het openingskoor gestalte krijgt. Ze vertegenwoordigen een uitvoeringspraktijk die een gewijzigde voortzetting is van die van Mendelssohn met als karakteristieken: hoge tempi, metrisch musiceren en een gematigde toepassing van temposchommelingen en dynamische schakeringen.³²⁹

Hoogstwaarschijnlijk zullen de middelen die Straube hanteerde onder invloed van het inleven in de compositie niet alleen in het openingskoor maar ook in andere delen, in oppositie hebben gestaan met toepassingen ervan door Ochs/Schumann en tot fundamentele irritatie hebben geleid. De aankondiging van de *Matthäuspassion*, de beschrijving van de wijze waarop en van waaruit Straube de *Matthäuspassion* uitvoert en de reactie van Ochs/Schumann tonen alle kenmerken van de wijziging in de

326 Volgens Heuß (1909, 4) begon de uitvoering om 3 uur en duurde tot 10 uur 's avonds met een pauze van circa anderhalf uur. Zie ook: Eugen Segnitz. *Das Bach-Fest in Leipzig*. Der Klavierlehrer 1908/09, 173-174.

Ter vergelijking: de complete uitvoering van de *Matthäuspassion* in 1903 door Felix Mottl heeft een tijdsduur van circa 5 uur exclusief pauze (Die Kunstwart 1905, XVIII, 17, 270).

327 Beiden zijn toonaangevende dirigenten in het begin van de 20ste eeuw; Georg Schumann van de Singakademie te Berlijn, Siegfried Ochs van het koor van de Philharmonie eveneens te Berlijn.

328 Straube in Held 1976, 193 en in Straube 1959, 211. Zie ook Hinrichsen 1999b, 282-283.

329 Zie ook Schünemann, *Geschichte des Dirigierens*; Blyth 1991, 30; Siegfried Ochs. *Der deutsche Gesangverein II. Band (Die Aufführungspraxis bei Schütz, Händel und Bach)*. Berlin: Max Hesses Verlag, 1924, 18 e.v. over tempi en tempoveranderingen; 301-303 over het tempo dat hij hanteert in het openingskoor van de *Matthäuspassion* (de gepunteerde kwartnoot is MM 66).

vormgeving van Bachs passies rond 1900. Tot deze aspecten behoren met name invloed van opvattingen van Richard Wagner zoals door hem geformuleerd in *Über das Dirigieren*, het hanteren van het woord “modern” niet alleen op basis van esthetiek maar ook als reclameterm, het botsen met uitvoeringspraktijken die steunen op een traditie ontwikkeld in de eerste helft van de 19de eeuw, meningsverschillen die tot uiting komen in gedrag tijdens concerten, een hang naar grote expressiviteit met *Ausdruck* als omschrijving, hang naar monumentaliteit zoals het hanteren van een omvangrijk uitvoeringsapparaat met in het verlengde hiervan benadrukken dat de complete *Matthäuspassion* wordt uitgevoerd, gebruik van gegevens verkregen uit muzikwetenschappelijk onderzoek, ondanks de zo verworven kennis het toepassen van een vleugel als continuo-instrument in plaats van een klavecimbel, invoelen als benaderingswijze van een compositie waarbij het invoelen gekoppeld wordt aan psychologische wetmatigheden³³⁰, het centraal stellen van de interpretatie van de compositie door de dirigent met op de achtergrond de verzelfstanding van het dirigeren ten opzichte van het componeren.³³¹ Vanuit het onderwerp

330 Voor het begrip *Einfühlen* wordt de omschrijving van Wilhelm Worringer aangehouden in diens *Abstraktion und Einfühlung*: “Die moderne Aesthetik, die den entscheidenden Schritt vom ästhetischen Objektivismus [dat is de benadering van ondermeer Hanslick] zum ästhetischen Subjektivismus gemacht hat, d.h. die bei ihren Untersuchungen nicht mehr von der Form des ästhetischen Objektes, sondern vom Verhalten des betrachtenden Subjekts ausgeht, gipfelt in einer Theorie, die man mit einem allgemeinen und weiten Namen als Einfühlungslehre bezeichnen kann.” (Worringer 1908, 2-3). Belangrijke vertegenwoordigers van het invoelen als esthetisch systeem zijn Theodor Lips, Hermann Siebeck, Johannes Volkelt.

331 Ten aanzien van de verzelfstanding van de dirigent ten opzichte van het componeren merkt Schünemann aan het einde van zijn geschiedkundig overzicht op: “Die Orchesterleitung ist zu einer selbstständigen Kunst geworden, die nicht mehr an schaffende Musiker gebunden ist, und die ihr Hauptziel in der individuellen Interpretation sieht.” (Schünemann 1913).

Kenmerkend is dat Karl Straube in 1918 de eerste cantor van de Thomas-Kirche wordt, die niet meer als componist actief is. (Straube 1959,15). Zie ook de brief van Straube aan Günther Ramin (Straube 1959, 31) waarin hij Ramin adviseert, indien diens capaciteiten als componist gering zijn, dat gebied niet verder te ontwikkelen; hij adviseert in dat geval om “Wiedergebender zu bleiben”.

“vormgeving van een compositie” is hierin met name de wijze waarop de compositie eenheid krijgt van belang.

Illustratief voor veranderingen in musiceropvattingen in de tweede helft van de 19de eeuw ten aanzien van de uitvoering als eenheid, zijn wijzigingen in de heruitgaves van Kullaks *Die Ästhetik des Klavierspiels* in 1876 en 1905.³³² Kullak hanteert in zijn uitgave van 1863 het begrip *Das Ganze* nadrukkelijk aan het begin en einde van de publicatie. Aan het begin plaatst hij de klank van de piano in de kosmos van alle mogelijke klanken en klankbronnen.³³³ Die totaliteit koppelt hij aan het begrip “muzikaal schoon”. De uitvoerend musicus neemt deel aan het muzikaal schone door het proces van *Formbildung* en *Formgebung*. Kullak besluit zijn publicatie daarom met: “Denken und Forschen – das Werk in allen seinen Atomen studieren – alle Schönheitselemente auf bewusstes wissenschaftliches Erkennen zurückführen – dies ist die Aufgabe. Ob zwar das Klavierspiel zunächst nur reproduzierende Kunst ist, so ist der ihm zugrunde liegende Stoff doch ohne den höchsten Bildungsgrad des Darstellers nicht wiederzugeben. Auch im Spieler zeigt sich der Geist des Ganzen.”³³⁴ In de door Hans Bischoff herziene uitgave van 1876 is het begin drastisch gewijzigd. De koppeling tussen het totaal aan klanken en het muzikaal schone is verdwenen. Vervallen zijn ook de begrippen *Formbildung* en *Formgebung*, waardoor de verhouding

332 Vrij snel na het verschijnen van *Die Ästhetik des Klavierspiels* is Adolph Kullak overleden. De heruitgave in 1876 is geredigeerd door Hans Bischoff vanuit de opvatting dat de ontwikkelingen van het pianospel, gezien de recente compositorische ontwikkelingen vanuit Wagner, een eindpunt hebben bereikt. In de redactie heeft hij de muziekesthetische verhandelingen die niet direct aan de techniek en voordracht van het pianospel te relateren zijn, weggelaten. De 4e druk (uit 1905) is geredigeerd door Walter Niemann. Hij vult de technische ontwikkelingen rond 1900 van het pianospel aan. Van hem verschijnt in 1916 een herziene versie die standhoudt in de uitgaven erna.

333 Kullak 1861, 1: “Das musikalisch Schöne findet weder in einem einzelnen Instrumente, nicht in dem Gesange einer oder mehrerer Stimmen seinen allumfassenden Ausdruck. Der gesammte musikalische Kosmos ist das Organ, in welchem es Sprache gewinnt, um jedes Einzelelement ist nur ein Glied in dem organische Baue des Ganzen.”

334 Kullak 1861, 370.

tussen het muzikaal schone en het musiceren wijzigt. Kenmerkend is de praktische toepassing van het begrip klank waarmee de heruitgave begint: “Der künstlerische Werth eines Instruments und die Grenzen innerhalb deren dasselbe dem musikalischen Bedürfnis genügen kann, hängen von zwei Factoren ab, vom Klang und von der Behandlungsweise.“ Eveneens kenmerkend is de laatste zin van de herziene publicatie: “Der Spieler erfülle sich mit dem Geist des Ganzen.“ Deze zin is veel minder krachtig ten aanzien van het belang van *Das Ganze* dan in Kullaks versie. *Geist* wordt een soort inspiratiebron in plaats van een krachtenveld *in* iemand, van waaruit de uitvoering plaatsvindt. De herziene publicatie is door deze en andere wijzigingen niet meer een procesbeschrijving. Het krijgt het karakter van uitvoeringsaanwijzingen en een praktische handleiding voor pianospel. Walter Niemann, redacteur van de herziene uitgave van 1905, handhaaft grotendeels de wijzigingen van Bischoff en breidt de historische verhandeling over pianospel en pianomethodes sterk uit. Kullak begint in het midden van de 18e eeuw, voor Niemann is het startpunt de eerste zelfstandige klaviermuziek in de 15e en 16e eeuw. Het eindpunt van de herziene uitgave zijn de recente ontwikkelingen zoals beschreven in publicaties van Riemann en Breithaupt.³³⁵ De houding van Niemann ten aanzien van de gepresenteerde kennis uit het verleden en de houding ten aanzien van recente ontwikkelingen is gebaseerd op de overtuiging dat Kullaks systeem onaantastbaar is. Veel historische informatie is daardoor slechts relevant in de mate waarin ze een bevestiging is van Kullaks publicatie.³³⁶ De geschiedkundige informatie heeft het karakter van het tonen van vooruitgang in het pianospel die culmineert in de classicus Adolph Kullak. Deze houding gekoppeld aan de praktische benadering van het pianospel in de edities van 1876 en 1905 leidt ertoe dat de publicatie het karakter aanneemt van normering. In die zin is er een verwantschap met de benadering door Riemann die ook absolute normen stelt, zij het aan de werkzaamheid van het voorstellingsvermogen van de uitvoerend musicus.

³³⁵ Dat betreft eerdere edities van Riemann 1910 en Riemann 1912; Rud. M. Breithaupt. *Die natürliche Klaviertechnik*. Leipzig: C.F. Kahnt, 1905/2.

³³⁶ Kullak 1876, 135.

De classici zijn in dit geval Haydn, Mozart en Beethoven.

De omvangrijke historische informatie in Kullaks herziene uitgave is een uitvloeisel van een algemene ontwikkeling vanaf het midden de 19de eeuw waarbij de invloed van geschiedkundig onderzoek op het musiceren toeneemt.³³⁷ Aanvankelijk is er een vrij strikte scheiding tussen muzikwetenschappelijke kennis en artistiek inzicht. Hauptmann brengt als lid van de *Bach Gesellschaft* partituren uit met als intentie een zo getrouw mogelijke weergave van de oorspronkelijke tekst. Dat houdt niet in dat hij die tekst ook zo uitvoert. In zijn musicerpraktijk is hij, zoals al aan de orde is geweest, op grond van artistieke overwegingen een voorstander van het omcomponeren van recitatieven uit de *Matthäuspassion*.³³⁸ Een soortgelijke houding is te vinden bij Robert Franz. Op grond van artistieke en praktische overwegingen maakt hij in zijn edities van cantates van Bach ingrijpende veranderingen van met name de continuopartijen.³³⁹ Late voorbeelden van deze praktijk zijn de editie van de *Johannespassion* (1904) van de organist Heinrich Reimann en edities van cantates van Bach door de dirigent Philipp Wolfrum.³⁴⁰ Deze transformaties zijn te verklaren vanuit de zienswijze dat het wezen van een compositie en de grondbeginselen ervan boven de tijd verheven zijn³⁴¹ en waarbij in de verschijningsvorm van muziek vooruitgang aangenomen wordt.³⁴²

³³⁷ Gutknecht 1997, Wiora 1969b.

³³⁸ Zie § 4.3 (pagina 164-167).

³³⁹ De discussie over het al dan niet toepassen van het orgel in cantaten en passionen van Bach en bewerkingen van de de continuopartij wordt ook wel betiteld als de “*Orgelfrage*”. Zie Hinrichsen 1999b, 236-254.

³⁴⁰ Hans-Jörg Nieden. *Bachrezeption um die Jahrhundertwende: Philipp Wolfrum*. München: Katzbichler, 1976.

³⁴¹ Wiora 1969b, 316.

³⁴² Wolfrum 1910 Band 2, 204: “Unsere Ohren sind durch die Mozart, Beethoven, Wagner zu einer gewissen Kultur hinsichtlich des sinnlichen Klanges gelangt, und diese Ohren können wir nicht abschrauben und an ihrer Stelle andere einsetzen. Wir müssen auch sagen, daß im Allgemeinen Klang und Technik der Instrumente dermassen veredelt und

De begeleidende teksten bij de uitvoering door Karl Straube in 1908 getuigen van een andere houding. Die komt voort uit het ervaren van individualiteit (als uitvoerend musicus) ten opzichte van de uit te voeren compositie. Opheffing ervan wordt gerealiseerd door inleven (*Einfühlen*) in de compositie, gevoed door wetenschap. Deze werkwijze ontwikkelt zich in de tweede helft van de 19de eeuw onder invloed van musiceren vanuit *Seelenzustände*. Een voorbeeld van het ervaren van individualiteit en de gevolgen ervan voor het musiceren is te vinden in Ambros' *Geschichte der Musik* (1878) bij de bespreking van Palestrina. Ambros ziet een fundamenteel verschil in het muzikaal idioom vóór en na 1600. Het idioom erna noemt hij "modern", het idioom ervoor als "*fremd*" met als gevolg: "welches erlernt sein will, um verstanden zu werden". Hij waarschuwt tegen een te gemakkelijke benaderingswijze van deze muziek, tegen het te snel toepassen van actuele uitdrukkingsmiddelen.³⁴³ De distantie die Ambros ervaart en reflectie erover leidt mede tot het begrip "stijl" zoals Guido Adler dat formuleert in 1911.³⁴⁴ In de musiceerpraktijk gaat dit begrip een belangrijke rol spelen. De te spelen compositie wordt onderzocht op stijlstructuren. Door inleving in die structuren gekoppeld aan een visie op het karakter van het totaal van de compositie, wordt de compositie in de uitvoering dusdanig levend gemaakt dat de individualiteit die de uitvoerend musicus heeft ten opzichte van de compositie, opgeheven wordt. Deze benadering

verbessert sind, daß wir dem komplizierten Melos der Bachschen Tonsprache viel entsprechender zur Darstellung verhelfen können als jene abgelaufene Zeit."

³⁴³ Ambros 1876 Band IV, p. 58: "Es genügt dabei nicht, Dinge, welche eine relative Aehnlichkeit mit unserer musikalischen Ausdrucksweise haben, als 'Ahnungen' oder 'Geistesblitze' wohlgefällig zu bemerken, um alles Fremdklingende sofort als 'unberechtigt' zurückzuweisen. Ein solches Halbverstehen ist schlimmer als Gänzlichverstehen. (...) Man bedenke, dass die 'Missa Papae Marcelli', das 'wohltemperirte Klavier' und die 'Sinfonica eroica' drei sehr verschiedene Dinge sind."

³⁴⁴ Adler 1911, 5: "Wie jedes Kunstwerk als eine Funktion der geistigen und Gemütskräfte eines Künstlers und seiner Zeit angesehen werden kann, [...] so kann die Art und Weise, wie sich der Künstler mitteilt, wie der Künstler seine Stimmungen und Gedanken faßt, als sein Stil, als der Stil des betreffenden Erzeugnisses bezeichnet werden."

is een uitbouw van Marx' benaderingswijze van de muziek van Beethoven. Marx geeft in de uitvoering ruimte aan het individuele in contrast met de traditie. Die ruimte is te beschouwen als voortkomend uit de natuur (van de uitvoerder). Hiernaast onderzoekt hij de musiceerwijzen van Beethoven zoals die door bronnen zijn beschreven. Nieuw is rond 1900 dat niet alleen de muziek van Bach en Beethoven zo benaderd wordt maar ook muziek uit andere perioden (zoals van Palestrina). Het betreft dus ook composities die niet in een directe traditie staan van de actuele componeerpraktijk. Op dit punt is denkwerk relevant van de filosoof Dilthey. Evenals Ambros constateert hij dat uitingen uit een ver verleden ons vreemd voorkomen. Die ervaring van vreemheid betitelt hij als het hebben van individualiteit. Hij stelt niet zozeer de vraag hoe die individualiteit opgeheven kan worden, maar richt zich, in tegenstelling tot de teksten rond Straubes uitvoering, op de vooronderstellingen om te komen tot opheffing: "Wie kann eine Individualität eine ihr sinnlich gegebene fremde individuelle Lebensäußerung zu allgemeingültigem Verständnis sich bringen?"³⁴⁵ Zijn antwoord op deze vraag noemt Dilthey "hermeneutiek": "Erleben eines eigenen Zustandes und Nachbilden eines fremdes Zustandes oder einer fremden Individualität sind nur im Kern des Vorgangs einander gleichartig. In jedem erfüllten Lebensmoment ist die Totalität unserer Gemüthskräfte wirksam."³⁴⁶ Voor Dilthey is het begrip *leven* in zijn structuur onveranderlijk waardoor wat nu als levend ervaren wordt, in essentie verwantschap heeft met levende vormen gemaakt in het verleden.³⁴⁷ Dat inwendig leven waardoor levende vormen ontstaan noemt betitelt Dilthey met de term *Geist* en voor de werkzaamheid die leidt tot levende vormen hanteert hij de term *Ausdruck*.³⁴⁸ Volgens Nowak omvat de term *Ausdruck* bij Dilthey niet het uiten van gevoelens maar de wijze waarop klanken op elkaar betrokken worden: "Tonzusammenhang als Ausdruck"³⁴⁹. *Ausdruck* is niet het naar

³⁴⁵ Dilthey 1957, 334; zie ook Nowak 1975, 20.

³⁴⁶ Dilthey 1957, 276.

³⁴⁷ Zie ook Meuter 2006, 39-41.

³⁴⁸ Dilthey 1957, 318; zie ook Meuter 2006, 51.

³⁴⁹ Dilthey 1958b, 221: "Das Objekt des historischen Studiums der Musik ist nicht der hinter

buiten brengen van inwendig leven, niet het levend maken van structuren door middel van gevoelens, noch het expressief inkleuren van structuren. *Ausdruck* is daarentegen een proces; in het proces van *Ausdruck* krijgt het leven vorm.³⁵⁰ *Ausdruck* heeft aldus een sterke relatie met de begrippen *Formbildung* en *Formgebung* en met Marx' musiceren "van onderop". De ontsluiting van een kunstwerk uit het verleden, zowel in de uitvoering als in het luisteren, dient op de "Tonzusammenhang als Ausdruck" gericht te zijn. Dat houdt in dat *Ausdruck* als proces centraal staat waarbij inbegrepen een gerichtheid op de samenhang tussen tonen die afwijkend kan zijn ten opzichte van die ten tijde van het ontstaan van de compositie.

In de teksten bij de uitvoering door Karl Straube in 1908 van Bachs *Matthäuspasion* wordt eveneens de term *hermeneutiek* gehanteerd. Heuß en anderen verwijzen naar publicaties van Hermann Kretzschmar: *Anregungen zur Förderung musikalischer Hermeneutik* (1902) en *Neue Anregungen zur Förderung musikalischer Hermeneutik: Satzästhetik* (1905).³⁵¹ Kretzschmars doel is: "Den Sinn und Ideengehalt zu ergründen, den die Formen umschließen, überall unter dem Leib die Seele zu suchen, in jedem Satz eines Schriftwerks, in jedem Glied eines Kunstwerks den reinen Gedankenkern nachzuweisen, das Ganze aus der klarsten Erkenntnis der kleinsten Einzelheiten, [...] zu erklären und auszulegen."³⁵² De publicatie van Alfred Heuß *Johann Sebastian Bachs Matthäuspasion* (1909) en de uitvoering door Straube³⁵³

dem Tonwerk gesuchte Seelenvorgang, das Psychologische, sondern das Gegenständliche, nämlich der in der Phantasie auftretende Tonzusammenhang als Ausdruck. Die Aufgabe ist dann, vergleichend [...] - die Tonmittel zu finden für die einzelnen Wirkungen." Zie ook Nowak 1975, 22-23.

³⁵⁰ Zie ook Meuter 2006, 59.

³⁵¹ Opgenomen in Kretzschmar, 1911.

³⁵² Kretzschmar 1911, 168.

³⁵³ Straube werkt de hermeneutische benaderingswijze uit in poëtiserende teksten bij orgelcomposities in de zogenaamde Bach Band II uitgave van Peeters. Deze teksten gaan samen met fraserings- en artculeringsaanwijzingen in de partituur. Hiermee is Straube meer dan Kretschmar gericht op het structurele in Bachs composities. In de wijziging in esthetiek die plaatsvindt na de Eerste Wereldoorlog kan Straube de omslag vrij eenvoudig maken, omdat dan

van dit werk in 1908, zijn uitwerkingen van deze hermeneutische benadering. Kretzschmar wil een brug slaan tussen analyses van theoretici en luistergedrag van muziekliefhebbers. Heuß richt zich vooral op de professionele muziekbeoefening: "Es genügt uns heute nicht mehr, Bach an sich auf uns wirken zu lassen, wie es die Zeit der Romantik zu einem guten Theile tat, sondern wir forschen weiter nach den Endursachen, nach den Prinzipien, auf denen Bach seine unvergleichlichen Werke aufbaute."³⁵⁴ Heuß will "Aufdeckung des Gefühlsgehaltes und Deutung der Absichten Bachs, die die Physiognomik seiner Werke bestimmten."³⁵⁵ Het nieuwe van Kretzschmars benadering is dat hij stijl en structuur in Bachs composities koppelt aan een visie op de affectenleer in de 17de en 18de eeuw.³⁵⁶ Hierdoor krijgen melodische structuren een gevoelsmatige lading. Die lading, in de opvatting van Kretzschmar, is verankerd in psychologische wetmatigheden in de menselijke natuur. Dus ook hier, zij het op een geheel andere wijze dan bij Riemann, is er een verankering van het luisteren naar en ervaren van een compositie in de natuur. Die natuur is te doorgronden en de werkzaamheid vast te leggen in regels. Kretzschmar sluit niet aan bij de op motivische opbouw gerichte uitvoeringspraktijk die ontwikkeld is in de lijn van Marx en Von Bülow: " 'Logische Formentwicklung'! Das ist so ein fetter Brocken aus dem Quacksalberlatein der Musikästhetik. Eine selbständige Logik der Formentwicklung gibt es gar nicht, sondern die musikalische Form entwickelt sich dann logisch, wenn sie dem Inhalt des Satzes, seinem Charakter und seinem Fluß genau angepaßt ist und ihn vollständig deutlich

niet meer het poëtiseren van de structuren centraal staat maar vanuit een eenheidsgedachte op basis van beweging, de structuren reliëf geven binnen die eenheidsgedachte.

³⁵⁴ Heuß 1909, 6.

³⁵⁵ Heuß 1909, 5.

³⁵⁶ Kretzschmar 1911, 173-174: "Die Aufgabe der Hermeneutik besteht nun darin: die Affekte aus den Tönen zu lösen und das Gerippe ihrer Entwicklung in Worten zu geben. [...] denn wer von den Tönen und Tonformen zu den Affekten durchdringt, erhebt den sinnlichen Genuss, die formale Arbeit zu einer geistigen Tätigkeit."

macht.”³⁵⁷ Vormen zijn voor Kretzschmar middelen voor *Ausdruck*.³⁵⁸ Deze term heeft dus een andere inhoud dan bij Dilthey en speelt zich niet af op het niveau van het betrekken van tonen op elkaar maar in het emotioneren van structuren. Ook heeft het subjectiveren van de melodische structuren bij Kretzschmar een andere functie dan zoals bij Marx aan de orde is geweest in de bespreking van *Die Kunst des Gesanges*. Bij Marx is het subjectiveren van het materiaal waaruit de compositie is opgebouwd onderdeel van het levend maken van de uitvoering. Het einddoel is te komen tot een uitvoering als geheel. Pas vanuit dat geheel is er aansluiting tussen de geest van de speler en de geest van waaruit het kunstwerk is ontstaan. Dat geheel wordt gerealiseerd “van onderop”, vanuit de individuele klank, die door samenhang levend wordt. Bij Kretzschmar en Heuß is subjectivering een rationeel geleid doel, gebaseerd op een affectenleer uit een andere cultuurperiode. In dat proces is geen aandacht voor de vervolgstap om te komen tot *Das Ganze* vanuit de individuele klank. Dat is niet nodig vanwege de psychologische wetmatigheden. De benadering blijft daardoor steken in een aaneenschakeling van verschillende gevoelsmomenten.³⁵⁹

4.5.2. Aanzet tot reform

De problematiek die Dilthey articuleert in zijn hermeneutische benadering, het vormgevend uitvoeren van een compositie als *Ausdruck*, is onderwerp van een lezing die Oscar Bie, hoofdredacteur van *Die Neue Rundschau*,

³⁵⁷ Kretzschmar 1911, 291.

³⁵⁸ Kretzschmar 1902, 173. Zie ook Nowak 1975, 16.

³⁵⁹ Dahlhaus 1975, 7: “Der Begriff der musikalischen Hermeneutik ist um 1900 von Kretzschmar geprägt und zugleich korrumpiert worden. Kretzschmar verstand unter musikalischer Hermeneutik das Verfahren den Affektgehalt musikalischer Motive und Themen sprachlich zu erfassen und die einzelnen Affektbestimmungen zu einem sinnvollen Verlauf, einer erzählbaren Geschichte zusammenzufügen“. Zie ook Werner Braun, *Kretzschmars Hermeneutik*, in: Dahlhaus 1975, 33-39.

hoogleraar esthetiek en harmoniumspeler, geeft in 1900 in *Keller & Reiner*, een toonaangevende kunstsalon te Berlijn.³⁶⁰ Bie heeft in zijn lezing forse kritiek op de openbare concertpraktijk. Hij ervaart die praktijk als het etaleren van kennis, kunde, hang naar sensatie. Een praktijk die gericht is op representatie, relaties, marktmechanisme en met een dusdanige verwetenschappelijking van het musiceren dat deze versteend is geworden. Afwezig voor Bie is een benadering van het musiceren als het presenteren van een compositie als een levend organisme, waarbij dat organisme ontstaat vanuit elementair levend materiaal met *Empfindung*³⁶¹ van klank als basis: “Tot ist jeder Ton und jedes Wort, das nicht Zeuge von Empfindung ist”.³⁶² In de visie van Bie ontstaat een gevoelvolle toon niet door een rationeel gestuurd proces zoals bij Kretzschmar en is niet gekoppeld aan concreet compositorisch materiaal zoals bij Riemann. Het ontstaan van zo’n verbinding tussen gevoel en klank en de toepassing van klank in een uitvoering hebben relatie met hetgeen Kullak beschrijft in zijn *Ästhetik des Klavierspiels* in een verwijzing naar de periode rond 1800, alsook met vormgeving zoals Schönberg omschrijft in 1911 in een briefwisseling met Kandinsky: “Jede Formung, die traditionelle Wirkungen anstrebt, ist nicht ganz frei von Bewusstseins-Akten! Und die Kunst gehört aber den Unbewussten! Man soll sich ausdrücken! Sich unmittelbar ausdrücken! Nicht aber seinen Geschmack, oder seine Erziehung oder seinen Verstand, sein Wissen, sein Können. Nicht alle diese nichtangeborenen Eigenschaften. Sondern die angeborenen, die triebhaften. [...] Das unbewusste Formen aber, das die Gleichung: ‘Form = Erscheinungsform’ setzt, das allein schafft

³⁶⁰ De opvattingen van Bie zijn te beschouwen als een actualisering van ideeën rond 1800 waarbij *Geist* niet een vormgevend principe is, maar het bezielende, levend makende. De opvattingen van Bie ten aanzien van het vormgeven van een compositie in relatie met klank en dynamiek zijn relevant geweest in het explorerend musiceren op het orkestraal harmonium waar in de inleiding naar verwezen is.

³⁶¹ Bie 1904, 4-5; Bie 1912, 15.

³⁶² Bie 1912, 14.

wirklich Formen; das allein bringt jene Vorbilder her, die von den Unoriginellen nachgeahmt und zu 'Formeln' werden.³⁶³

De reform van het musiceren die Bie voorstaat en waarvoor hij de term *Intime Musik* hanteert, is een gerichtheid, op basis van elementair levend materiaal, op het proces van ontstaan van een compositie als organisme op "innerliche Geistesarbeit [...] und den Genuß, der darin eingeschlossen liegt".³⁶⁴ Voor Bie staat de vorm van een compositie in de benadering van musiceren als *Intime Musik*, zowel bij het spelen als bij het luisteren, centraal. Die vorm is niet een uiterlijke indeling van klankdelen, niet een lineair verlopend proces, niet een aaneenschakeling van rationeel gestuurde gevoelsmomenten. Voor hem is vorm, zoals bij Marx, de verschijning van de compositie in klank. De compositie bestaat reeds, zij het op een andere wijze, in het voorstellingsvermogen van de componist en speler. Hij ziet als opdracht voor de uitvoerder in de *Stimmung*³⁶⁵ rond de uitvoering dat de

363 Schönberg 1911, 21. Het belang van het onderbewuste in het vormgevend proces is onderwerp in Volkelts derde deel van zijn *System der Ästhetik* (1914) in het hoofdstuk *Die teleologische Mitarbeit des Unbewußten*: „Das Unbewußte im Seelenleben des Künstlers erscheint sonach als an der künstlerischen Tätigkeit durch selbstständiges Leisten wesentlich mitbeteiligt. Es ist nicht etwa bloßer Stofflieferer, sondern selbstständiger Mitarbeiter, nicht etwa bloßer Ansammlungsraum, sondern mit dem Bewußtsein zusammen Werkstätte des künstlerischen Schaffens. Wir haben uns also die Sache so vorzustellen, daß mit der im Bewußtsein vor sich gehenden künstlerischen Tätigkeit zugleich der unbewußte Untergrund des Bewußtseins in die Bewegung des Schaffens hineingezogen wird. Die Absicht und Stimmung des künstlerischen Schaffens setzt nicht nur das Bewußtsein, sondern mit ihm zugleich auch das unbewußte Seelenleben in Schwung. [...] Wir dürfen von einer das Bewußtsein und das Unbewußte zusammenhaltenden Teleologie reden. Das zwecktätige Gerichtetsein des Bewußtseins auf die Hervorbringung eines bestimmten Kunstwerks zieht auch das Unbewußte in die von diesem Zweck bestimmte Tendenz herein, derart dass das Unbewußte seinerseits nun im Sinne dieses Zweckes eine relativ selbstständige Leistung vollzieht. Das Bewußtsein unterwirft das Unbewußte seiner Teleologie; er drückt diesem seine Zweckrichtung ein. Die Bewußtseinsteleologie wird für das Unbewußte maßgebend.“ (Volkelt 1914, 155-157).

364 Bie 1904, 20 en 32.

365 Het begrip *Stimmung* is niet zozeer een rationele sturing van het gevoel als wel een

luisteraar het kunstwerk kan meebeleven als levend organisme. Hij spreekt in dit verband, aansluitend bij de dichter-filosoof Johann Gottfried Herder in diens *Kalligone* (1800) van "das Empfindungskunstwerk der eignen Seele"³⁶⁶. In de totstandkoming van de vorm wenst Bie, zoals in de impressionistische schilderkunst vrije fantasieën, geen enkele rekenschap afleggen ten aanzien van tradities, het vrij uitstorten van de ziel in materiaal zonder maat en zonder constructie, de zuiverste uitdrukking, de zuiverste innerlijke ontwikkeling, uit improvisatie de vorm ontwikkelen.³⁶⁷ Het improvisatoire houdt niet in dat deze werkwijze willekeurig is. Zoals gezegd, de vorm van een compositie, de zintuiglijke verschijning ervan, komt voort uit een spanningsveld in het voorstellingsvermogen van de musicus. Voortdurend is er in de vormgeving een terugkoppeling naar dat veld totdat deze vorm heeft gekregen in de zintuiglijke klankwereld. Over het ontstaan van dat spanningsveld heeft de kunstenaar nauwelijks zeggenschap. Het is te beschouwen als *Seelenbewegungen*³⁶⁸ of *Seelenzustände*³⁶⁹. Het vormgeven in klankmateriaal van dat veld, het presenteren ervan in zintuiglijk materiaal, ziet Bie als een aftasten (*Anschauung*) van de fantasie. Dat aftasten betitelt hij als improvisatie waarbij het veld leidend is. De kunstenaar, de musicus wordt getroffen door een verschijnsel; dat kan een gebeurtenis zijn, een

zoektocht naar de voorwaarde om het kunstwerk als een autonome verschijning te ervaren of uit te voeren (zie ook voetnoot 125). In 1906 omschrijft Hermann Siebeck in *Über musikalische Einfühlung*, het begrip *Stimmung* als: "Die Stimmung ist nicht die Folge der Einfühlung, sondern ihre Bedingung, und die Einfühlung selbst beruht nicht darauf, daß wir uns in den Gegenstand, sondern darauf, daß wir den Gegenstand sozusagen in uns hineinfühlen, d. h., daß wir mit der Vorstellung seines Inhaltes das eben als Stimmung Bezeichnete in uns erleben. Vermittelt der Stimmung wird der Gegenstand ein Moment unseres eigenen Gefühlszustandes; er hört auf dieses oder jenes Ding für uns zu sein und wird ein bestimmter Wert unseres eigenen Gefühlslebens." Deze omschrijving van *Stimmung* is op te vatten als de voorwaarde waarop in een uitvoering Ausdruck zoals Dilthey dat omschrijft kan plaatsvinden.

366 Bie 1906, 282. Zie ook voetnoot 125.

367 Bie 1895, 195; zie ook Bie 1906, 267.

368 Marx; zie voetnoot 80.

369 Liszt; zie voetnoot 104.

beeld of klank. Het verschijnsel heeft een uitwerking op hem. Hij probeert die ervaring in zijn voorstellingsvermogen vast te houden in de omgang met klankmateriaal. In dat proces wordt het verschijnsel steeds meer geabstraheerd. Het spel met klanken dat uiteindelijk resulteert in een compositie, is een spel met geabstraheerde, gevoelvolle, klanken. Die abstractie houdt niet op bij de toon met aan- en afspraakverschijnselen. In de opvatting van Bie zijn in de vormgeving van een compositie klankkleur en dynamiek essentiële onderdelen. Ze zijn niet ondersteunend maar hebben een eigen, vormgevend, leven. Klank is hiermee zelfstandig geworden en vormgevend.

In de verwoording van zijn opvattingen sluit Bie ondermeer aan bij publicaties van Hermann Bahr (*Die Überwindung des Naturalismus*, 1891) en de in die tijd opzienbarende dissertatie van Wilhelm Worringer, *Einführung und Abstraktion* (1907). Het vasthouden van een ervaring als beginpunt van de uitvoering van een compositie en het proces van enerzijds abstraheren van die ervaring en anderzijds het proces van vormgeven in klankmateriaal van die compositie heeft sterke verwantschappen met Marx' startpunt bij het uitvoeren van Beethovens pianowerken. Het heeft ook raakvlakken met het proces dat Friedrich Rochlitz rond 1800 beschrijft in zijn zoektocht om "*Geschmack*" te ontwikkelen ten aanzien van Bachs muziek.

Rochlitz beschrijft in de eerste jaargang van de *Allgemeine Musikalische Zeitung* hoe Mozart tijdens zijn bezoek aan Leipzig in 1789 zeer positief reageerde op een uitvoering van het motet *Singet dem Herrn ein neues Lied* van Bach.³⁷⁰ Rochlitz had tot dan toe andere ervaringen met Bach's muziek. De reactie van Mozart zet Rochlitz aan tot een heroverweging. In een brief enkele jaren later beschrijft hij dat proces: van aanvankelijk "*gährendes Chaos*" naar grote waardering.³⁷¹ In de beschrijving van die verandering is de term *Geschmack* een sleutelwoord. Het is het

³⁷⁰ *Allgemeine Musikalische Zeitung*, 21 november 1798, p. 115.

³⁷¹ Deze brief is nadien verschenen in *Allgemeine Musikalische Zeitung* 1803, 513 met als titel: *Ueber den Geschmack an Sebastian Bachs Compositionen* en opgenomen in Rochlitz 1830, 205–229.

ontwikkelen van "smaak", van een gevoeligheid, een *Hineinfühlen*, om de muziek van Bach op zijn waarde te kunnen beoordelen. Voor die ontwikkeling ziet Rochlitz twee mogelijkheden: een theoretische en een praktische. De eerste gaat uit van het beluisteren van een compositie in haar geheel om zo tot de kern ervan te komen. De andere is die vanuit het spelen, vanuit het detail, om zo te komen tot een opvatting als geheel. Die benadering werkt hij nader uit. Het proces wordt voor Rochlitz gestuurd door de vraag: "Was war Bachs Hauptzweck bey seinen artistischen Bestrebungen?"³⁷² Deze vraag is vooral gericht op de werkwijze die opgesloten ligt in de te spelen partituur. Hij onderkent daarin drie gebieden. Ten eerste de wijze waarop Bach materiaal hanteert in relatie tot de compositie als geheel. Rochlitz ervaart in de muziek van Bach een grote eenheid in het gebruik van materiaal. Dat spaarzaam materiaal combineert, verbindt en splitst Bach op alle mogelijke manieren. Het tweede deelgebied is dat van de werking van het materiaal op het gemoed. Volgens Rochlitz appelleert Bach niet direct aan het zinnelijke, bevallige, mooie. Hij activeert vooral fantasie en leidt het gevoel op een krachtige wijze in allerlei richtingen. Het derde gebied is dat van de toepassing van de middelen. Rochlitz komt tot de conclusie dat elke stem in Bachs polyfonie bezielde is en alle stemmen tezamen een eenheid vormen die de afzonderlijke stemmen te boven gaat. Het ontwikkelen van gevoeligheid voor deze drie gebieden is voor Rochlitz ingebed in een visie over muziek. Rochlitz maakt in *Verschiedenheit der Urtheile über Werke der Tonkunst*³⁷³ op grond van actuele inzichten de al eerder genoemde tweedeling in *aangenaam* en *schoon*. Bij

³⁷² Rochlitz 1802, 514.

³⁷³ Rochlitz 1798. *Rochlitz 1831*, 268, 269: "Die erste Musikgattung will gar nichts, als durch Töne und Rhythmen sinnlich erregen und ergötzen; sie hat es nur damit zu thun, daß denen, die sie hören, und noch mehr denen, welche zugleich sie ausführen, eine erweckliche, ihnen gefällige Beschäftigung, eine ihnen angenehme Unterhaltung bereitet werde. Sie ist keine Kunst – nmlch keine schöne: sie ist [...] bloß angenehme Kunst.[...] Die zweite Musikgattung ist eine Kunst, eine schöne Kunst: sie spricht Ideen aus und Gefühle; sie bildet Bilder des gesammten, geistig erregten und gesteigerten Innern des Menschen – des Verstandes auch – und nimmt damit ebenfalls das gesammte Innere des Menschen in Beschlag – den Verstand auch."

muziek als aangenaam verschijnsel overheerst in het musiceren de drang om door middel van klank en ritmes de luisteraar zinnelijk genot te verschaffen en een aangename beleving. Voor Rochlitz is deze uiting weliswaar kunst, echter geen *schone* kunst. Schone kunst appelleert aan alle aspecten van de mens en neemt die volledig in beslag.³⁷⁴ Ook composities gemaakt in het verleden kunnen een uitwerking hebben als schone muziek.³⁷⁵ De grote werken van Bach behoren volgens hem tot die categorie. De taak van de uitvoerder is om dat te laten geschieden “vanuit totaliteit”. Daarmee bedoelt Rochlitz het volledig in beslag genomen zijn van de speler door de compositie. Het ontwikkelen van *Geschmack* is hierop gericht. Rochlitz probeert op basis hiervan bij het spelen van klavierwerken te komen tot een uitvoering ervan als schone kunst. Dit mislukt omdat hij de informatie die hij heeft verkregen, tijdens het spelen niet kan integreren. Het ontbreekt hem aan een levend beginsel dat uitgebouwd kan worden. Hij kiest daarom voor eenvoudigere muziek: koraalzettingen van Bach zoals die na diens dood door Carl Philipp Em. Bach uitgegeven zijn. Het voordeel van deze zettingen is, volgens Rochlitz, dat bij aanwezigheid van alle kenmerken van Bachs componeren, de melodie van de koralen de componist aan banden heeft gelegd in de materiaaltoepassing. Daarbij komt, doordat de melodie van het koraal voor de speler bekend is en geladen is met gevoel, dat de compositie met inachtneming van onafhankelijkheid van de stemmen, eerder als eenheid gespeeld kan worden.

Rochlitz maakt zich de koraalzetting – hij vermeldt overigens niet welke – vervolgens dusdanig inwendig eigen dat die een autonoom verschijnsel in zijn voorstellingsvermogen wordt: “Hier konnt’ ich den Gang seiner Stimmen, jeder für sich und zugleich aller zusammen, leicht übersehen; was dadurch noch bequemer wurde, daß mir die Hauptmelodien aus der Kirche bekannt genug waren. Indem ich dem Meister hier folgte, mir von dem, was auf den ersten Anblick nur seltsam, wo nicht fehlerhaft schien, Rechenschaft geben lernte – (wie z. B. von seinem öftern Ueberschreiten der Stimmen gegeneinander, von seinen vielen durchgehenden und

³⁷⁴ Rochlitz 1831, 270.

³⁷⁵ Zie § 4.3 (pagina 158, 159).

Wechseln-Noten usw.) aber Alles nur auf das Ganze bezog und als solches im Geiste gesungen hörte: so bekam ich als Ein Bild in die Phantasie, als Eine Bestimmung meines Zustandes in das Gefühl, was vorher nur als Reflexion in mir gewesen war.”³⁷⁶ Het ontwikkelen van een beeld in het voorstellingsvermogen waar de speler in het uitvoeren van een compositie zich geheel door laat richten, is voor Rochlitz de basis van het uitvoeren van het koraal. Deze werkwijze staat voor hem model in benadering van de andere klavierwerken van Bach en in de benadering van musiceren als schone kunst überhaupt.

Indien de werkwijze van Rochlitz toegepast wordt op het spelen van een koraalzetting van Bach dan begint het proces, vanuit de visie van Oscar Bie, met het spelen van de zetting en erdoor getroffen worden. Die ervaring, bij Marx zou dat het (voor-)oordeel zijn, wordt vastgehouden. Het karakter van die spanning nestelt zich, indien het proces van *Formbildung* goed verloopt, in alle klankverbindingen (inclusief het vormgevend gebruik van klank en dynamiek) en bepaalt uiteindelijk het palet aan klankdifferentiaties. Het spelen van de koraalzetting is dan een acteren in die karaktervolle spanning die situationeel, afhankelijk van *Stimmung*, vormgegeven wordt.

In zijn wens tot een reform van het musiceren gaat Bie niet de confrontatie aan met de openbare concertpraktijk. Hij maakt een keuze die verwantschap heeft met die van Arnold Schönberg in 1904 met de oprichting van de *Vereinigung schaffender Tonkünstler in Wien*³⁷⁷ en een tiental jaren later in de oprichting van de *Verein für musikalische Privataufführungen* (1918-1921). Bie ziet mogelijkheden om vanuit een beschermde omgeving, in zijn geval vanuit kunstsalons (als centrum van een elitaire kring van geïnteresseerden) weer serieus inhoud te geven aan het musiceren, door in die salons niet meer de openbare concertpraktijk te imiteren, maar door componisten te interesseren nieuwe stukken te schrijven, door in de uitvoeringspraktijk de

³⁷⁶ Rochlitz 1802, 517.

³⁷⁷ Wolfgang Behrens. “... Dieses Jahr war nicht verloren“. In: Wagner G. (red.) *Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz*. Stuttgart: J.B. Metzler, 2003. 249-264.

improvisatie weer te waarderen in plaats van schoolse interpretatie.³⁷⁸ In het vormgevingsproces dat Oscar Bie beschrijft is er een directe relatie tussen het ervaren van klank als *Empfindung*, de bouw en inrichting van muziekinstrumenten en musiceren als een acteren in een palet van geabstraheerde klanken zodat de uitvoering een eigen, individuele, logica kan krijgen. Aan het einde van zijn lezing gaat hij hierop in. Hij richt zijn aandacht op een instrument dat hem na aan het hart ligt en dat alle eigenschappen heeft voor het musiceren dat hij voorstaat: het harmonium met diens continue toon. Hij ziet het als een instrument dat de speler de mogelijkheid biedt om, zoals in het zingen of zoals bij strijk- en blaasinstrumenten, de continue toon qua dynamiek en kleur te veranderen. De voorkeur van Bie gaat daarbij niet uit naar het in die tijd gebruikelijke Duitse drukwindharmonium met diens krachtige volle toon, maar naar het Amerikaanse zuigwindinstrument dat zachter en weker van klank is. Dit harmonium ontbeert echter de expressieve toon zoals die naar voren komt in het moderne orkest omdat het geen inrichting heeft om de individuele toon in luidheid te variëren.³⁷⁹ Door dit gemis zijn dynamische schakeringen minder goed aan te brengen waardoor minder uitgesproken omgegaan

378 Bie 1904, 30-31: "Lassen wir der industriellen Virtuosität ihre breite Oeffentlichkeit, wie wir den Monumentalbauten ihre Renaissance lassen. Aber rühren wir daneben die Hand, um im Hause die Kammermusik, statt sie nur spielen zu lassen, zu pflegen und zu fördern und auf neue Bahnen zu führen, und reinigen wir den Gesellschaftsabend von den lächerlichen dilettantischen Virtuosenproduktionen, die eine Dekoration sind wie ein aufgeklebtes Maschinen-Muschelornament. Wir müssen wieder von den Salons hören, die die Komponisten heben, und von den Kompositionen, die nur für den bestimmten Salon geschrieben sind. Wir müssen von den intimen Konzerten hören, in denen neue Werke und neue Künstler in einer angemessenen Form das Interesse gewinnen. Wir müssen wieder die Improvisation lieben lernen statt der ewigen schulmässigen Interpretation. Das Podium und der Frack müssen ihre kalte Zeremonie aufgeben, der Sänger soll wie ein Stück unserer Gesellschaft sein."

379 Een inrichting om een toon dynamisch te kunnen veranderen heet een expression-inrichting. Zo'n inrichting geeft de harmoniumspeler de mogelijkheid om door middel van een balg die bewogen wordt door te trappen, direct invloed uit te oefenen op de luchtstroom langs de tongen.

kan worden met de geabstraheerde klank. Bie merkt op dat sinds kort in dit gemis is voorzien door de firma Mannborg te Leipzig; deze heeft een zuigwindharmonium ontworpen met als naam *Orchestral*.



Afbeelding 20

Harmonium van de firma Mannborg, type Orchestral. Dit harmonium stond voor Oscar Bie centraal in zijn wens tot een reform van het musiceren.

Dit instrument is voorzien van zo'n inrichting. Bie roemt dit harmonium. Voor hem is het een Wagnerorkest voor de kleine ruimte. Dit nieuwe harmonium, het orkestraal harmonium, bevat niet alleen het beste van de twee soorten instrumenten, het kan, volgens Bie, ook een wegwijzer zijn voor de toekomst, mits het systematisch ontwikkeld wordt. Een onderdeel van die ontwikkeling is het uitwerken van een speeltechniek gericht op overgangen in klank en dynamiek.³⁸⁰ In die uitwerking ziet hij twee hoofdzaken: ten eerste klankdifferentiatie van de lang aangehouden toon, ten tweede een uitwerking van het mengen van klanken. Beide gebieden komen voort uit de componeerpraktijk van Richard Wagner en opmerkingen in diens *Über das Dirigieren*. Volgens Bie kunnen met dit nieuwe instrument op een subtiele wijze karakter en wendingen aan klanken gegeven worden die niet te noteren zijn. Het is mede daarom zeer geschikt voor het uitvoeren van een compositie vanuit een improvisatorische benadering van het klankmateriaal. Deze werkwijze in het omgaan met de continue toon van het harmonium en de mogelijkheden om deze toon dynamisch te veranderen, ziet Bie als uitingsvormen die specifiek zijn voor de moderne kunst rond 1900: "Es sind Beziehungen vorhanden, zwischen dem Harmoniumton und seiner Spieltechnik, wie sie in unsrer Gemeinde sich herausgebildet hat, und dem Wesen und den Zielen moderner Malerei. Ich habe Vorstellungen starker Landschaft, wenn ich es spiele, und ich habe Impressionsreize, wenn ich darauf phantasie, wie auf keinem anderen Instrument. Ich glaube, dass das Harmonium gerade heute eine ästhetische Zukunft hat."³⁸¹ Hoe geluid op een harmonium tot stand komt en hoeveel (niet te noteren) nuances hiermee te realiseren zijn, schetst hij als volgt: "Mit einem starken Tritt, einem leisen Nachtritt, einem Sichhebenlassen der Bälge, einer forcierten Luftüberfüllung, einem im Rhythmus wechsenden Forte und Piano des Fusses gestaltet man in hundert Ausdrucksnuancen die seelische Linie des Stückes."³⁸² Voor Bie vormen de traptechniek en de soorten klanken die met dit instrument te

³⁸⁰ Bie 1904, 47.

³⁸¹ Oskar Bie. *Klavier, Orgel und Harmonium. Das Wesen der Tasteninstrumente*. Leipzig: Teubner, 1910, 99.

³⁸² Bie 1904, 48.

realiseren zijn, als het ware de penseelstreek en het verf waarmee een schilderij wordt opgebouwd.³⁸³

De reform die Bie voorstaat in 1900 met de rol van het orkestraal harmonium daarin, wordt niet gerealiseerd. Weliswaar kent het orkestraal harmonium in het begin van de 20ste eeuw een bloei, maar die vindt een abrupt einde bij de intrede van de Eerste Wereldoorlog. Na beëindiging van de oorlog, in een ontwricht Duitsland, wordt in het musiceren op het orkestraal harmonium en in de bouw ervan, weer aansluiting gezocht bij voor-oorlogse inzichten ten aanzien van klank, bouwtechnieken en musicerpraktijk. Er ontwikkelt zich echter in de algemene muziekpraktijk een muziekesthetiek, ook wel *Neue Sachlichkeit* genoemd, die leidend zal worden. Deze staat haaks op de esthetiek die ten grondslag ligt aan het orkestraal harmonium. Helderheid van vorm en materiaal, ongecompliceerdheid van gevoel en wijze van uitdrukking zijn hierin bepalend.³⁸⁴ Het orkestraal harmonium met zijn weke aanzet in klank, een klankdifferentiatie gericht op versmelting en een expressiviteit gericht op overgangsdynamiek – en daarmee een instrument dat bij uitstek geschikt is voor toepassing van het vormgevend gebruik van klank en dynamiek – wordt vrij snel een ouderwets instrument, nauwelijks meer relevant voor de concertpraktijk.

4.6. 20ste eeuw

4.6.1. Eerste helft 20ste eeuw: energetische uitvoeringswijze

In de literatuur over musiceren uit het begin van de jaren '20 van de 20ste eeuw is de noodzaak tot wijziging van klankmateriaal een terugkerend thema. Publicaties van Paul Bekker zijn hier een voorbeeld van. Voor hem is klank een fenomeen met een eigen wetmatigheid. Het 19de-eeuws musiceren gaat daar, volgens hem, aan voorbij.³⁸⁵ Voor Bekker is het

³⁸³ Bie 1906, 267-268.

³⁸⁴ Weill 1926 in Weill 1990, 29.

³⁸⁵ Paul Bekker. *Wagner / Das Leben im Werke*. Berlin: Deutsche Verlags-Anstalt, 1924, 9: "Klang an sich ist ohne Ausdruck, er ist ein Phänomen, kein Symbol. Seine Gestaltung zur Form ergibt

19de-eeuws musiceren primair *Ausdruckskunst*: klank staat ten dienste van uitdrukken van gevoelens. Klank wordt volgens hem opgeofferd aan persoonlijke uitingen. Bekker ervaart aan het begin van de jaren '20 een anti-houding, "eine antidynamische Reaktion", ten opzichte van de klankbehandeling in de 19de eeuw: "Es äussert sich der Willensrichtung nach als Abkehr von der dynamischen Expansion und Neuerkennung zunächst des statischen Elementes der Harmonie."³⁸⁶

De verandering in esthetiek waar de opvattingen van Bekker onderdeel van uitmaken, is hierboven in hoofdstuk 3 herkend als aspect van de *Neue Sachlichkeit*: het vormgevend gebruik van klank en dynamiek wordt niet toegepast en het omgaan met overgangsdynamiek om motieven te vormen en daarvanuit grotere eenheden wordt ervaren als subjectief. Dat begrip krijgt een negatieve lading, terwijl het voordien een basisvoorwaarde was om te komen tot een uitvoering als een geheel.

In het musiceren van de dirigent Otto Klemperer (1885-1973) komt deze gewijzigde verhouding in dat complex duidelijk tot uiting. In 1929 wordt hij na het overlijden van Siegfried Ochs benoemd als dirigent van het koor van de *Philharmonie* te Berlijn. Alfred Einstein, recensent van *Die Musik*, vindt een groter contrast in opvolging niet denkbaar.³⁸⁷ Klemperer is een vertegenwoordiger van de nieuwe stroming, Ochs stond in een musiceertraditie sterk geworteld in de 19de eeuw met overgangsdynamiek als levensvoorwaarde. Na zijn benoeming voert Klemperer op 28 december 1929 met het koor de *Johannespassion* van Bach uit. Vanwege zijn andere

sich aus den selbsteigenen Bewegungsgesetzen seiner Materie. Klang als Ausdruck [in het 19de eeuws musiceren] aber ist nur noch Mittel zur Wiedergabe eines Außerklanglichen. Seine Gestaltung steht im Dienste des darzustellenden Gefühles. Dieser Wille zur Veranschaulichung eines außerklanglichen Gefühles durch den Klangausdruck bestimmt nun die Erscheinung des Klangorganismus, bestimmt damit gleichzeitig den Charakter des schöpferischen Impulses überhaupt. Es ist nicht mehr Trieb des Klangschöpferischen, das ausströmen muß und sich dafür die Bewegungsbahn der musikalischen Form schafft. Er ist Impuls des Gefühles, das sich der Mittel das Klanges bedient, um sich auszudrücken."

³⁸⁶ Bekker 1925, 45.

³⁸⁷ *Die Musik* XXII/5 (Februar 1930), 363.

benadering van musiceren dan Ochs, claimt hij ter voorbereiding dertig repetities. Einstein beschrijft in *Die Musik* van februari 1930 die uitvoering³⁸⁸ en begint met de twee hoofdfiguren (Klemperer en Bachs *Johannespassion*) in karakter op elkaar te betrekken: beide zijn doortrokken van radicaliteit. Vervolgens omschrijft Einstein de middelen waarop Klemperer eenheid weet te krijgen in de uitvoering, met starheid als kernwoord. Hij komt tot de

³⁸⁸ *Die Musik* XXII/5 (Februar 1930), 364: "Daß Klemperer mit Bach und gerade mit der Johannes-Passion begonnen hat, ist kein Zufall. Die Johannes-Passion, dies finstere Werk, in das kaum ein paar Sonnenstrahlen fallen, kommt Klemperers Begriffen von Bachser Musik eintgegen. In der Tat, er hat einige vorgefaßte Begriffe. Aber sie werden von seinem Musikertum immer wieder über den Haufen geworfen: die starre Dynamik, die zwischen Forte und Pianissimo kaum Grade kennen möchte (und dennoch kennt); das starre Festhalten am Tempo, das auch bei musikalisch unbedingt zu akzentuierenden Kadenzten kein Verweilen duldet (und dennoch da und dort verweilt); das starre Blicken auf den Notentext Bachs, aus dem doch erst der Sinn, die Musik erblühen muß (und auch erblüht). Nur manchmal wird er ganz ein Opfer dieser Starrheit. Zum Beispiel gleich im Eingangschor, in dem die verschiedenen Ausdruckssphären zwischen Orchester- und Chorteil zwar richtig abgegrenzt sind, aber der Chorteil aus dem Studierten, Chorstundenhaften nur an einigen Stellen – da wo die Sforzati auf den Sechszehnteln vergessen werden – ins Freie und Ausdruckshafte vorstößt. Zum andern Beispiel: in den Fermaten der Choräle, die Klemperer mit religiöser Peinlichkeit und Buchstabengläubigkeit beachtet. Ja, sie stehen da, aber mit Recht hält sie kein Musiker; sie drücken keinen Zeitwert aus, sondern sind Atavismen der Aufzeichnung, graphische, nicht musikalische Interpunktionen. Nur in einem ist er nicht von religiöser Treue, nämlich in der immer noch wilhelminischen Chorstärke: hier folgt er der Ochs'schen Tradition, und nicht der Bach'schen [...] Aber das muß wohl bei einem ersten Hervortreten in Kauf genommen werden. Sonst ist diese Johannes-Passion ungewohnt, aber sie ist richtig, und von tiefster Wirkung. Sie ist ein Drama, das seinen Höhepunkt in der ersten Hälfte des zweiten Teiles besitzt. Das ist eine große dramatische Szene, in deren wilden Tumult nicht bloß die 'Turbae', diese unheimlichen Judenchöre, sondern auch die Choräle, Arien gerissen werden; es ist ein erregtes Ineinandergreifen der Akteure, das den Atem beraubt; der Evangelist [Julius Patzak] vermittelt den Dialog der Massen und Solisten so schlagend, daß man sich gegenseitig buchstäblich ins Wort fällt; und es ist dramatisch, stilistisch – nämlich antioratorisch, und vor allem musikalisch das einzig Wahre."

conclusie dat deze uitvoering heel ongebruikelijk is. Dat is echter voor hem niet het beoordelingscriterium. Einstein ervaart de uitvoering als juist en ze heeft een diepe uitwerking. Die werking komt voort, binnen de starheid, uit het opbloeien van poëzie, van het starheid-doorbrekende. Een belangrijk middel daartoe komt voort uit de structuur van de klankbeweging die Klemperer hanteert. In de bespreking van de uitvoering onder zijn leiding van het koraal *Herzliebster Jesu* is in het vorig hoofdstuk geconcludeerd dat die structuur grondwaardegericht is met een oriëntatie op de maat en een vormgeving gericht op de structuur van het koraal. Het is een vorm van musiceren van onderop; continuïteit ontstaat niet vanuit een doorgaande puls met beklemtoningen, dat is een continuïteit van bovenaf, maar doordat eenzelfde duur aan de opeenvolgende klanken wordt gegeven. In het hanteren van een bijna metronomische beweging is er daardoor ruimte om op elk moment af te wijken van de duur van de grondwaarde en zo de, ogenschijnlijke, starheid te doorbreken. Die grondwaardegerichtheid is een voorwaarde dat starheid in het hanteren van een gelijkblijvend tempo, niet leidt tot starheid in de uitvoering. Die ogenschijnlijke starheid is bij Klemperer te beschouwen als het eenheidvormende van de compositie. Dat eenheidvormende is door de grondwaardegerichtheid niet een glad verlopend proces maar dient op elk moment bevochten te worden. De kracht die daarvoor nodig is, wordt manifest in de uitvoering en leidt tot expressiviteit. Deze werkwijze heeft ook gevolgen voor de keuze van het instrumentarium. Instrumenten waarbij er een sterk hoorbare aanzet is bij de totstandkoming van de klank, zijn meer gewenst dan instrumenten waarbij de klank uit het niets opkomt. Met gradaties in aanzet van de toon is zwaarte te bewerkstelligen in de doorgaande beweging en kan aan de klankstroom reliëf gegeven worden.

Uitvoering van composities met expressiviteit vanuit kracht in de stroom van klanken, beschrijft Rudolf Schäfke in zijn *Geschichte der Musikästhetik* (1933). Hij hanteert daar de term *Energetik* voor.³⁸⁹ Voor Schäfke dekt die term het nieuwe in het musiceren vanaf de jaren '20 in de 20ste eeuw in Duitsland. In de omschrijving van de inhoud van die term baseert hij

³⁸⁹ Schäfke 1933, 394.

zich vooral op publicaties van theoretici zoals August Halm, Heinrich Schenker en Ernst Kurth. De geformuleerde theorieën zijn op hoofdlijnen ook toepasbaar op het uitvoeren van een compositie.³⁹⁰ *Energetik* is voor Schäfke gericht op datgene wat eenheid veroorzaakt in een compositie: “Die heutige Musikästhetik strebt hinweg vom Einzelnen der Oberfläche, legt Gewicht auf die inneren Beziehungen, sucht die reinmusikalische Einheit.”³⁹¹ Het eenheidvormende in een compositie, beweging als een kracht, komt centraal te staan.³⁹² Het aanwenden en ervaren van kracht in de uitvoering van een compositie is mogelijk indien klank binnen een uitvoering ervaren wordt als vitaal: “Der Ton ist ein animalisches Wesen, mit Lebenskraft, Vitalität, Trieb, Drang, Impuls, Streben, Tendenz, Wille, Energie begabt.” De vorm, dat wil zeggen de doorgaande beweging, beteugelt deze driften.³⁹³ In het praktisch musiceren houdt dat een voorkeur in voor klankstructuren die een doorgaande beweging hebben, het houdt een afkeer in voor het subjectieve die die bewegingsstroom dreigt te doorbreken, een herwaardering van de oude polyfonie en de fuga als objectieve vorm en “Freude an alledem, was Aufbau und Form, was organische Totalität an werten sich bergen.”³⁹⁴ Met het musiceren van Igor Strawinsky (1882-1971) ontwikkelt zich een uitvoeringswijze die raakvlakken heeft met die van Klemperer, maar toch op essentiële onderdelen ervan afwijkt. Bij Klemperer wordt veeleer eenheid gezocht vanuit de kracht van een grondwaardegerichte beweging. Strawinsky baseert zijn musiceren op spanningsverhoudingen

³⁹⁰ Schäfke 1933, 449.

³⁹¹ Schäfke 1933, 443.

³⁹² Schäfke 1933, 428: “Musik ist ihr, in einer Formel ausgedrückt: die aus einer Kraftquelle fließende, gesetzlich geregelte Bewegung.”

³⁹³ Schäfke 1933, 429: “Ihre gebietende Einheit lässt das selbstisch Drängende des tonlichen Individuums sich zwecklebendig regen. Seine Eigenwilligkeit wird in fruchtbare teleologische Spannung umgewandelt. Alle Teile treten als Glieder in organisch funktionelle Verbindung und Wechselwirkung miteinander.”

³⁹⁴ Schäfke 1933, 449.

tussen klanken, vormdelen en structuren.³⁹⁵ Hij ziet zijn componeren als ordenen.³⁹⁶ Voor hem is het voldoende dat hij beschikt over concreet, gestructureerd materiaal zoals de diatonische en chromatische toonladder, zware en lichte maatdelen waarbij het metrum het ritme ordent.³⁹⁷ Door het centraal stellen van het ordenen van structuren is er ruimte voor zowel een grondwaardegerichte als een pulsgerichte klankbeweging. Het voordeel van de laatste bewegingsvorm is echter, dat de kleuring van die structuren met een nog grotere objectiviteit te realiseren is omdat de vormgeving van het moment opgenomen is in een doorgaande min of meer vaste structuur van klankbeweging.

Strawinsky beschrijft in het Voorwoord van *Octuor* (1922), de wijze waarop de uitvoerder deze (en andere composities van Strawinsky) dient te benaderen. Strawinsky wijst de interpretatieve benadering van een compositie zoals die vanaf het midden van de 19de eeuw gegroeid is, gedecideerd af. Klankdifferentiatie in een compositie dient toegepast te worden voor het accentueren en karakteriseren van de structuur ervan, om te komen tot een spanningsvolle verhouding van de vormdelen. Hij wil geen benadering van een compositie waarbij deze uit elkaar wordt gehaald en opnieuw wordt opgebouwd, gekoppeld aan differentiatie van klank en differentiatie van beweging om zo in de uitvoering tot een compositie als geheel te komen. Een opbouw van een muziekstuk van onderop, vanuit klanknuances zoals in de concepten van Marx, Von Bülow en Riemann is niet alleen niet aan de orde, maar is zelfs een aantasting van de compositie: “My Octuor is a musical object. This object has a form and that form is influenced by the musical matter with which it is composed. [...] My Octuor is not an ‘emotive’ work but a musical composition based on objective elements which are sufficient in themselves. [...] I have excluded all nuances between the forte and the piano; I have left only the forte and the piano. Therefore the forte and the piano are in my work only the dynamic limit which determines the function of the volumes in play. The play of these

³⁹⁵ Strawinsky 1939/'40, 186.

³⁹⁶ Strawinsky 1939/'40, 67.

³⁹⁷ Strawinsky 1939/'40, 202.

volumes is one of the two active elements on which I have based the actions of my musical text (which is the passive element of the composition), the other element being the movements in their reciprocal connection. These two elements, which are the object for the musical execution, can only have a meaning if the executant follows strictly the musical text.[...] The aim I sought in this Octuor, which is also the aim I sought with the greatest energy in all my recent works, is to realise a musical composition through the means which are emotive in themselves. These emotive means are manifested in the rendition by the heterogeneous play of movements and volumes. This play of movements and volumes that put into action the musical text constitutes the impelling force of the composition and determines its form. A musical composition constructed on that basis, could not, indeed, admit the introduction of the element ‘interpretation’ in its execution without risking the complete loss of the meaning. To interpret a piece is to realize its portrait, and what I demand is the realization of the piece itself and not of its portrait.”³⁹⁸

Nicholas Cook omschrijft de gevolgen in uitvoeringspraktijk en de positie van de uitvoerende als volgt: “Through the coordination of tempo and dynamics with one another and with composed phrasing, it created a structure that was expressive enough to be meaningful even when played with little inflection from one note to the next. But – and this is the critical point – the expressivity was no longer presented as the direct expression of artistic personality. It could now be seen as drawn directly from the musical structure, and accordingly an expression of the music itself. In that sense it was objective, ‘sachlich’.”³⁹⁹ Deze benaderingswijze, zo zal blijken, zal de dominante richting worden na de Tweede Wereldoorlog in de uitvoering van zowel oude als nieuwe muziek.

Datgene wat Strawinsky afwijst, een vanuit interpretatie opgebouwde uitvoeringswijze, wordt in de eerste helft van de 20ste eeuw bij

³⁹⁸ Zie ook Strawinsky 1939/40, VI. *Über die Wiedergabe der Musik*, 236-243.

³⁹⁹ Nicholas Cook. *A Bridge too Far? Musical Performance Between the Disciplines*. In: *Gemessene Interpretation*. Heinz von Loesch, Stefan Weinzierl. Mainz, Schott Music, 2011, 13. Zie ook: Kivy. *Authenticities*. 1995, 265-267.

uitstek vertegenwoordigd door de dirigent Wilhelm Furtwängler. Ook diens uitvoeringswijze is in sterke mate bepaald door energetische muziekopvattingen.⁴⁰⁰ Ze leiden tot een musiceren dat te beschouwen is als oppositioneel ten opzichte van dat van Klemperer. Het proces om te komen tot de uitvoering van een partituur en zijn benadering van muziek van Bach heeft Furtwängler beschreven in *Interpretation – eine musikalische Schicksalsfrage* (1934), *Bemerkungen zur Darstellung alter Musik* (1932) en *Bach* (1951).

Volgens Furtwängler is met de opkomst van “Nieuwe Muziek” (de muziek van na de Eerste Wereldoorlog waarbij voor de componist “het nieuwe” centraal staat) een scheiding gekomen tussen de uitvoeringspraktijk van deze composities en de musicerwijze van rond 1900. Hiermee samenhangend is er een besef dat de Nieuwe Muziek niet meer in een traditie staat, aansluitend bij het directe verleden en is er een praktijk gegroeid waarbij het uitvoeren van muziek steeds meer overgelaten wordt aan instrumentalisten.⁴⁰¹ In die gewijzigde uitvoeringspraktijk ziet Furtwängler twee richtingen. Allereerst een praktijk waarin geen objectief-juiste uitvoering bestaat, en elke uitvoering een zaak van ‘smaak’ is. Hieruit voortkomend is de opvatting dat elke periode zijn eigen wijze heeft om met het verleden om te gaan. Dit geeft een “schöpferische Gestaltung der

⁴⁰⁰ Zie: Nicholas Cook. *The conductor and the theorist: Furtwängler, Schenker and the first movement of Beethoven's Ninth Symphony*. In Rink 1995, 105-125; Richard Taruskin. *Resisting the Ninth*. In Taruskin 1995, 235-260.

⁴⁰¹ Furtwängler 1934, 76,77: “Der Darstellungsstil auch der vergangenen Musikepochen wurde niemals von den sogenannten ‚Reproduktiven‘ [...] sondern von den Schöpfern geschaffen. Entweder mittelbar durch ihre Schöpfungen, [...] oder unmittelbar als Auch-Reproduzierende. [...] Dies war aber auch nur möglich, solange diese Schöpfer sich selbst als natürliche Fortsetzer und Vollender der Vergangenheit fühlten, solange sie zu dieser eine lebendige Beziehung besaßen. Seit der Erfindung der ‘neuen Musik’, daß heißt seit die Schöpfer der heutigen Musik sich im Gegensatz zur ‘alten’ und damit im Gegensatz zu ihrer eigenen Vergangenheit zu fühlen und zu begreifen begannen, verloren sie natürlich zu dieser Vergangenheit auch die innere Beziehung. Weder konnten noch wollten sie einen Darstellungsstil für eine Vergangenheit schaffen, die sie nicht mehr interessierte. Sie überließen dies dem Interpretieren.”

zeitgemässen Darstellung der Vergangenheit”.⁴⁰² De tweede richting zoekt houvast in een tekstgetrouwe weergave van de compositie om zo subjectieve vrijheid tot een minimum te beperken. Beide richtingen ziet Furtwängler in het licht van een angst voor subjectiviteit en een zoeken naar houvast. Furtwängler blijft zich baseren op opvattingen rond 1900, opvattingen waarbij nog een eenheid is tussen componeren en uitvoeren. Weliswaar is de partituur voor hem uitgangspunt bij het musiceren. Hij ziet deze echter niet als een tekst, maar als resultante van een zelfstandig creatief proces met een eigen logica; een logica die gericht is op organische eenheid. Die organische eenheid wil hij ook in de uitvoering gestalte geven. Aansluitend bij opvattingen in de 19de eeuw, zoals ontwikkeld door Von Bülow, maakt Furtwängler geen kwalitatief onderscheid tussen het proces van scheppen van de componist en het herscheppen van de uitvoerder. Wel is het vertrekpunt tussen deze twee gebieden anders. De componist vertrekt uit het niets, “sozusagen das Chaos”. De uitvoerder heeft de partituur als vertrekpunt. In beide gebieden is organische eenheid, en binnen die eenheid een doelgerichtheid, bepalend. Evenals bij Von Bülow moet de compositie tot elementair materiaal herleid worden om opnieuw opgebouwd te worden: om, in termen van Furtwängler, de doelgerichtheid werkzaam te kunnen laten zijn en de partituur levende vorm te laten worden.⁴⁰³ Vanuit klankmateriaal opgenomen in doelgerichtheid ontstaat de uiteindelijke vorm van een compositie. Die vorm is bij Furtwängler essentieel. Zowel de componist als de uitvoerder kunnen niet anders dan daar in het proces van organisch vormgeven van muziek aan gehoorzamen.⁴⁰⁴ Toepassing van dit proces leidt tot een uitvoering van Bachs muziek, zoals het *Vijfde*

⁴⁰² Furtwängler 1934, 77.

⁴⁰³ Furtwängler 1934, 82: “Nur das völlige Zerreiben des Ganzen zu Brei und somit (...) das Wiederschaffen der ursprünglichen Situation, sozusagen des Chaos, das der Schöpfung voranging, und daraus erst NeufORMen des Ganzen, kann das Werk in seiner ursprünglichen Gestalt wiederherstellen, wirklich neu schaffen.”

⁴⁰⁴ Furtwängler 1934, 79.

Brandenburgs Concert in 1950, met grote temposchommelingen, grote dynamische contrasten en uitvergroting van details:

Audiovoorbeeld 29

play

stop

4.6.2. Tweede helft 20ste eeuw: op structuren gerichte uitvoeringswijze

Na de Tweede Wereldoorlog vindt weer een drastische verandering plaats in opvatting over klank als basis voor een compositie of uitvoering. Klank is niet meer zoals Schäfke dat formuleerde “ein animalisches Wesen, mit Lebenskraft, Vitalität, Trieb, Drang, Impuls, Streben, Tendenz, Wille, Energie begabt”. Klank kenmerkt zich ook niet, zoals bij Oscar Bie, in zijn verschijning door eigenschappen als dynamiek en kleur die vormgevend toegepast kunnen worden. Toonhoogte, toonduur, kleur en luidheid zijn voortaan belangrijk. Deze eigenschappen worden als structuren behandeld. Het ordeningsdenken zoals dat naar voren is gekomen bij Strawinsky wordt erop toegepast. Pas in de toepassing, in de ordening, van deze structuren ontstaat de compositie. Die compositie is daarmee niet primair gekoppeld aan klankvoorstelling, maar aan een wisselwerking tussen ordeningsprincipes en klank: “Im Zusammenwirken der Ordnungsprinzipien für Dauern, Höhen, Stärkegrade und Klangfarben entstehen erst die Töne. Hier wird deutlich, dass Vorstellung von Ordnung zunächst noch gar nichts mit klanglicher Vorstellung von “fertigen” Tönen zu tun hat, da diese Resultat von ineinanderwirkenden Ordnungsregeln sind. Der Komponist erlebt das Entstehen von Musik. Sie entsteht vor ihm, er entreisst sie sich nicht mehr.”⁴⁰⁵

Het denken in termen van structuren en het ordenen van klank vanuit die structuren betreffen niet alleen het componeren, maar ook het uitvoeren. In een gesprek tussen Theodor Adorno en Pierre Boulez in 1965 over de in

⁴⁰⁵ Karlheinz Stockhausen. *Situation des Handwerks (Kriterien der ‚punktuellen Musik‘)*. In: K. Stockhausen. *Texte zur elektronischen und instrumentalen Musik Band 1*. Köln: Dumont, 1963, 22.

dat jaar uitgebrachte langspeelplaat door Boulez met Schönbergs *Pierrot lunaire* komt dat aan de orde.⁴⁰⁶ Adorno vergelijkt de uitvoering van Boulez met die uit 1940 onder leiding van de componist zelf. Hij is over beide uitvoeringen lovend. Adorno omschrijft ze als “zwei mögliche und beide Male höchst konsequent durchgeführte Grundkonzeptionen.”⁴⁰⁷ Het maakt voor hem niet uit dat in het ene geval de componist zelf zijn werk uitvoert. Na het verschijnen van de partituur heeft, aldus Adorno, de componist afstand genomen van het werk. Het is een zelfstandig fenomeen geworden, met een eigen geschiedenis, “das sogar in sich sich verändert, und gerade im Sinn dieser Veränderungen ist nun die fünfundzwanzig Jahre später entstandene Platte von Pierre Boulez besonders fesselnd.”

Voor Adorno bestaan tussen de twee uitvoeringen grote verschillen. Hij noemt die van Boulez structuurgericht: dat is een benadering waarbij de klank in sterke mate bepaald wordt door (rationele) concepten. De benadering van Schönberg noemt hij “van onderop”, vanuit het detail, vanuit de vorming van klanken, naar het geheel. Die verschillen in benaderingswijze leiden ook tot verschillen in karakter van de uitvoering. Met name leidt dat tot een verschil in ruimte die klank krijgt. Bij Schönberg is er volop ruimte, bij Boulez dient klank tot het expressief kleuren van structuren: “Die Schönbergsche wurde ich eine Konzeption von unten nach oben nennen: er geht also von den musikalischen Einzelereignissen aus, von den einzelnen thematischen Gestalten und Charakteren, [...], geht aus von der Expression, die ja immer naturgemäß am Detail haftet, und läßt das Detail ausleben. Daher rührt wohl auch jenes Moment, daß die Schönberg-Platte schockierender wirkt, daß das Ganze offener wirkt, nicht so integriert, aber dafür ein Moment der Aggressivität hat, das Ihre Platte und ich sage das [...] wertfrei – nicht ebenso hat, während bei Ihnen – und das ist bei Ihnen als bei einem integral-seriellen Komposition ganz natürlich – von ober her, von oben nach unten gestaltet wird, also die Totale, das Ganze unbedingt den Primat hat, die Konstruktion hervortritt, es wird ein lückenloses, in allen erdenklichen Farben schillerndes, aber

⁴⁰⁶ Adorno/Boulez 1965.

⁴⁰⁷ Adorno/Boulez 1965, 73.

doch ganz ineinander gearbeitetes Ganzes erzielt, alles greift völlig ineinander. Es ist so daß die Einheit den Vorrang von der Mannigfaltigkeit hat.“⁴⁰⁸ Een fragment uit het gesprek tussen Boulez en Adorno, waarbij in de audiovoorbeelden eerst de uitvoering onder leiding van Schönberg te horen is:

Audiovoorbeeld 30

play

stop

Het verschil in uitvoeringsstijl tussen Schönberg en Boulez van *Pierrot lunaire* heeft een directe relatie met veranderingen in na-oorlogse uitvoeringspraktijken.⁴⁰⁹ Schönberg behoort tot een voor-oorlogse musiceren, Boulez tot een nieuwe, op structuren gerichte, benadering. Die structuren hebben tot doel om het subjectieve in het musiceren te kaderen om zo de objectieve kern van wat in een muziekstuk omsloten ligt te presenteren.

Die gerichtheid op het objectieve is ook terug te vinden in publicaties over en uitvoeringswijze van Bachs passioenen. *Johann Sebastian Bach – Die Johannes-Passion* van Alfred Dürr, een publicatie die beschouwd kan worden als een hedendaagse standaardwerk voor deze compositie, kan hier als voorbeeld dienen. Eén van de problemen van de *Johannespassion* wordt gevormd door de diverse varianten. Dit gaf voor Wilhelm Rust

⁴⁰⁸ Adorno/Boulez 1965, 74-75.

⁴⁰⁹ Leech-Wilkinson omschrijft die veranderingen na de Tweede Wereldoorlog als: „For a new generation a new approach seemed necessary, and suddenly those performers who had been playing all along in a more restrained fashion seemed newly relevant. Among pianists we can see Schnabel (born 1882) becoming iconic, followed by Kempff (1895), Solomon (1902) and Horowitz (1903), while (exceptionally) Rubinstein (born 1887) changed his performance style after the war, cutting back on rubato to bring into line with the new approach. Meanwhile Tureck (born 1914) led Bach playing in a new, almost mechanical direction towards something perceived to be more faithful to the score (which is to say, less sensitive to potential meanings beyond the structural relationships between the notes).”

aanleiding, zo is hierboven aan het begin van dit hoofdstuk beschreven, de vraag te stellen of er eenheid in de compositie aanwezig is. Hij komt tot de conclusie dat die eenheid, *ein Ganzes*, gevormd wordt door de bouw van de recitatieven, de turba-koren en de koralen. Dat materiaal kan ook uitvoeringstechnisch de eenheid constitueren. Dürr ziet dat anders. Volgens hem is pas in de jaren '20 van de vorige eeuw aandacht voor de grote vorm van de *Johannespassion*, vooral door Friedrichs Smends analyse.⁴¹⁰ Smend komt tot de conclusie, op basis van toonsoorten en melodisch materiaal, dat de vorm van de *Johannespassion* bepaald wordt door een symmetrische opbouw met het koraal *Durch dein Gefängnis* als centrum, als *Herzstück*. De benadering in termen van symmetrische vormen en opbouw vanuit toonsoorten van de muziek van Bach en Händel komt volgens Dürr voort in het begin van de 20ste eeuw uit een reactie op de 19de-eeuwse benadering “da man das emotional bestimmte Musikgenießen als der vorromantischen Musik unangemessen ablehnte. Gefordert wurde ein Wahrnehmen der musikalischen Strukturen beim Hören, durch das zum einen der Schaffensprozeß des Komponisten nachvollzogen, zum anderen die Höreinstellung des einstigen Auditoriums wiedergewonnen werde.”⁴¹¹ De publicatie van Dürr is te beschouwen als een voortzetting van deze doelen en middelen. Weliswaar richt Dürr zich ook op de overlevering van de *Johannespassion* na Bachs dood, hij betreft daarbij echter niet de 19de- en vroeg-20ste -eeuwse publicaties over de passioenen, zoals die van Marx, Mosewius, Rust, Spitta, Schweitzer, Heuß erin. De geschiedenis van de *Johannespassion* tussen circa 1800 en circa 1920 is volledig afwezig in Dürrs benaderingswijze. Het lijkt wel of pas Smend de eerste aanzetten gegeven heeft tot de hernieuwde belangstelling voor de *Johannespassion* na Bachs dood. In de overlevering van de *Johannespassion* staat voor Dürr de partituur centraal. Die betreft de problematiek ten aanzien van de varianten en vanuit die varianten te komen tot een uitvoeringspartituur. Ook de analyse van de afzonderlijke delen en de

⁴¹⁰ Friedrich Smend, “Die Johannes-passion von Bach. Auf ihren Bau untersucht.” In: *Bach-Jahrbuch* 1926, 105-128.

⁴¹¹ Dürr 2011, 146.

aanwijzingen ten aanzien van de uitvoering van de *Johannespassion* zijn materiaalgericht: constructie, structuren, toonsoorten, instrumentarium.⁴¹² In de musiceerpraktijk is deze structuurgerichtheid en de afwezigheid van aandacht voor de uitvoeringsgeschiedenis tussen ca. 1800 en ca. 1920 eveneens terug te vinden. Het musiceren van Nikolaus Harnoncourt kan als voorbeeld dienen. Aanvankelijk (in 1954) is Harnoncourt van opvatting dat het verleden gereconstrueerd kan worden. Zijn doel is: "Der Wille des Komponisten ist für uns höchste Autorität [...] und müssen uns daher bemühen, sie werkgetreu darzustellen, [...]. Werkgetreu [...] ist eine Wiedergabe dann, wenn sie sich der Vorstellung des Komponisten zur Zeit der Komposition annähert."⁴¹³ De benadering van Harnoncourt om datgene wat de componist bedoelt centraal te stellen, is niet nieuw. In elke cultuurperiode na 1800 leeft deze opvatting en elke periode heeft zijn eigen benadering in het omgaan met de composities van Bach. Het nieuwe is dat Harnoncourt de wil van de componist als autoriteit koppelt aan de term *werkgetreu*. *Werkgetreu* is niet het zo juist mogelijk weergeven hetgeen genoteerd is (dat is een onderdeel van bijvoorbeeld Klemperers benadering) maar wordt gekoppeld aan het voorstellingsvermogen van de componist. Hoe dichter de uitvoering komt bij datgene wat de componist heeft voorgesteld in het ontstaan van een compositie, hoe échter de uitvoering is. Hiermee is de uitvoering niet meer een zelfstandig proces, maar gekoppeld aan kennis over het ontstaan van de compositie; met gradaties in echtheid in de uitvoering tot gevolg. Harnoncourt wijkt daarmee fundamenteel af van bijvoorbeeld Marx. De wil van de componist, volgens Marx, kan niet gekend worden; het ontbreekt veelal aan gegevens erover. Daarbij komt dat het proces van componeren, volgens Marx, in sterke mate een intuïtieve, niet bewuste activiteit is. Met betrekking tot de wil van Bach in een specifieke compositie, denkt Marx na over Bachs *Anschauung*. Dat is de wijze waarop, in de beleving van Marx, Bachs voorstellingsvermogen werkt in de omgang met compositorisch materiaal. Een visie op Bachs *Anschauung*

⁴¹² Zie ook Taruskins kritiek op deze sterk positivistische benaderingswijze (in Taruskin 1995, 43-44).

⁴¹³ Nikolaus Harnoncourt. *Zur Interpretation historischer Musik*. In: Harnoncourt 2010, 15.

ontwikkelt Marx op basis van het totaal aan beschikbare composities. Op grond van de zo te begrijpen algemene werkzaamheid kan het specifieke van een afzonderlijke compositie geduid worden. Ook Furtwängler heeft zo'n visie ten aanzien van het componeren van Bach. Het is voor hem de brug om *werkgetreu* om te gaan met diens muziek en om de ruimte die de notatie noodzakelijkerwijs biedt, in te vullen met een zelfstandig proces.⁴¹⁴ Natuurlijk zit in de visie op de werkzaamheid van Bachs voorstellingsvermogen, uitgedrukt in Bachs *Anschauung*, een subjectieve component. Dat komt voort uit hetgeen Schelling "ritmiseren" noemt: het betrekken van klanken op elkaar tot een geheel waarbij de verschijningswijze situationeel is. Het leidt tot een zelfstandig leven van een compositie (zie de opmerking van Adorno hierboven ten aanzien van Schönbergs *Pierrot lunaire*, nadat de partituur verschenen is). Het doel van Harnoncourt zoals omschreven in 1954, is omvattender en beperkter tegelijk. Omvattender omdat hij denkt het ritmiseren in vroegere tijden te kunnen laten herleven. Beperkter omdat het proces om daartoe te komen sterk is gericht op het vergaren van kennis en kunde.

Naderhand wijzigt Harnoncourt zijn opvatting. Die verschuiving moet in het licht gezien worden van een discours tussen muziekwetenschappers, filosofen, kunstcritici en uitvoerende musici over de rol en plaats die muziekwetenschappelijke gegevens hebben in het musiceren. Dat betreft aanvankelijk met name het uitvoeren van "oude muziek": muziek van voor circa 1800. Het is een discours dat vooral in de jaren '80 en '90 van de vorige eeuw plaatsvindt in de Angelsaksische literatuur;⁴¹⁵ de standpunten kwamen een tiental jaren eerder in de Duitstalige literatuur al aan de orde.⁴¹⁶ In 1980, in zijn gewijzigde opvatting, betitelt Harnoncourt een authentieke, historisch correcte realisatie niet alleen als illusie maar ook als *Scharlatanerie*⁴¹⁷.

⁴¹⁴ Zie Furtwängler 1951.

⁴¹⁵ Een overzicht van literatuur en standpunten biedt Fabian 2001, 154, voetnoten 1 en 2; een samenvatting is te vinden in Butt 2002, 25.

⁴¹⁶ Wiora 1969, Dahlhaus 1977, Nachtsheim 1981.

⁴¹⁷ Harnoncourt 2001, 33. Zie ook Dahlhaus 1977 in *Schriften* 1, 173, waarin de auteur de term Scharlatan hanteert.

De musiceerwijze die hij voorstaat, is volgens hem, in 1999, per definitie een totaal andere dan die ten tijde van de componist. Hij ziet dat niet als probleem. Integendeel: door het gebruik van oude instrumenten en door gebruik te maken van oude speelmannieren ontstaat volgens hem een klankpalet dat aansluit bij het hedendaags luisteren. De wijze waarop wij nú luisteren komt dan bij hem centraal te staan: “Was wir produzieren, ist reinste Gegenwart, auch wenn wir auf alten Instrumente spielen. Wir können aber mit diesen Instrumenten der Musik Transparenz und Farben abgewinnen, die uns helfen diese Musik besser zu verstehen.”⁴¹⁸

Deze wijziging in doelstelling is opmerkelijk. Dat betreft niet zozeer de wijziging op zich, het in 1954 geformuleerde standpunt is onhoudbaar, maar de richting. Harnoncourt had het voorstellingsvermogen van Bach centraal kunnen blijven stellen zoals dat tot uiting komt in zijn composities en dat kunnen betrekken op de klank van oude instrumenten, speelmannieren en andere voor de uitvoering relevante gegevens. Dat zou een actualisatie zijn van de benadering van Marx, Furtwängler. Hij richt zich echter op het beter begrijpen van een compositie. Dat beter begrijpen is gericht op structuren van de compositie en de wijze waarop in het verleden die structuren klank hebben gekregen. Het verleden herleeft dus doordat invulling aan klankstructuren wordt gegeven met behulp van oude instrumenten en speelmannieren. In die zin lijkt de werkwijze van Harnoncourt op die van Kretzschmar en Heuß: een inkleuren en emotionaliseren van stijlfiguren. De verbinding tussen luisterervaring en musiceren wordt voor Harnoncourt bepaald door het begrip *Klangrede*. Dit woord ontleent hij aan een 18de-eeuwse publicatie van de muziektheoreticus Johann Mattheson: *Der vollkommene Capellmeister* (1739)⁴¹⁹. Met *Klangrede* bedoelt Harnoncourt dat de uitvoering van een compositie een muzikaal-retorisch betoog is – beter nog: een dramatisch betoog⁴²⁰ – waarbij dat betoog wordt opgebouwd vanuit individuele klanken (als waren het lettergrepen) tot muzikale samenhang

⁴¹⁸ Harnoncourt 2007, 98.

⁴¹⁹ Mattheson (1739) deel 2, hoofdstuk 14: “§. 9. Die Proposition oder der eigentliche Vortrag enthält kürztlich den Inhalt oder Zweck der Klang-Rede”.

⁴²⁰ Harnoncourt 1982, 171-182: *Entstehung und Entwicklung der Klangrede*.

(woorden, zinsconstructies, gedachten, redevoering): “Wir alle wissen wie man eine Fremdsprache lernt; und für uns ist auch die Barockmusik eine Fremdsprache, denn wir sind ja keine Barockmenschen. Wir müssen also wie bei einer Fremdsprache die Vokabeln, die Grammatik und die Aussprache – die musikalische Artikulation, die Harmonielehre und die Lehre von den Einschnitten und Betonungen – lernen.”

Anders dan in de 17de en 18de eeuw ontstaat het ervaren van muzikale samenhang in een 20ste-eeuws muzikaal betoog niet vanuit klankeigenschappen en ordeningen die in de natuur (door God) vastgelegd zijn, maar in eerste instantie in de geest van de luisteraar. Dat houdt in dat er samenhang dient te zijn tussen de esthetische onderbouw (luisterervaring) en klankrealisatie. Eigenschappen van klank en de wijze waarop klankmateriaal gebruikt wordt, dienen hierbij aan te sluiten. Samenhang en continuïteit in de moderne *Klangrede* zoals Harnoncourt die toepast, ontstaan door het hanteren van een continue puls die geleiding krijgt door een metrisch raamwerk (een raster van beklemtoning). Dit vormt de basis voor het produceren van individuele klanken en daarmee voor differentiatie in de klankstroom. Harnoncourt noemt dat articuleren. Om samenhang te verkrijgen in de aaneenrijging van klanken hanteert hij een model van beklemtoning. Hierin is (in een vierkwartsmaat) de eerste noot na de maatstreep sterk, de derde minder sterk. De tweede en vierde noot zijn het meest zwak. Deze sterkte en zwakte komen tot uiting in de lengte en/of de luidheid van tonen: “Dieses Betonungsschema als eine Art von Gewichtskurve ist eines der tragenden Gerüste der Barockmusik.”⁴²¹ Deze structuur van articulatie vormt het sturingsmechanisme van de *Klangrede*: zowel in het klein (de maat) en in het groot (frasen en vormdelen) als in differentiatie van beweging en expressiviteit. De waardering die Harnoncourt heeft voor oude instrumenten en de bijbehorende speelmannieren hangt met dat sturingsmechanisme samen. Ze komt voort uit de specifieke fysiognomie van de klanken die ermee geproduceerd kunnen worden.⁴²²

⁴²¹ Harnoncourt 1982, 50. Zie ook de opmerkingen van Gustav Leonhardt over de relatie tussen differentiaties in zwaarte van de puls, klankproductie en muzikaal spreken in Sherman 1997, 196.

⁴²² Carl Dahlhaus wijst in 1968 op de onmogelijkheid om door middel van articulatievormen

De gevolgen voor de toepassing van klank in het hanteren van deze articulatiestructuur is te horen in de uitvoering van het koraal *O große Lieb'*.⁴²³ Kenmerkend zijn de continue puls binnen de klankstroom en de overduidelijke aanwezigheid van een metrisch schema met een beklemtoning op de eerste en derde tel. Die beklemtoning valt grotendeels samen met de tekstbeklemtoning: de beklemtoonde lettergrepen worden luider gezongen, de lettergreep ervoor boet in door lengte en/of ten gevolge van de dynamiek. Deze wijze van het reliëf geven aan het metrisch schema gaat samen met het hanteren van afwijkingen in de continue puls die gekoppeld worden aan de structuur van de koraalmelodie. Toepassing van deze structuren komt in sterke mate overeen met de beschrijving van de uitvoering van *Pierrot Lunaire* door Boulez: "Ein lückenloses, [...] ganz ineinander gearbeitetes Ganzes [...], alles greift völlig ineinander. Es ist so daß die Einheit den Vorrang von der Mannigfaltigkeit hat," zoals Adorno daarover zegt. In behandeling van klank en de ruimte die klank krijgt zijn grote verschillen te constateren met de werkwijze van Mengelberg, Klemperer en Kittel die een structuur van de klankbeweging hanteren waarbij ruimte is voor het momentele, vanuit een musiceren van onderop. Het koor van Kittel, met zelfs ruimte voor individuele stemmen, tekent bijna anarchistisch af ten opzichte van dat van Harnoncourt. De structuur van articuleren zoals toegepast in het koraal *O große Lieb'* is resultaat van muziekwetenschappelijk onderzoek naar uitvoeringspraktijken in de 17de en 18de eeuw en betekent dat toepassing

als structuur tot de kern van het werk (Sinnzusammenhang) te komen. Die kern behoeft interpretatie van de te spelen compositie: "Die Utopie, dass es genüge, den Buchstaben der alten Musik wiederherzustellen und in Klang umzusetzen, um des Geistes, des musikalischen Sinnzusammenhangs habhaft zu werden, erweist sich als Täuschung, und die Schwierigkeiten des Übersetzens drängen sich von neuem auf. Interpretation erschöpft sich nicht in Aufführungspraxis." Carl Dahlhaus. „Moderne Orgelmusik und das 19. Jahrhundert.“ In: *Orgel und Orgelmusik heute. Erstes Colloquium der Walcker-Stiftung für orgelwissenschaftliche Forschung*. Hans Heinrich Eggebrecht (red.). Stuttgart: Musikwissenschaftliche Verlags-Gesellschaft, 1968, 40.

⁴²³ Zie § 3.3.6 (audiovoorbeeld 28).

van die kennis essentieel wordt geacht. De verhouding tussen die kennis en musiceren bespreekt Harnoncourt in *Wissen – Intuition – Mode: Faktoren der Interpretation*. Hij begint dat artikel met de these dat musiceren zich afspeelt tussen de polen intuïtie en weten. Alle uitvoeringsproblemen worden in dit spanningsveld volgens hem behandeld. Het domein van weten, zo is zijn opvatting, wordt ingevuld door muziekwetenschap, dat van intuïtie door uitvoerende musici.⁴²⁴ Harnoncours opvatting wijkt af van die van auteurs die hiervoor besproken zijn zoals Marx en Michaelis. In de reflectie rond 1800 over muziek als uiting van een esthetisch idee, komt de problematiek tussen esthetisch weten en rationaal weten voor het eerst aan de orde en is nadien voortdurend onderwerp van gesprek in de 19de eeuw. De opvatting daarbij is dat het verschillende gebieden zijn, waarbij esthetisch weten het primaat heeft. Michaelis formuleert dat rond 1800 als volgt: rationeel weten dient evenals speeltechniek de wil van de speler en andere aspecten in het musiceren volkomen op te gaan in de uitvoering, zodat de uitvoering niet door deze aspecten gekenmerkt wordt maar uit zichzelf bevalt. De uitvoering als een autonome esthetische verschijning staat daarbij centraal. Algemeen is te stellen dat Harnoncourt veelvuldig esthetische problemen naar voren brengt die doordacht zijn in de 19de eeuw, zonder die zienswijzen erin te betrekken. Hij heeft ten aanzien hiervan een soortgelijke houding als Dürr ten aanzien van publicaties over de *Johannespassion* tussen circa 1800 en 1920.

Harnoncourt benadert een uitvoering niet als een zelfstandige verschijning met een eigen logica, zoals Adorno doet ten aanzien van de uitvoering van

⁴²⁴ Harnoncourt 1996, 218: "Intuition und Wissen – das sind wohl die Pole, zwischen denen jeder Musiker, ja jeder Musikhörer eingespannt ist. Alle Probleme der Aufführung, alle Fragen der Hörerfahrung werden im Spannungsfeld dieser Begriffe behandelt. Das musikalische Wissen wird normalerweise verkörpert durch den Musikwissenschaftler. Er verfügt prinzipiell über die Kenntnisse und die spekulative Denkweise, die alle Arten von Werkanalysen und vergleichenden Untersuchungen erfordern. Darüber hinaus weiß er normalerweise einiges über die historischen und gesellschaftlichen Zusammenhänge der untersuchten Werke. Die musikalische Intuition wird eher durch den praktischen Musiker, den Podiumkünstler verkörpert."

Pierrot lunaire. Voor Harnoncourt dient een uitvoering van bijvoorbeeld *Johannespassion* of een andere compositie van Bach bepaalde attributen, kenmerken te hebben. Musici die puur intuïtief musiceren, zoals volgens Harnoncourt Furtwängler, ontberen veelal die kenmerken omdat ze niet gevoed worden door muziekwetenschap. Kenmerkend is zijn ervaring van de (controversiële en beroemde) uitvoering van het *Vijfde Brandenburgs Concert* van Bach uitgevoerd in 1950 met Furtwängler als pianist en dirigent: “Ein grosser Pianist [Harnoncourt bedoelt hiermee Furtwängler] spielt mit seinen Kollegen dasselbe Stück [Bachs *Vijfde Brandenburgs Concert*] in 1950. Die Spieler und Hörer sind zutiefst ergriffen ... (so ziemlich alles wurde ‘falsch’ gemacht, weil keiner der Musiker sich um ‘Regeln’ gekummert hat, man wusste ja gar nichts von solchen, man hat einfach intuitiv diese große Musik gespielt).”⁴²⁵ Uit dit citaat blijkt dat voor Harnoncourt het weten sterk gericht is op uitvoeringstechnische kennis; kennis die vertaald wordt in structuren. Voor Furtwängler is andere kennis echter relevant. Hij heeft een visie op Bachs composities op grond van diens *Anschauung*, en een opvatting op welke wijze theoretische kennis en compositiestructuren kunnen leiden tot een dusdanig musiceren dat de uitvoering als een organische eenheid gepresenteerd kan worden (zie hierboven). In die werkwijze is muziekwetenschappelijke kennis op een ander niveau gepositioneerd dan bij Harnoncourt. Het denken, willen en voelen van de speler worden

⁴²⁵ Harnoncourt 1996, 224-225. Zie ook Taruskin 1995, 105-106 voor wie juist in deze uitvoering het verleden herleeft: “A multiplicity of styles is always available in any present, of which some are allied more with the past and others with the future. [...] For a forcible reminder of this, we can listen today to Bach’s Fifth Brandenburg Concerto, recorded at the Salzburg Festival [...] 1950 [...] under Wilhelm Furtwängler, who also plays the piano solo. [...] The performance is a kind of sacramental act, a communion that renews contact with the source and strengthens the ‘perception, not only of the pastness of the past but of its presence ... a sense of the timeless as well as the temporal and of the timeless and the temporal together,’ of which Eliot wrote in 1917. It embodies not an ahistorical vision of Bach, as we might inclined to call it before reflecting, but the very opposite: a profoundly historical one in which the present actively participates. The pastness of the present is as much implied by it as the presence of the past.” Een fragment uit de uitvoering onder leiding van Furtwängler is te beluisteren in Audiovoorbeeld 29.

volledig betrokken in het voorstellingsvermogen van de speler om vanuit het proces van *Anschauung* te komen tot het krachtenveld van waaruit de uitvoering gerealiseerd wordt als een autonome esthetische verschijning. Het proces daartoe staat centraal. Kennis staat ten dienste van dat proces. Dit wil overigens niet zeggen dat de benadering van Harnoncourt onjuist is, slechts dat zijn opvatting specifiek voor hem geldt en kenmerkend is voor zijn musiceren. Om uit het dilemma te komen wat referentie is in het uitvoeren van een compositie idealiseert Harnoncourt de eerste uitvoering en de perceptie ervan, die ten tijde van de componist en bij voorkeur onder diens leiding, als norm.⁴²⁶ Harnoncourt gaat er daarin aan voorbij dat rond 1800 composities en uitvoeringen als autonome esthetische verschijningen ervaren kunnen worden. Een gevolg hiervan is dat criteria ten aanzien van een uitvoering in eerste instantie vanuit die verschijning ontwikkeld dienen te worden. Dat heeft gevolgen voor de verhouding tussen weten en intuïtie. Aan het einde van zijn artikel over die verhouding komt Harnoncourt tot de conclusie dat een synthese noodzakelijk is. Vanuit het standpunt van met name Michaelis, Marx en Furtwängler en vanuit het hier ontworpen uitvoeringsmodel is echter streven naar synthese tussen intuïtie en rationeel weten niet relevant; het vormt zelfs een belemmering. Kernwoord is integratie. Niet alleen integratie van rationeel weten in het domein van esthetisch weten. Van belang is ook dat alle aspecten van de uitvoerder in relatie tot de uit te voeren compositie daarin volkomen opgenomen zijn. Dat proces leidt tot een uitvoering als een autonoom esthetisch idee, een uitvoering die uit zichzelf bevalt. In die autonomie komt het idee dat besloten ligt in de compositie tot verschijning.

⁴²⁶ Harnoncourt 1996, 225: “Man sieht, das Thema ist kompliziert, [het betreft het probleem welke uitvoering, die ten tijde van Bach, die van Furtwängler of een historisch correcte uitvoeringswijze de juiste is] und es ist kaum möglich, zu verbindlichen Schlußfolgerungen zu kommen. Das Problem scheint nämlich darin zu liegen, daß die abendländische Musik von ihrem Wesen her in ihre Entstehungszeit gehört. Sie ist eigentlich zum einmaligen Hören bestimmt wie eine Rede. Jede Zeit hat also im Grunde nur ihre eigene Musik. Da gibt es keine Probleme der Aufführungspraxis und keine Nothwendigkeit der Auslegung und Erklärung – der Zeitgenosse versteht sie, weil er mit ihr lebt.”

Hoofdstuk 5

Toelichting bij de editie van de Johannespassion

5.1. Aanleiding en voorbereiding

Mijn editie van de *Johannespassion* is een direct gevolg van een project waaraan ik heb meegewerkt in het Orgelpark te Amsterdam in 2013. Centraal in dat project stond de reconstructie van orgelwerken van Charles Ives, zoekgeraakt in het begin van de 20ste eeuw bij de verhuizing van het kerkgenootschap waar Ives als organist aan verbonden was geweest. Aan het project werkte ondermeer het Asko Kamerkoor⁴²⁷ mee onder leiding van Jos Leussink, met Willem Boogman als artistiek adviseur. In de voorbereiding van het project bemerkten wij dat organisten die in het project betrokken waren Ives' muziek speelden alsof het composities van Buxtehude of Pachelbel betrof, zowel in klank als beweging; en dat het orgel, het uit 1922 daterende Sauer-orgel van het Orgelpark, bespeeld werd als was het een vroeg-18de-eeuwse Silbermann-orgel. Andere musici die meewerkten hadden een benadering van Ives' muziek vanuit een esthetiek van Strawinsky met een op structuur- en pulsgerichte klankbeweging. In die benaderingen was, naar mijn oren, geen glimp te ontwaren van Ives' waardering voor Thoreau zoals verwoord in diens *Essay before a Sonata*: "Thoreau was a great musician, not because he played the flute but because he did not have to go to Boston to hear 'The Symphony'. The

⁴²⁷ Naar aanleiding van een uitvoering van *Passaggio* van Luciano Berio werd in 1978 het Asko Kamerkoor opgericht door de toenmalige Stichting ASKO, "organisatie voor hedendaagse muziek", waaronder ook het Asko Ensemble viel. Het Asko Kamerkoor is een semi-professioneel kamerkoor waarin gevorderde amateurzangers, zangstudenten en professionele zangers op projectbasis samenwerken. Het Asko Kamerkoor voert eigentijdse, actuele en grensverleggende kamerkoorwerken uit.

rhythm of his prose, were there nothing else, would determine his value as a composer.”⁴²⁸ Het project was voor mij daardoor omgeven met allerlei vragen: Wat is de ritmiek van Thoreau’s proza? Waarom vindt Ives die zo essentieel? Waarom citeert Ives regelmatig uit *Walden* van Thoreau, en dan vooral diens waarneming en beschrijving van geluiden? Wat houdt *substance* en *manner* in, begrippen die een rode draad vormen in het *Essay*, ten aanzien van het gebruik van klank in de uitvoering? Waarom krijg ik door de logica in veel van de uitvoeringen associaties met muziek van Mendelssohn en Strawinsky en niet met de wijze waarop Ives zelf zijn muziek gespeeld heeft? Verwantschap had ik met de wijze waarop door het Asko Kamerkoor de muziek van Ives benaderd werd. Op grond van die verwantschap en bovenstaande vragen ontstond een gesprek met Leussink en Boogman over mijn onderzoek naar het vormgevend gebruik van klank en dynamiek en de relatie daarvan met het uitvoeren van muziek van Ives. Dit leidde tot de constatering dat in onze tijd uitvoeringen van 17de-, 18de- en zelfs 19de-eeuwse composities gedomineerd worden door structuur- en pulsgerichte uitvoeringspraktijken en dat die benadering resulteert in een specifieke zeggingswijze, die naar onze oren in kracht inboet ten opzichte van musiceerwijzen van vóór de Tweede Wereldoorlog. Het leidde tot de conclusie dat wijziging van uitvoeringspraktijk, doordat composities anders belicht worden, in onze tijd kan leiden tot een vorm van nieuwe muziek. Dit leidde tot interesse van Leussink en Boogman in het toepassen van resultaten van mijn onderzoek op een compositie als de *Johannespassion* van Bach. Met als gevolg een aanbod om zo’n toepassing uit te voeren; met als gevolg een bijstelling van het onderzoek zoals in de inleiding beschreven.

5.2. Hoofdlijnen

De keuze om de *Johannespassion* als case study te nemen voor de bestudering van toepassing van het vormgevend gebruik van klank en dynamiek, is gebaseerd op de volgende overwegingen.

⁴²⁸ Ives 1920, 56.

Ten eerste maakt Bachs muziek een wezenlijk onderdeel uit van de huidige concertpraktijk. Veel veranderingen in het musiceren kristalliseren zich nadrukkelijk uit in de uitvoeringspraktijk van diens muziek. Een tweede overweging komt voort uit de positie die de passies van Bach in het musiceren innemen. Ze behoren vanaf het begin van de 19de eeuw tot een vast en belangrijk repertoire zowel in het musiceren als in het reflecteren erover. Een derde overweging is de distantie tussen muziekopvattingen ten tijde van Bach en die van vandaag. Een distantie die in sterke mate bepaald is door ontwikkelingen rond 1800, waarin composities als de *Johannespassion* primair opgevat worden als kunstuitingen. Een vierde overweging is dat Bachs passies een veelheid van compositietechnieken bevatten, waardoor het vormgevend gebruik van klank en dynamiek toegepast kan worden in een veelheid van technieken. Een laatste overweging komt voort uit de afwezigheid van audio-opnames van uitvoeringen die een directe verbinding met het musiceren van vóór de Eerste Wereldoorlog documenteren, zoals dat wel het geval is met de *Matthäuspasion* van Bach. Mijn editie heeft niet als doel tot een reconstructie te komen van dat musiceren. Zoals dat niet mogelijk is met reconstructies van musiceren van vóór 1800, zo is dat evenmin mogelijk met dat van vóór 1900. Het onderzoek naar het vormgevend gebruik van klank en dynamiek is, in de woorden van Walter Kolneder, te omschrijven als “[das] Wiederfinden elementarer Gestaltungsmittel einer Kunst”.⁴²⁹ Door de afwezigheid van audio-opnames kan de houding in het editeren zuiverder zijn. Met Rochlitz (1831) en Rust (1863) ben ik van mening dat de eenheid van de *Johannespassion* gevormd wordt door de recitatieven, koralen en turbakoren, omlijst door twee grote koorstukken. In mijn editie vormt deze eenheid het uitgangspunt. De aria’s, momenten van reflectie over de verklankte gebeurtenissen in relatie tot de eigen persoon, zijn weggelaten. Deze momenten van reflectie hebben in een op esthetiek gerichte luister-

⁴²⁹ Walter Kolneder. “Das Wiederfinden vergessener Grundwahrheiten. Ein wichtiger Aspekt des sogenannten Historismus,” in Wiora 1969, 279.

en uitvoeringspraktijk, mede door de teksten, de neiging concertante composities te worden. Ze komen daardoor, met een enkele uitzondering als de aria *Es ist Vollbracht*, min of meer los te staan van de doorgaande lijn.⁴³⁰ In plaats van de aria's zijn drie andere reflectiemomenten ingebouwd. In de situering ervan volg ik Rochlitz (1831). Het eerste is geplaatst na het eerste deel. Het is het moment waar ten tijde van Bach de preek werd gehouden. De andere twee intermezzi doorkruisen het drama. Het tweede intermezzo is geplaatst na koraal *Durch dein Gefängnis, Gottes Sohn*. Het is het moment in de passion dat Pilatus overweegt Jezus vrij te laten. Het derde intermezzo is gesitueerd na koraal *Er nahm alles wohl in acht, vóór de tekst Es ist vollbracht*. In deze drie momenten is *instrumentale* muziek te plaatsen die de uitvoerenden passend vinden. Dat kunnen bijvoorbeeld de instrumentale edities zijn van enkele aria's uit de *Johannespassion* die separaat verschijnen zoals *Es ist Vollbracht*, of composities die Bach in sommige versies betrokken heeft en die in de huidige geïdealiseerde versies niet te horen zijn, zoals *O Mensch, beweine dein Sünden groß*, of *Christe, du Lamm Gottes*. Het kunnen ook heel andere composities zijn zoals van Morton Feldman, John Cage of concepten uit de Fluxus-beweging.⁴³¹ Door deze doorsnijdingen is het

⁴³⁰ Zie ook Mosewius 1852; Bitter 1865, 57 en 74; Hanslick 1870, 306 e.v.; Spitta 1880, 353-354; Schweitzer 1954, 526.

⁴³¹ Zelfstandigheid van de klank is een verworvenheid van het 20ste-eeuws musiceren. In de componeerwijzen van Feldman, Cage en de werkwijze binnen de Fluxusbeweging is die zelfstandigheid uitgangspunt. In het luisteren naar deze muziek is *stasis* een kernbegrip: het ervaren van klanken en gebeurtenissen als separate verschijningen. Rond 1900 wordt niet de afzonderlijke klank als kleinste zelfstandige muzikale eenheid beschouwd, maar het motief. Het is "die einzelne Gebärde des musikalischen Affekts" (F. Nietzsche, in Riemann 1900, 40). Motieven worden aaneengeregen tot grotere eenheden en ten slotte tot "Musik als Ganzes". In het luisteren is doelgerichtheid aan de orde. In tegenstelling tot opvattingen rond 1900 is in mijn editie van de *Johannespassion* de individuele klank wél uitgangspunt. Vanuit die zelfstandige klank worden tonen op elkaar betrokken tot motieven en motieven tot grotere eenheden. Aansluitend bij opvattingen rond 1900 is bewegingsrichting een essentieel onderdeel in die samenvoeging. Ondanks dat blijft op de achtergrond meespelen dat de individuele klank beschouwd kan worden als een zelfstandig vormdeel.

mogelijk om de *Johannespassion* in een context te plaatsen waardoor de idee van de compositie, het besef dat verwachtingsvolheid – utopie – aanwezig is, geactualiseerd wordt.

Voor de eerste uitvoering van mijn editie is de componist Willem Boogman gevraagd om drie instrumentale *Intermezzi* te schrijven met gebruikmaking van de voorgeschreven bezetting.⁴³²

De editie is gebaseerd op de handschriftversie (1739) en voor het overige op *Fassung IV*. Ik heb gekozen voor instrumentarium waarbij weekheid in de aanzet van een toon standaard is, zonder dat het klanken met een meer percussief karakter buiten spel zet. Dergelijke weekheid van toonaanzet heeft alles te maken met het principe van het betrekken van tonen op elkaar, bijvoorbeeld zodanig dat de klank van een toon opduikt uit de voorafgaande klank. Dit is, mits het muziekinstrument klanken kan produceren met een weke aanzet, te bereiken via een streng legato. De speler moet op elk moment een klank kunnen differentiëren in de richting die hij wenst. "Beweeglijkheid van klank" en "beweeglijkheid van toon" zijn essentieel. Instrumenten die die beweeglijkheid hebben worden rond 1900 betiteld als *ausdrucksfähig*.

Bij het naast elkaar plaatsen van deze twee manieren om met klank om te gaan (stasis versus doelgerichtheid), kan, bij een juiste keuze van de uit te voeren composities, de verzelfstandigde klank zich nestelen in de uitvoering van de *Johannespassion*. Met name de koralen geven deze opening. Af en toe worden motieven, vanuit expressiviteit, dermate uit elkaar getrokken of verlangzaamt het tempo dusdanig, dat klank een neiging heeft tot verzelfstandiging; klank dreigt niet meer een onderdeel te zijn van een motief. De luisteraar verliest als het ware richting in het luisteren en wordt geconfronteerd met zijn persoonlijke wijze van het al dan niet betrekken van klanken op elkaar. Arthur Seidl noemt in zijn *Vom Musikalisch-Erhabenen: Prolegomena zur Aesthetik der Tonkunst* (1887) zo'n situatie "Formwidrig". "Formwidrigkeit" gaat voorbij aan klankschoonheid en heeft een relatie met het ervaren van muziek als "Erhabenheit". (Over het begrip Erhabenheit: zie voetnoot zie voetnoot 249 en de pagina's 158-159, 164-167.)

⁴³² Willem Boogman. *Intermezzi. Modulationes super Passionem secundum Johannem*. Amsterdam, 2016.

Dit brengt met name het harmonium in het vizier als continuo-instrument: het is het enige toetsinstrument dat aan de continue toon richting op het vlak van dynamiek kan geven.⁴³³ Het harmonium is tevens zeer geschikt om in kamermuzikale bezetting de partijen voor hobo of klarinet te vervangen.⁴³⁴ Strijkersklank is in het klankpalet rond 1900 onmisbaar⁴³⁵ Ik heb gekozen voor de kleinst mogelijke koristische bezetting: een strijkkwartet. Deze keuze komt voort uit twee overwegingen. De editie is gedacht vanuit kamermuzikaal musiceren omdat daarin de beweeglijkheid van de enkele toon optimaal tot haar recht komt. Een tweede overweging is van praktische aard. Het is veel eenvoudiger een werk als dit uit te voeren wanneer de bezetting beperkt is. Het aantal solisten is eveneens gereduceerd. Een ideale uitvoering gaat uit van drie solisten, te weten: een tenor (Evangelist), een bas (Petrus en Pilatus) en een alt/mezzo-sopraan (Jezus). Een eenvoudige uitvoering heeft als solistische bezetting: een sopraan of tenor (Evangelist) en een bas (Jezus, Petrus, Pilatus). De keuze voor een vrouwenstem is grotendeels gebaseerd op expressieve overwegingen.⁴³⁶ Deze kleur vervangen door een counter-tenor is niet gewenst, omdat het klankpalet daarvan vandaag teveel refereert aan een historisch musiceren gericht op de 17de en 18de eeuw.

⁴³³ Het sluit aan bij opvattingen rond 1900 zoals geformuleerd door Max Seiffert (Seiffert 1904, 68) waarbij in plaats van een orgel het harmonium ("mit einem vernünftigen Spieler") als begeleidingsinstrument toegepast kan worden.

⁴³⁴ Zie Wellesz 1928, 161. De bewerkingen voor de Verein für musikalische Privataufführungen (1918–1921) geïnitieerd door Arnold Schönberg, bevatten van deze toepassing goede voorbeelden, zoals de editie door Schönberg van Mahlers *Lieder eines fahrenden Gesellen*.

⁴³⁵ Voor het belang van het strijkorkest en strijkkwartet in het klankpalet rond 1900, zie Riemann 1913, 5-15; Strauss 1905, *Vorwort* en 62 e.v.; Wellesz 1929, 8-30, 162 e.v.

⁴³⁶ In de tijd van J.S. Bach was het niet gebruikelijk in uitvoeringen van cantates en *Passionen* dat vrouwen participeerden, niet in een koor, solistisch noch in het bespelen van een instrument. Inmiddels is dat uiteraard anders. Uitvoeringen door uitsluitend jongens en mannen is een hoge uitzondering. Deze gewijzigde opvatting ten aanzien van *gender* in het musiceren geeft meer ruimte voor overwegingen in toepassing van stemsoorten. In deze instrumentatie van de *Johannespassion* heeft die overweging een rol gespeeld en geleid tot een andere "klank" van de Jezus-partij.

5.3. Openingskoor: Herr, unser Herrscher

Het openingskoor is gebaseerd op de tekst:

[A] Herr, unser Herrscher, dessen Ruhm
In allen Landen herrlich ist!

[B] Zeig uns durch deine Passion,
Daß du, der wahre Gottessohn,
Zu aller Zeit,
Auch in der größten Niedrigkeit
Verherrlicht worden bist!

Dürr,⁴³⁷ Spitta⁴³⁸ en anderen wijzen erop dat deze tekst afkomstig is uit Psalm 8. De compositie is gebouwd op het schema van een da capo-aria (A-B-A vorm).⁴³⁹ Het A-gedeelte bevat de eerste twee regels van de tekst; het B-gedeelte de overige. De compositie bestaat uit vier lagen: tweestemmige lange melodische lijnen geplaatst in het hoge register, een laag met een beweging bestaande uit achtsten en zestienden in het middenregister, een baslijn bestaande uit een beweging in achtsten en kwartnoten en ten slotte een vierstemmige zetting voor koor waarbij afwisselend klankblokken gepresenteerd worden met het woord *Herr* als tekst, gevolgd door melismatische motieven en frasen.⁴⁴⁰

De instrumentale inleiding bestaat (harmonisch bekeken) uit een orgelpunt, kwintsprongen en een chromatisch dalende bas. Dit materiaal ligt ten grondslag aan de gehele compositie. In afbeelding 21 zijn schematisch de delen A en B weergegeven, met daaronder een onderverdeling van het gebruikte melodisch materiaal verdeeld in a, b, a1 (enzovoort) en de verdeling over de maten. In de laatste twee horizontale kolommen is een korte omschrijving gegeven van datgene wat klinkt (sinfonie =

⁴³⁷ Dürr 2011, 57.

⁴³⁸ Spitta 1880, 365.

⁴³⁹ Geck 1991, 53.

⁴⁴⁰ Zie § 2.4 (pagina 91-101).

instrumentale inleiding gevolgd door uitroepen in het koor enz.). In de laatste kolom zijn de hoofdtonsoorten vermeld.

A-gedeelte					B-gedeelte								
a		a ¹		b	a ²	c	d	d ¹					
1 - 18		19 - 30		31 - 32	33 - 39	40 - 48	49 - 58	58 - 78	79 - 95				
Instrumentaal		A-tekst: <i>Herr, Herr, Herr</i>		Instru- mentaal	Fugatisch	Gewijzigde herhaling maat 19 e.v.	Canonisch	B-tekst: <i>Zeig uns</i>	B-tekst: <i>Zeig uns</i>				
g kl. terts				D gr. terts		g kl. terts		Es gr. terts	A gr. terts/ d kl. terts				
I 1-9	II 10-18	III 19-21	I	II	I 33-34, 35-36	II 37-39	I	II 49-54	III 55-57	II 58-65	I 66-79	II 79-90	III 91-95

Afbeelding 20

Naast deze indeling van het melodisch materiaal, de tekstoepassing en de indeling in tonsoorten past Bach het harmonisch schema op een dusdanige manier toe dat die niet met dit schema overeenkomt;⁴⁴¹ dat wil zeggen dat d in het B-gedeelte anders is ingevuld dan d1, dat in het A-gedeelte a anders is ingevuld dan a2. Hierdoor ontstaat er een “toedekking” van de structuur; met name geldt dat voor het B-gedeelte in de overgang van d naar d1 en in het A-gedeelte van b naar a1. Rochlitz en Marx menen dat dit soort toepassingen voortkomt uit de kracht en zelfstandigheid van Bachs voorstellingsvermogen. Voor liturgische doeleinden is deze complexe vormgeving niet nodig, vanuit de werking van Bachs *Anschauung* wel.⁴⁴² Schweitzer en Bitter wijzen op het unieke van deze compositie in het totale oeuvre van Bach. Het komt volgens hen voort uit de gelaagdheid van de compositie, de massiviteit en overdadigheid in beweging, de uitroepen

⁴⁴¹ Zie ook Darmstadt 2010, 13 – 24.

⁴⁴² Zie § 4.3 (pagina 162); Rochlitz 1831.

van het koor, de klagende tonen van de houtblazers. Spitta kwalificeert het openingskoor als: “von einer finstern, unnahbaren Größe und in dieser Eigenschaft unter Bachs Werken einzig.”⁴⁴³ Schweitzer heeft problemen met de vorm van het openingskoor en het materiaal waaruit het bestaat. Vanuit zuiver muzikaal standpunt is deze compositie volgens hem niet te begrijpen. De compositie is te overweldigend. Ze behoeft “Deutung”, dat wil zeggen een omschrijving vanuit een poëtisch idee. Geck kwalificeert het openingskoor als “von überzeugender Sprachgewalt”.⁴⁴⁴

Deze en andere kwalificaties zijn samen te vatten als een ervaren van het openingskoor in termen van overweldiging. Die overweldiging ligt vooral in de polyfonie van stemgroepen (koor, strijkers, blazers, basso continuo) die ieder afzonderlijk karakter hebben en samen een overweldigende meerwaarde geven. De filosoof Vischer noemt zo’n verschijningsvorm “Massenaufdürmen”,⁴⁴⁵ en ervaart die als verheven. Door het in elkaar schuiven van muzikale gebeurtenissen ontstaat een complexiteit die niet meer simultaan met het oor te vatten is. In termen van het uitvoeringsmodel houdt dat in dat symmetrisch denken ontoereikend is. De luisteraar die zo denkt (dat is een muzikaal denken wat Schweitzer zuiver muzikaal noemt, dat is de benadering van Hanslick en Riemann) heeft geen houvast. Richting zoeken in het traject van voorbereiding op het luisteren, in het traject van “Stimmung”, is noodzakelijk. Het verbaast niet dat Schweitzer “Deutung” nodig heeft.⁴⁴⁶

Het karakter van het openingskoor is hieraan gekoppeld. Het is te omschrijven als “Erhabenheit” waarbij een uitvoeringsstijl gewenst is die de polyfonie niet toedekt maar juist versterkt,⁴⁴⁷ en een bewegingsstructuur

⁴⁴³ Spitta 1880, 366.

⁴⁴⁴ Geck 1991, 53.

⁴⁴⁵ Vischer 1857, 966. Zie ook Seidl 1887, 78 en 125.

⁴⁴⁶ Zie Schweitzer 1907, 534.

⁴⁴⁷ Zie ook Zeising 1856, 399. “Erhabenheit” wordt ondermeer door “Ineinanderschiebung der einzelnen Größen erreicht: denn hierdurch wird der wahrnehmende Sinn verhindert, die einzelne Größe von Anfang bis zu Ende zu verfolgen und sich ihrer Endlichkeit bewußt zu werden; das Ganze erhält den Charakter einer in- und übereinander greifenden Verkettung.”

die de aandacht niet afleidt van de klankmassa's maar juist kan accentueren, zodat een krachtenveld ontstaat tussen klankmassa's en doorgaande beweging. De probleemstelling van het openingskoor is te omschrijven als het creëren van zwaarte, moeizaamheid en een aanroepen; waarbij dit alles opgenomen is in een doorgaande verwachtingsvolle beweging die in het canonische gedeelte haar culminatie krijgt in ontspanning (vrijheid, richtingsloosheid), net voor het eindpunt van de compositie.

De bewegingscontouren van de compositie worden in eerste instantie gevormd door de cadensen waarmee delen worden afgesloten; deze rustpunten zijn maat 58 (afsluiting A-gedeelte), maat 95 (afsluiting B-gedeelte) en maat 152 (afsluiting openingskoor). Binnen deze rustpunten vindt geleding in het A-gedeelte plaats in maat 33 gevolgd door een fugatische inzet van de koorstemmen en in maat 19 na de instrumentale inleiding, bij de inzet van het koor. Een geleedingsmoment is ook de gewijzigde herhaling van het begin door het koor in maat 40. Weliswaar vindt hier een herhaling plaats (in het schema is die herhaling aangeduid met a1), maar de inzet is toegedekt door metrische verschuiving en door motivische opbouw die eraan voorafgaat. Deze toedekking en de daaropvolgende melodische variant van a leidt naar een canon vanaf maat 49 tot maat 57. Deze canon, met een beweging in zestienden, en de harmonische ontwikkeling vormen samen een soort vrije val, een vorm van extase in de klankopstapelingen. De uitvoering dient vanaf het begin hierop gericht te zijn. Deze canon is te beschouwen als een rustpunt in de beweging; als een hoogvlakte waar het stijgen en dalen tijdelijk afwezig is. Hetzelfde geldt in nog sterkere mate in de herhaling van het A-gedeelte. In de editie is daarom het traject naar het canonisch gedeelte toe opgebouwd vanuit een tempo dat onder het aanvankelijke tempo ligt.

In het B-gedeelte vindt geleding in beweging plaats halverwege maat 78, eveneens bij een fugatische inzet. Deze (structurele) geleding is in mijn editie toegedekt omdat in de bewegingsopbouw wijzigingen in klanktextuur belangrijker zijn. Deze zijn met name in de maten 66-68 (kort instrumentaal gedeelte met een enge ligging van de stemmen, vooraf gegaan door een dalende lijn in het koor) en in de maten 82-85 (waarbij de doorgaande zestienden-beweging in de strijkers door de houtblazers in een enkele maat wordt overgenomen). Deze momenten betreffen niet zozeer rustpunten

alswel spanningsvolle gaten in de klankmassa's. Te vergelijken met een plotseling rustpunt te midden van een storm.

Bij de herhaling van het A-gedeelte wordt het begin tot aan de koorinzet in een aanmerkelijk hoger tempo uitgevoerd dan in de eerste maten. De inzet van het koor daarentegen ligt in tempo lager; uiteindelijk vindt een stuwings plaats waarbij het canonisch gedeelte in tempo een fractie sneller uitgevoerd wordt dan in het eerste A-gedeelte. De probleemstelling van het openingskoor is op grond van bovenstaande te omschrijven als aanroeping te midden van zwaarte en moeizaamheid. Dit alles tezamen is opgenomen in een doorgaande verwachtingsvolle beweging die in het canonisch gedeelte, net voor het eindpunt van de compositie, haar culminatie in ontspanning (vrijheid, richtingsloosheid) krijgt. Deze probleemstelling sluit aan bij de algehele probleemstelling van de *Johannespassion*: het besef dat verwachtingsvolheid – utopie – aanwezig is.

Mijn editie geeft de mogelijkheid om indien gewenst slechts het A-gedeelte uit te voeren. In dat geval zijn er andere tempo-aanwijzingen. Tempo 2 is dan niet ca. 57 maar ca. 50, tempo 1 is niet ca. 63 maar ca. 57. Deze aanpassing van het tempo komt voort uit het gemis van het B-gedeelte waardoor zwaarte dreigt te ontbreken.

5.4. Recitatieven

In § 3.2 zijn de recitatieven 8 uit de *Matthäuspasion* en 2 uit de *Johannespassion* besproken aan de hand van audio-opnames. In het eerste gedeelte van § 2.5 heb ik de algemene vocale uitvoeringstechnieken bij mijn editie omschreven. Als aanvulling hierop nog enkele opmerkingen over de melodische opbouw, het recitatief als poëtisch idee en de grondhouding in het reciteren van de recitatieven.

Om duidelijk te maken wat een recitatief als poëtisch idee inhoudt in samenhang met de melodische opbouw, ga ik in eerste instantie uit van Riemanns omschrijving van het begrip *recitatief*. Voor hem is dat, samengevat, een compositie waarin het naar voren laten komen van de betekenis van de tekst belangrijker is dan de melodische constructie.⁴⁴⁸

448 Riemann 1912b, 9

Melodische constructie ziet hij, zoals in de twee grote koorwerken van de *Johannespassion*, als "Aufstellung und Nachbildung bzw. Fortentwicklung, Weiterspinnung von Motiven, so daß Halbsätze und Sätze gebildet werden." Vanuit dat standpunt bekeken "bedeutet der rezitativische Gesang vor allem den Verzicht auf solche motivtreue Weiterspinnung."⁴⁴⁹

Ook in een recitatief wordt volgens Riemann gewerkt met motieven, echter op een andere wijze. Voor Riemann is elk woord in een recitatief een melodisch motief. De tekst genereert als het ware motieven. Maar omdat elk woord in de natuurlijke spraak een eigen klemtoon en eigen toonhoogte heeft, is er geen sprake van een motivische opbouw en ontwikkeling in een recitatief.⁴⁵⁰ Riemann zegt dus, in termen van het uitvoeringsmodel, dat symmetrisch denken bij recitatieven niet aan de orde is. Riemann noemt deze vorm dan ook "halbmusikalisch"⁴⁵¹; ze behoort voor hem tot de eenvoudigste categorie van zangcompositie.⁴⁵² Hier staan opvattingen tegenover, zoals die van Marx, Kullak, Liszt en Busoni, waarbij het (instrumentale) recitatief juist zeer gewaardeerd wordt als vormgevingsprincipe en gelijkwaardig is aan andere vormgevingsprincipes.⁴⁵³

Toepassing van het recitatief als een stroom die motieven genereert zonder symmetrische betrekkingen, leidt, vanuit de benadering van een uitvoering als esthetische verschijning, tot twee vragen. Ten eerste: hoe is eenheid te verkrijgen in de totale stroom van woordmotieven? Ten tweede: hoe is continuïteit in die motiefgenererende woordenstroom tijdens de uitvoering te bereiken?

⁴⁴⁹ Riemann, 1912b, 147.

⁴⁵⁰ Riemann 1912b, 147: "Ist bis zu einem gewissen Grade das Wort bzw. das durch die Worte repräsentierte Metrum auch für die eigentliche Gesangsmelodie motivzeugend, so tritt diese motivzeugende Kraft nun in rezitativischen Stile derart in den Vordergrund, daß nicht mehr die nachfolgenden Motive von den zuerst gewählten abhängig erscheinen, sondern vielmehr der fortschreitende Worttext immer neue Motive erzeugt."

⁴⁵¹ Riemann 1912b, 9.

⁴⁵² Riemann 1912b, 148.

⁴⁵³ Zie ook § 1.3 4 (Kullak), voetnoot 130.

De eerste vraag is het probleem dat Marx aan de orde stelt in zijn verdediging van de componeerwijze van Bach tegenover critici als Nägeli en Hauptmann.⁴⁵⁴ Voor Marx staat de melodische bouw van de recitatieven voorop. Die opbouw resulteert voor hem in een karakter van het totaal van de melodie. Binnen dat karakter kunnen schakeringen plaatsvinden. Die schakeringen beschouwt Marx (compositorisch gezien) als tekstuitlegging. De problematiek die Marx aansnijdt, komt aan de orde in een recente studie over de recitatieven van de *Johannespassion* door Melchert. Hij komt tot de conclusie: "Das Wort-Ton-Verhältnis ist das einer Partnerschaft selbständiger Größen. Die Musik ist nicht abhängige Wortdeklamation, nicht Nachzeichnung des Textes Wort für Wort, nicht 'Magd'. Sie ist vielmehr autonome Form, Musik an sich, auch ohne den Text, diesem zur Seite gestellt. Dabei verlaufen die jeweiligen Entwicklungen sowohl in formaler als auch in ausdruckshafter Hinsicht zwar grundsätzlich, doch nicht immer parallel. Gelegentlich geht die Musik im Bestreben der Sinndeutung von den textlichen Vorlage abweichende, eigene Wege – auch dies ein Indiz für ihre Eigenständigkeit."⁴⁵⁵

De melodie van het recitatief als autonome vorm (zonder tekst) ontstaat volgens Melchert in de *Johannespassion* door een samenvoeging van melodiemodellen tot een eenheid. Melchert herleidt de recitatieven tot zes modellen ("Grundmuster"). Die modellen worden gevormd door de intervalstructuur van de melodie (diverse soorten drieklanksbrekingen, al dan niet met een toegevoegde septime) en de richting (dalend / stijgend). Zinsdelen en belangrijke afzonderlijke woorden krijgen melodisch gestalte in die modellen: "Gruppenübergreifende Vorgänge (Gruppenschlüsse, Spitzentonentwicklung [...] stiften fortschreitenden Zusammenhang und führen letztlich zum geschlossenen Sinnabschnitt, dem 'Satz', in (grundsätzlicher) Übereinstimmung mit dem Textsatz."⁴⁵⁶ Melchert ziet een sterke relatie tussen de melodische geleiding van de recitatieven en de interpunctie van de tekst: punt, komma, dubbele punt, punt-komma,

⁴⁵⁴ Zie § 4.3 (pagina 161-163).

⁴⁵⁵ Melchert 1988, 128.

⁴⁵⁶ Melchert 1988, 128.

vraagteken, uitroepeteken. De onderlinge relatie tussen zinsdelen binnen een frase zijn volgens hem veelal opgebouwd vanuit symmetrische verhoudingen. De totale opbouw van een recitatief is echter niet symmetrisch bepaald. In termen van het uitvoeringsmodel is de opbouw van een recitatief te omschrijven als symmetrisch gevormd binnen een frase van de tekst; a-symmetrisch verhouden de afzonderlijke frasen zich tot elkaar. In die zin is er een sterke verwantschap tussen de recitatieven en de koraalzettingen in de *Johannespassion*.⁴⁵⁷

Zonder Marx, Rochlitz en Noë te noemen en in te gaan op hun argumenten, komt Melchert tot eenzelfde conclusie ten aanzien van de verhouding tekst en de bouw van de melodie: “Das Bachse Rezitativ [...] [ist] *prinzipiell arios*, textunabhängige Melodie, selbstständige Musik.” Het verbindende in de aaneenrijging van de melodiemodellen ziet Melchert met name in de werkzaamheid van de harmonische verbindingen die leiden tot spanningsverhoudingen in de totale melodie.⁴⁵⁸

In mijn editie van de *Johannespassion* sluit ik aan bij opvattingen van Marx en Melchert. Ten aanzien van de continuïteit in de uitvoering van de recitatieven deel ik de mening van Melchert echter niet; hij zegt dat *Linienspannung* ten gevolge van harmoniewisseling daarin leidend moet zijn. Voor mij is, aansluitend bij Marx en Riemann, de bewegingsopbouw binnen motieven en frasen bepalend. De motieven krijgen een eigen karakteristiek op basis van overgangsdynamiek en temposchommelingen van een grondwaarde. Om dit te verduidelijken ga ik terug naar de bespreking van de opname van de uitvoering van recitatief 2 uit de *Johannespassion* uitgevoerd door Julius Patzak (zie § 3.2.2, pagina 137-142) en wel toegespitst op de frase: “*Da nun Judas zu sich hatte genommen die Schar; und die Hohenpriester und Pharisäer Diener.*”

Deze frase bestaat uit twee delen, het eerste gedeelte eindigt met *Schar*. Patzak begint het eerste gedeelte van de frase energiek waarbij de woorden *da nun Judas* relatief luid gezongen worden. De beweging in achtsten kent een stuwung richting het woord *Schar*. Dat woord wordt minder luid

⁴⁵⁷ Zie ook Bloch 1918, 102-103.

⁴⁵⁸ Melchert 1988, 132.

gezongen. De beweging komt hier relatief tot rust. Bij toepassing van de motiefformen waar de editie op gebaseerd is, *an-*, *ab-* en *inbetonte* motieven, is de gestalte van het eerste deel van deze frase die van een *abbetont* motief. In het tweede gedeelte van de frase wordt het zwaartepunt gelegd op *-priester*, met een afbouw in het gedeelte erna: *und Pharisäer Diener*. Het betreft hier een *inbetont* motief.

De continuïteit die Patzak bereikt in de motieffgenererende woordenstroom ontstaat uit het vormen van *an-*, *ab-* en *inbetonte* motieven. Daarmee wordt een recitatief opgebouwd als een samenhangend geheel. De harmonische wendingen en de melodische opbouw zoals door Melchert beschreven, zijn in die bewegingsopbouw opgenomen.

In de notatie van de recitatieven zijn karakterwisselingen binnen een recitatief genoteerd; ter illustratie kan recitatief 2 dienen (zie bijlage 4) met de volgende karakter aanduidingen: *Einfach; Herber; Wie am Anfang, schlicht; Herber; Schlicht*. Deze karakterwisselingen vallen grotendeels samen met de interpunctie van de tekst. De tekstfragmenten binnen een karakter aanduiding dienen op een symmetrische wijze op elkaar betrokken te worden tot een geheel. Om de verhouding van de karaktervolle frasen te bepalen is het zinvol een recitatief te beschouwen als een tafereel.

De verhoudingen van beweging en karakters tussen de frasen worden gestuurd door het beeld, het tafereel, dat het recitatief in het voorstellingsvermogen van de zanger heeft gekregen. De tekst, de omgeving waarin de tekst is geplaatst en de melodische wendingen, bepalen het karakter van het tafereel.

De zanger is in deze werkwijze vooral gericht op het presenteren van dit tafereel, een poëtisch idee, door middel van bewegingsvarianten binnen en tussen frasen en door klankdifferentiatie met name gericht op de hoofdtönen. De zanger presenteert dus een object en is niet retorisch actief om de luisteraar een overtuigend verhaal te vertellen. Dit is essentieel. Mosewius beschrijft in aansluiting bij Marx het belang van die houding toegespitst op de Christuspartij in de *Matthäuspasion*: “Auch die geringste Abweichung von dem Bilde Christi vernichtet nicht nur den beabsichtigten Eindruck, sondern wirkt sogleich störend und den Hörer verletzend. [...] Er soll die Hoheit, Würde und Majestät der Erlösers, den Gott-Menschen in jedem Worte durchblicken lassen, und dabei Sanftmuth und Milde des

Sprechenden nicht aus den Augen verlieren. Jenes ohne rhetorisches Pathos, dieses ohne den Anklang von Sentimentalität und Weichlichkeit.”⁴⁵⁹

Ook Rainer Maria Rilke wijst op het fundamenteel belang van de houding van de zanger in het reciteren. Rilkes luisteren (1920, in Basel) naar de *Matthäuspasion* wordt gekleurd door zijn afwijzing van het Christelijk geloof zoals beleden door de diverse kerkgenootschappen. Op grond hiervan wenst hij niet een uitvoering gericht op een retorica die tot doel heeft de luisteraars te overtuigen van gebeurtenissen. Rilke waardeert daarentegen de distantie (*aus der Tiefe ihrer eigenen Bestimmtheit*) in het reciteren van de evangelist (Karl Erb).⁴⁶⁰

Aansluitend bij Rilke zou ik de grondhouding van de evangelist willen omschrijven als een in melancholische verwondering verslag doen van hetgeen is gebeurd. Dat verslag is gericht op het presenteren van taferelen. De verwondering slaat af en toe om in betrokkenheid. Die betrokkenheid is in de editie gelokaliseerd met termen als “arioso” en “quasi arioso”.

Aansluitend bij Mosewius zou ik de grondhouding van het zingen van de Christus-partij willen omschrijven met “Sanftmuth und Milde” in distantie,

⁴⁵⁹ Mosewius 1852, 10.

⁴⁶⁰ Rilke heeft in maart 1920 de uitvoering van de *Matthäuspasion* in de Münster te Basel bijgewoond. Hij schrijft hierover in een brief aan Nanny Wunderly-Volkart d.d. 22 maart 1920. Deze brief is verschenen in Rainer Maria Rilke. *Briefe an Nanny Wunderly-Volkart*. Band I. Frankfurt a. M.: Insel, 1977, 193. “[Karl] Erb, als Evangelist, war von großartigster Beherrschung. Zurückhaltend und doch unabweislich deutend, wie eben ein Zeigender, wußte er eine männliche Milde in die Interpretation seiner Sätze zu legen, so daß mit ihnen zugleich ein Bett der Empfindung gegeben war; an ihm lag es ja, alle Vorgänge heraufzuführen: niemand hätte sie größer ankündigen können, nie maaßte sich seine Stimme eine Beschwörung an, ein eigenmächtiges Aufrufen des Geschehens, sodaß jede Wendung aus der Tiefe ihrer eigenen Bestimmtheit hervortrat, nur eben angesagt, nie überholt von der Stärke des Erzählers. Vielleicht, daß der Bach’sche Evangelist noch einfältiger sein dürfte in dem durchaus protestantischen Geiste dieses enormen Werkes, nebenstehender, überraschter: die Erb’sche Auslegung und Führung verlangt nicht durchaus den Gläubigen sich gegenüber, sie ging selber aus Betrachtung und Abstand hervor, nicht aus dem Erlebnis, für den heutigen Hörer mochte sie die richtigste und entsprechendste sein.”

zonder te vervallen in retorisch pathos of een uitvoeringswijze die op het uiten van gevoelens is gericht.

Ten aanzien van de grondhouding in de Pilatus-partij sluit ik mij eveneens bij Mosewius aan.⁴⁶¹ Op basis van melodische wendingen in de Pilatus-partij van de *Matthäuspasion* identificeert hij rust en empathie als kenmerken in de uitvoeringswijze.

5.5. Koralen

Een koraal is een bijzondere compositievorm. Het bestaat uit een tekst voorzien van een eenvoudige kenmerkende melodie die iedereen zingen kan. Door die combinatie kan een koraal sterk resoneren in het gemoed. Koralen kunnen in een persoon refereren aan existentiële omstandigheden en zo sterke emotionele krachten oproepen. Voor Marx, zo is in § 4.3 naar voren gebracht, is een koraal niet slechts een kerklied, “er war für das von Sorge, von Verlangen bewegte Gemüth stets gegenwärtiger Zuspruch und Ausdruck.” Ook Spitta benadrukt dat een koraal veel meer is dan een compositie.⁴⁶² Voor Schweitzer is het koraal bij Bach het fundament van zijn componeren.⁴⁶³ Daarom begint hij zijn biografie over Bach met de geschiedenis van het koraal. Vanuit het standpunt van autonome muziek

⁴⁶¹ Mosewius 1852, 52, 53.

⁴⁶² Philipp Spitta. “Die Wiederbelebung protestantischer Kirchenmusik auf geschichtlicher Grundlage.” In: *Zur Musik, Sechzehn Aufsätze*. Berlin: Gebrüder Paetel, 1892. 47: “Eine Melodie, wie gelobet seist Du, Jesu Christ, bedeutet dem kirchlich erzogenen Protestanten mehr, als eine wohlgefällig gegliederte und abgerundete Tonreihe. Sie bildet ihm mit der Dichtung ein unlösbares Ganze; erklingt sie nur, so hört er innerlich die Worte mit. Sie weckt ihm zugleich die ganze Fülle der Weihnachtsempfindungen; sie führt ihm das Fest selbst und seine besondere Bedeutung im Kirchenjahre vor die Seele. Ebenso verdichtet sich ihm in der Melodie ‘O Haupt voll Blut und Wunden’ das Bild der Passionszeit, erscheint ihm die Melodie ‘wir glauben All’ an einen Gott’ als das Zeichen des christlichen Glaubensbekenntnisses. Diese symbolische Auffassungsart entspricht durchaus dem Wesen der Kirche, denn diese ist ihrer innersten Natur nach symbolisch.”

⁴⁶³ Schweitzer 1907, 2.

(zoals aangehangen door Hanslick en Riemann) zijn volgens Schweitzer de koraalzettingen “vollständig rätselhaft, weil er [Bach] nicht auf eine Tonfolge, die in sich ein ästhetisches Ganzes bildet [dat is symmetrisch denken] ausgeht, sondern sich von der Poesie und dem Wortausdruck leiten läßt.”⁴⁶⁴ Schweitzer adviseert, hiermee samenhangend, bij de uitvoering van de koraalzettingen niet de melodie-accenten te volgen (het metrum met zijn beklemtoningen) maar de woorden naar voren te laten komen; dat wil zeggen woordmotieven centraal te stellen, of, algemener geformuleerd, de koralen grondwaardegericht uit te voeren op basis van de tekst.

In de huidige gesaeculariseerde tijd hebben de koralen voor velen niet meer zo’n intense inhoud. Koralen dreigen hiermee kunstvormen te worden. Deze problematiek maakt voor mij de benaderingswijze van het musiceren van Kullak des te belangrijker:⁴⁶⁵ een versmelting van gevoelens en klank zodat “Seelenbewegungen” in klank gepresenteerd kunnen worden. Het geeft richting aan de benaderingswijzen zoals Marx en Schweitzer geformuleerd hebben. Op deze wijze dragen ze bij aan het idee van de *Johannespassion* als verwachtingsvolheid.

Aan het slot van § 2.5 zijn de hoofdlijnen geformuleerd op grond waarvan de editie van de koralen heeft plaatsgevonden. De basis van de editie is een beeld (“Seelenbewegung” dan wel “Seelenzustände”) dat gevormd is op grond van ten eerste de bouw van de melodie, dat wil zeggen de spanningsverhoudingen binnen de afzonderlijke frasen en de frasen ten opzichte van elkaar; ten tweede de zetting door Bach van het koraal; ten derde de gehanteerde tekst, en ten slotte de situering van het koraal in de *passion*.

Op grond van dit beeld wordt een specifiek palet aan uitvoeringskarakteristieken bepaald. Die karakteristieken betreffen de aspecten: structuur van de klankbeweging, tempo, tempowisselingen en klankdifferentiaties. De uitvoering is dan een acteren in dat palet op grond van het gevormde beeld. Dit acteren is niet gericht op het betrekken van motieven op elkaar tot een geheel zoals in de symmetrische

werkwijze, maar is een acteren binnen de spanningsverhoudingen van de frasen waar het koraal uit is opgebouwd. Het acteren is het vormgeven van de “Seelenbewegung” in klank, binnen het kader van die spanningsverhoudingen, met behulp van het palet aan uitvoeringsmogelijkheden. Deze wijze van vormgeving leidt tot a-symmetrie in de opbouw van de uitvoering.

5.5.1. Koraal 7: O große Lieb’

*O große Lieb’, o Lieb’ ohn’ alle Maße,
die dich gebracht auf diese Marterstraße!
Ich lebte mit der Welt in Lust und Freuden,
und du mußt leiden.*

Koraal 7 *O große Lieb’* is afkomstig uit het gedicht *Herzliebster Jesu was hast du verbrochen* (6de strofe). Dit gedicht is geschreven door Johann Heermann (1630), de melodie ervan is van Johann Crüger (1640). Het gedicht had bij de eerste uitgave in 1660 het opschrift: “(Andächtige Buss- und TrostLieder): Ursache des bitteren Leidens Jesu Christi / und Trost aus seiner Lieb und Gnade: Aus Augustino”.⁴⁶⁶ In het gedicht wordt het lijden van Christus overdacht en betrokken op het (zondig) leven van diegene die zijn lijden overdenkt.

Het lied *Herzliebster Jesu* is geschreven in de vorm van een Sapphische Ode. Elke strofe kent vier frasen die bestaan uit respectievelijk 11, 11, 11, 5 lettergrepen. De vierde lettergreep in de eerste drie frasen kan beklemtoond dan wel onbeklemtoond ingevuld worden. De structuur van de strofe is a-symmetrisch; er is een breuk tussen de eerste drie frasen en de laatste. In de betreffende (6e) strofe is de vierde lettergreep beklemtoond ingevuld en in de koraalzetting van Bach voorzien van een fermate. Door deze fermate ontstaat het volgende schema van frasen en lettergrepen: 4, 7, 11, 11, 5.

⁴⁶⁴ Schweitzer 1907, 403.

⁴⁶⁵ Zie § 1.3.4.

⁴⁶⁶ Elke Axmacher, Andreas Marti. “81 – Herzliebster Jesu, was hast du verbrochen.” In: Gerhard Hahn, Jürgen Henkys (red.). *Liederkunde zum Evangelischen Gesangbuch*. Nr. 11. Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 2005.

Tekstueel ontstaat daardoor een verbinding tussen de eerste en laatste frase; een verbinding tussen *O große Lieb'* en de conclusie *und du mußt leiden*.

Het koraal is geplaatst als overdenking tijdens de gevangenneming van Jezus. Nadat Jezus de vraag herhaald heeft, wie gezocht wordt ("Wen suchet ihr?") en de menigte antwoordt dat het Jezus van Nazareth is, bekent hij die persoon te zijn. Hij verzoekt om zijn medegezellen met rust te laten; met als tekst voorafgaand aan het koraal: "Ich hab's euch gesagt, daß ich's sei, suchet ihr dann mich, so lasset diese gehen!" In dit klimaat van opoffering en zorgzaamheid voor de omgeving wordt koraal 7 gezongen.

De tekst van het koraal staat in de ik-vorm, zodat de gelovige zich kan identificeren met de inhoud. In de tekst komt naar voren dat er een breuk is tussen de zorgzaamheid van Christus en het leven dat de gelovige leidt. Die breuk wordt verwoord in de tekst: "und du mußt leiden!" en wordt ingeleid door een naar binnen gekeerde exclamatio of verzuchting: "O große Lieb'".

Het karakter van de "Seelenbewegung" door de tekst en de omgeving waarin het koraal geplaatst is, is te omschrijven als diepe betrokkenheid ("Innigkeit") en gebrokenheid. Deze karakteromschrijving is te beschouwen als de probleemstelling van het koraal.

Het karakter van de koraalzetting wordt in sterke mate bepaald door de vele dissonanten.⁴⁶⁷ Het tempo van dit koraal wordt vooral bepaald door het karakter dat aan de beginregel gegeven wordt. Het bevat een uitroep (*O groß*) met aan het slot een dalende kleine secunde in de melodie (naar het woord *Lieb'* toe). Deze uitroep heeft een breuk met hetgeen er na komt en gaat een relatie aan met de laatste frase.

Deze wendingen zijn slechts te realiseren door zeer intens met overgangsdynamiek te werken (met "Innigkeit"). Hiervoor is een langzame grondeenheid van de kwartnoot noodzakelijk. Dit leidt tot een basistempo van de kwartnoot van ca. MM 45. De slotwending van de eerste frase herhaalt zich aan het slot van elke frase nadien en vormt als het ware de verbinding naar de slotfrase. Om de conclusie aan het slot te prononceren, is het noodzakelijk om tussen de openingsfrase en slotfrase, een licht stuwende beweging te realiseren ("allmählich fliessender").

Het palet van koraal 7

KARAKTER

"Breit, mit großer Innigkeit".

DYNAMIEK

Zeer geconcentreerde realisatie van overgangsdynamiek, met aan het einde van de eerste en laatste frase een teruggang tot bijna *niente*.

BEWEGINGSVERLOOP

Grondeenheid is de kwartnoot met een waarde van MM ca. 45.

Lichte stuwung in de beweging vanaf de tekst: *O Lieb ohn' alle Masse*.

Een breuk na: *O große Lieb'* en voorafgaand aan *und du mußt leiden*.

Laatste regel: basistempo *Sehr breit* (kwartnoot ca. 36) en *Ausdrucklos* (geen overgangsdynamiek).

5.5.2. Koraal 9: Dein Will' gescheh'

*Dein Will' gescheh', Herr Gott, zugleich
auf Erden wie im Himmelreich;
gib uns Geduld in Leidenszeit,
Gehorsamsein in Lieb und Leid,
wehr' und steuer' allem Fleisch und Blut,
das wider deinen Willen tut.*

De tekst van het koraal *Dein Will' gescheh'* is afkomstig uit het Lutherlied *Vater unser im Himmelreich* (zevende strofe). Zowel de tekst als de melodie hebben het karakter van acceptatie en onverbiddelijkheid. Tekstueel komt dit naar voren in de wens tot geduld en gehoorzaamheid in alle omstandigheden, opdat *dein Will' gescheh'*. Melodisch komt dit karakter voort uit de wijze waarop de rustpunten vorm zijn gegeven.

De onverbiddelijkheid is compositorisch tevens terug te vinden in de twee grote koraalbewerkingen van J.S. Bach: BWV 737 en BWV 682. BWV 737 is een vijfstemmige compositie waarbij de melodie zich aftekent in de sopraan tegenover een compact en expressief labyrint in de vier stemmen eronder. In BWV 682 verschijnt de melodie canonisch in de vorm van een *cantus firmus* eveneens in een vijfstemmig labyrint. In de *Johannespassion* is het koraal gesitueerd als een bevestiging van het recitatief eraan voorafgaand

⁴⁶⁷ Zie Geck 1991, 57-59.

waarbij Jezus zich keert tegen Simon Petrus die geweld hanteert tegen de gevangenneming; een gevangenneming die onvermijdelijk is. Uitvoeringstechnisch kan een onverbiddelijkheid ontstaan, ondanks uiteenlopende omstandigheden, doordat sterk maat-georiënteerd te musiceren; dat wil zeggen vanuit een langzame “gevulde” slag. In dit geval is dat de lengte die de hoofdnoten van de motieven verbindt (een halve noot). Door wijziging van textuur in die slag en samenhangend daarmee wijziging van de grondwaarde, kan een spanning ontstaan tussen de beweging van het muzikaal materiaal en het moment van de slag.

Het palet van koraal 9

BASISTEMPO

Grondeenheid is de halve noot met langzame slag, met een waarde van de halve noot van ca. MM 35.

BEWEGINGSVERLOOP

De beweging wordt aan het einde van de eerste frase licht neergelegd, samenvallend met de daling van de melodie. Deze vorm van beweging wordt actiever (“fließender”) herhaald in de zinnen erna, waarna de beweging in de laatste regel geheel wordt neergelegd. De luidheid is overwegend forte.

5.5.3. Koraal 15: Wer hat dich so geschlagen

*Wer hat dich so geschlagen,
mein Heil, und dich mit Plagen
so übel zugericht't?
Du bist ja nicht ein Sünder,
wie wir und unsre Kinder,
von Missetaten weist du nicht.*

De tekst van koraal 15 is afkomstig uit het lied *O Welt, sieh hier dein Leben* (derde en vierde strofe) van Paul Gerhardt (1647). De melodie van dit lied is gebaseerd op *Nun ruhen alle Wälder*, een melodie die is toegeschreven aan Heinrich Isaac.

Het lied is een reflectie over de oorzaak van het lijden van Christus en over schuld van en vergeving voor de gelovige. In de derde strofe wordt de vraag gesteld wie verantwoordelijk is: “Wer hat dich so geschlagen?” In de passion is dat weliswaar een dienaar, maar in de vierde strofe van het gedicht wordt de oorzaak van het geslagen worden (het lijden van Jezus) persoonlijk betrokken op diegene die het gedicht leest: “Ich, ich und meine Sünde.” Kenmerken van het koraal zijn een tekstuele wending tussen de derde en vierde strofe, waarbij de derde strofe de vraag is met het antwoord in de vierde strofe; een dalende secunde aan het einde van elke frase waarbij deze met uitzondering van de laatste frase de vorm heeft van een voorhouding.

Het palet van koraal 15, strofe 3

KARAKTER

Traagheid en vertwijfeling. “Etwas schleichend und verzweifelt.”

TEMPO EN BEWEGINGSVERLOOP

Elke frase begint met een tempo kwartnoot is ca. MM 45. Afhankelijk van tekst en melodie vinden vertragingen plaats (soms naar kwartnoot is ca. MM 30). Een afwijking vormt de uitvoering van de tekst “Du bist ja nicht”. Om dit gedeelte naar voren te laten komen is een licht stuwende beweging gewenst.

Het palet van koraal 15, strofe 4

KARAKTER EN BEWEGINGSVERLOOP

Een doorgaande, “fliessende”, beweging. Deze beweging dient nog aan te sluiten bij de trage beweging in strofe 3. Dat houdt in dat de beweging gebaseerd is op kwartnoot MM ca. 47 en doorgaand in beweging is. Ook in deze strofe is de laatste regel in beweging verbreed.

5.5.4. Koraal 20: Petrus, der nicht denkt zurück

*Petrus, der nicht denkt zurück,
seinen Gott verneinet,
der doch auf ein ernsten Blick,
bitterlichen weinet:
Jesu, blicke mich auch an,
wenn ich nicht will büßen;
wenn ich Böses hab' getan,
rühre mein Gewissen.*

De tekst van koraal 20 is afkomstig uit het gedicht *Jesu Leiden, Pein und Tod*, geschreven door Paulus Stockmann (1633). Het gedicht bevat 33 strofen over het lijden van Christus. Het betreffende gedeelte is de 10de strofe. Het gedicht is gebaseerd op de melodie van *Christus der uns selig macht* (Michael Weisse, 1531)⁴⁶⁸ en wordt ook gezongen op de melodie van *Jesu, Leiden, Pein und Tod* (Melchior Vulpius, 1609). Het koraal kent tekstueel twee delen: het eerste deel van maat 1-8, het tweede deel van maat 9 tot het slot. Het eerste deel gaat over de verloochening van Christus door Petrus en diens reactie (und weinete bitterlich). In het tweede gedeelte wordt deze verloochening op de gelovige betrokken met als bede om indien deze in eenzelfde situatie komt als Petrus, het geweten wordt geroerd. De oorspronkelijke melodie kent een beweging in kwartnoten met aan het einde van elke zin één of twee halve noten. Bach heeft de melodie versierd met enkele doorgaande noten in achtsten-beweging, op woorden die inhoudelijk van belang zijn. De zetting is in doorgaande beweging eenvoudig gehouden. Ze kent ten opzichte van de zetting van de voorafgaande koralen weinig doorgaande noten in achtsten-beweging.

De zetting in het eerste gedeelte kent een contrast in beweging tussen de eerste en de tweede zin, respectievelijk derde en vierde zin. De eerste en derde zin kennen nagenoeg geen doorgaande beweging in achtsten, in tegenstelling tot de tweede en vierde. In het begin van het tweede gedeelte wordt dit omgedraaid. Gaandeweg worden steeds meer doorgaande noten

in achtsten-beweging toegevoegd, tot de kern van de strofe bereikt is in de achtste frase: “rühre mein Gewissen”.

Met koraal 20 wordt het eerste gedeelte van de *Johannespassion* afgesloten. De toonsoort van de zetting is A groot. Hieraan is recitatief 18, in fis klein, over de verloochening door Petrus voorafgegaan; een recitatief dat eindigt in een *arioso* met de tekst “und weinete bitterlich”. Dit *arioso* wordt in emotie versterkt door de daarop volgende aria (19, eveneens in fis klein), waarin vertwijfeling wordt uitgesproken: “Ach mein Sinn, wo willst du endlich hin, wo soll ich mich erquicken?”

Het palet van koraal 20

KARAKTER

“Fliessend”, dolce.

BEWEGINGSVERLOOP

In de eerste zin een continue stromende beweging (kwartnoot ca. MM 70), die licht vertraagd in de tweede zin wordt voortgezet. Deze vertraging per zin zet zich door in de derde en vierde zin. Via agogiek en/of dynamiek worden de woorden *Petrus, ernsten Blick* en *bitterlichen weinet* naar voren gehaald. In het tweede gedeelte wordt dit proces omgedraaid. Gaandeweg wordt de beweging stromender om met een brede beweging te besluiten in de bede.

⁴⁶⁸ Zie Terry 1915, 30.

5.5.5. Koraal 21: Christus, der uns selig macht

*Christus, der uns selig macht,
kein Bö's hat begangen,
der ward für uns in der Nacht
als ein Dieb gefangen,
geführt für gottlose Leut'
und fälschlich verklaget,
verlacht, verhöhnt und verspeit,
wie denn die Schrift saget.*

Met het koraal *Christus, der uns selig macht* begint het tweede gedeelte van de *Johannespassion*. De tekst is van Luther, de melodie van Michael Weisse (1531). In het gedicht beschrijft Luther het lijden van Christus op de dag van diens kruisiging. Het slot van het gedicht (*O hilf Christus*) plaatst Bach na de kruisiging en het overlijden (koraal 65).

Het karakter van zowel melodie als tekst is die van een oproep tot geloofdbelijdenis. Daardoor en door het herhalen van eenzelfde toon heeft het begin overeenkomsten met het Luther-lied *Ein feste Burg*.

Melodisch begint het koraal met een herhaling in kwartnoten van de toon e2, gevolgd door een melodische daling (d-c-b). Dit fragment komt verkort terug in de maten 3, 4 en 11, 12 en op toonhoogte a1 in de maten 7, 8 en 15, 16. Het fragment krijgt in de herhalingen een wisselende belichting door de zetting van het koraal. In de maten 3 en 7 geeft de harmonisatie met name een andere kleuring aan het fragment, in de maten 7, 11 en 15 vooral door de doorgaande bewegingen in achtsten.

Melodisch bestaat het lied uit twee delen. Het eerste gedeelte betreft de maten 1-8, het tweede gedeelte de maten 9-17. Het eerste gedeelte wordt gekarakteriseerd door de hierboven genoemde herhaalde noten gevolgd door een trapsgewijs dalende melodie. Deze dalende melodie wordt, zij het een kwint lager, in de maten 6 en 8 herhaald.

In het tweede gedeelte bevat elke tweede maat (getransponeerd) een dalend melodisch fragment. Wordt het eerste deel gekenmerkt door een dalende lijn, het tweede begint met een stijgende lijn; waarna in de laatste vier maten het slot van het eerste gedeelte herhaald wordt.

In het slot wordt duidelijk aangegeven wat in het vervolg van de *passion*

van belang is: "Wie denn die Schrift saget." Het karakter van dit lied krijgt hierdoor het karakter van onvermijdelijkheid: een niet te stuiten beweging.

Het palet van koraal 21

KARAKTER

"Fast marschmäßig".

DYNAMIEK

Weinig overgangsdynamiek.

STRUCTUUR VAN DE KLANKBEWEGING

Aanvankelijk pulsgericht

TEMPO EN BEWEGINGSVERLOOP

Kwartnoot ca. MM 60; afbouw van beweging per twee maten tot en maat 7. Opbouw van beweging in maat 8 en 9, handhaving in maat 10 en 11, en ten slotte een verbreding in de laatste frase om de concluderende tekst goed uit te laten komen.

5.5.6. Koraal 27: Ach, großer König

*Ach, großer König, groß zu allen Zeiten,
wie kann ich g'nugsam diese Treu' ausbreiten?
Kein's Menschen Herze mag indes ausdenken,
was dir zu schenken.
Ich kann's mit meinen Sinnen nicht erreichen,
womit doch dein Erbarmen zu vergleichen.
Wie kann ich dir denn deine Liebestaten
im Werk erstatten?*

Het koraal *Ach großer König* sluit aan op recitatief 26, waarin Pilatus tijdens het verhoor de vraag stelt of Jezus koning der Joden is. In koraal 27 wordt deze koning bezongen en zijn belang voor het innerlijk van de persoon geduid.

De tekst is afkomstig van het lied *Herzliebster Jesu, was hast du verbrochen* (7ste en 8de strofe). Het eerste koraal van de *Johannespassion* (nummer 7) bevatte strofe 6 (*O große Lieb'*) van dit gedicht. In strofe 7 wordt de koning verheerlijkt in zijn trouw aan de zondaars. In strofe 8 wordt deze trouw

vervolgens weer op de de persoon van de overdenker betrokken: Hoe is deze trouw te plaatsen, hoe kan ik daar mee omgaan?

De zetting van koraal 27 heeft als kenmerk een doorlopende beweging in achtsten in de bas, waarbij de andere stemmen (met uitzondering van maat 7, de helft van maat 8 en maat 10) zich in kwartnoten bewegen.

Deze verschillen in beweging geven enerzijds zwier, anderzijds een zekere strakheid en voornaamheid. Schweitzer: "Die vom Standpunkt des reinen Satzes aus unbegreifliche Achtelbewegung im Baß ist der Siegeswagen auf welchem sie einherfährt."⁴⁶⁹ Een gevaar van deze combinatie kan zijn dat de zetting van dit koraal los komt te staan van de zetting van koraal 7, *O große Lieb*. Met name kan dat het geval zijn wanneer de beweging in achtsten een te motorisch / metrisch karakter krijgt.

Een verbinding tussen deze korallen kan uitvoeringstechnisch bereikt worden door in koraal 27 hetzelfde principe toe te passen als in koraal 9: het principe van een "gevulde" slag. Deze kan slechts ontstaan door in de beweging van de achtste noten diversiteit aan te brengen. Die diversiteit kan ontstaan door een beweging die "drängend" is: naar voren gericht maar tegelijkertijd een tegenkracht kennend die een zekere zwaarte aan de totale beweging van het koraal verleent; hetgeen in overeenstemming is met de inhoud van het gedicht.

Het palet van koraal 27

KARAKTER

"Fließend, etwas drängend".

BEWEGINGSVERLOOP

Maatgeoriënteerd. De maten 7 en 8 krijgen meer reliëf door een terughoudende beweging. Strofe 8 is in het bewegingsverloop iets terughoudender dan strofe 7.

5.5.7. Koraal 40: Durch dein Gefängnis, Gottes Sohn

*Durch dein Gefängnis, Gottes Sohn,
muß uns die Freiheit kommen,
dein Kerker ist der Gnadenthron,
die Freistatt aller Frommen,
denn gingst du nicht die Knechtschaft ein,
müßst' unsre Knechtschaft ewig sein.*

In het koraal *Durch dein Gefängnis Gottes Sohn* wordt bezongen dat de gelovige door de onderwerping van Christus vrijheid krijgt. Zou deze onderwerping niet plaatsvinden dan zou de gelovige zelf eeuwig knecht zijn. Dit koraal is geplaatst na het recitatief 39; een recitatief waarin de evangelist mededeelt dat Pilatus overweegt Jezus vrij te laten; hetgeen zou inhouden dat "de schrift niet vervuld zou worden" en dat de gelovige eeuwig knecht zou zijn. In de passion is dit een keerpunt: de kruisiging moet plaatsvinden.

De tekst van koraal 40 is wellicht van Christian Heinrich Postel; het gedicht is geplaatst op de melodie *Mach's mit mir, Gott, nach deiner Güte* van Joh. Hermann Schein (1628).⁴⁷⁰

De melodie heeft een a-a-b vorm. Het eerste gedeelte van melodie a beweegt zich stijgend en dalend tussen de tonen e1 en b1, het tweede gedeelte tussen de tonen b1 en e2. De melodie in het b-gedeelte is eveneens tweedelig. In het eerste gedeelte beweegt de melodie zich dalend van e2 naar fis 1, in het tweede gedeelte daalt de melodie van b1 naar e1.

Opmerkelijk aan de zetting is de toonsoort (E-groot). Het is de eerste keer dat deze toonsoort in de passion verschijnt. Ook is de beweging opmerkelijk: in het eerste gedeelte van de b-melodie met "Seufzers" in een achtsten-beweging in de middenstemmen, in het tweede gedeelte met chromatiek bij *uns're Knechtschaft*, aangebracht in het melodisch materiaal dat leidt naar het slot, met als tekst *ewig sein*.

⁴⁶⁹ Schweitzer 1907, 404.

⁴⁷⁰ Darmstadt 2010, 128.

KARAKTER

“Schwer, nicht schleppend” (a-gedeelte), “schwer schleppend” (b-gedeelte)

BEWEGINGSVERLOOP

De zwaarte in het bewegingsverloop ontstaat door de gevulde slag van de halve noot. Het tempo van de kwartnoot in het a-gedeelte is ca. MM 55. De beweging is bijna “fließend”. In het b-gedeelte wordt de beweging veel breder (“schleppend”) en is er door middel van fluctuatie in beweging en overgangsdynamiek een sterke belichting van het slot.

5.5.8. Koraal 52: In meines Herzens Grunde

*In meines Herzens Grunde,
dein Nam und Kreuz allein
funkelt all Zeit und Stunde,
drauf kann ich fröhlich sein.
Erschein mir in dem Bilde
zu Trost in meiner Not,
wie du, Herr Christ, so milde,
dich hast geblut't zu Tod.*

De tekst van het koraal 52 *In meines Herzens Grunde* is van Valerius Herberger en is geschreven tijdens een pestepidemie. Het is een gedicht bestaande uit 12 strofen, waarbij de tekst van koraal 52 de derde strofe is.⁴⁷¹ Alle strofen van het lied beginnen met dezelfde vier regels. In de teksten daarna (b-gedeelten) worden omstandigheden beschreven waarin de aandacht op Jezus gevestigd blijft. In de derde strofe betreft het een bede om in tijden van nood eveneens mild opofferingsgezind te zijn. De tekst is voorzien van de melodie van *Valet will ich dir geben*. De zetting is eenvoudig met weinig doorgangs- en wisselnoten. De ligging van de stemmen is in het algemeen wijd met uitzondering van de maat 9 (“Erschein mir in dem Bilde”) en het slot (“dich hast geblut't zu Tod”).

Karakter

“Beweglich, drängend”; aan het slot “sehr breit, fast ausdruckslos”.

Bewegingsverloop

Een doorgaande vloeiende beweging waarbij de kwartnoot ca. MM 76 is. Per zin is er een zeer lichte teruggang in beweging. De teruggang wordt aanmerkelijk in het b-gedeelte en in de laatste regel dusdanig (kwartnoot is ca. MM 32) dat de zin verbrokkelt in groepjes van steeds twee lettergrepen.

⁴⁷¹ Zie Darmstadt 2010, 148.

5.5.9. Koraal 56: Er nahm alles wohl in acht

*Er nahm alles wohl in acht
in der letzten Stunde,
seine Mutter noch bedacht,
setzt ihr ein Vormunde.
O Mensch, mache Richtigkeit,
Gott und Menschen liebe,
stirb darauf ohn' alles Leid,
und dich nicht betrübe.*

Koraal 56 is evenals koraal 20 afkomstig uit het gedicht *Jesu Leiden, Pein und Tod* geschreven door Paulus Stockmann. Het gedicht bevat 33 strofen over het lijden van Christus. Het betreffende gedeelte is de 20de strofe. Het gedicht is gebaseerd op de melodie van *Christus der uns selig macht* (Michael Weisse, 1531) en wordt ook gezongen op de melodie *Jesu, Leiden, Pein und Tod* (Melchior Vulpius, 1609).

In elke strofe van dit gedicht is halverwege inhoudelijk een wending aangebracht. Deze wending kan commentaar zijn op het voorgaande, het kan ook (zoals hier) een wending zijn naar de lezer toe: het betrekken van de inhoud op de persoon van de lezer ("O Mensch, mache Richtigkeit"): de zorgzaamheid van de lijdende aan het kruis voor zijn moeder wordt als voorbeeld gesteld voor de omgang tussen mensen in het algemeen.

Het palet van koraal 56

KARAKTER

"Mild und leise" (maat 1-8); "bewegt und breit" (maat 9-16).

BEWEGINGSVERLOOP EN TEMPO

De maten 1 en 2 staan in symmetrie ten opzichte van elkaar doordat de laatste 2 maten in beweging iets terughoudend worden uitgevoerd (kwartnoot MM ca 68 versus MM ca. 63). De maten 1-4 staan in symmetrie ten opzichte van 5-8 doordat het overheersend tempo lager is dan het begin (maten 5-6 MM ca. 65, maat 7 MM 63). Het laatste gedeelte van het koraal is breed van beweging en krachtig van klank.

5.5.10. Koraal 65: O hilf, Christe, Gottes Sohn

*O hilf, Christe, Gottes Sohn,
durch dein bitt'res Leiden,
daß wir, dir stets untertan
all' Untugend meiden;
deinen Tod und sein Ursach'
fruchtbarlich bedenken,
dafür, wiewohl arm und schwach,
dir Dankopfer schenken.*

Koraal 65 is evenals koraal 21 afkomstig uit *Christus, der uns selig macht*, gedicht door Luther. De tekst is de laatste strofe uit dit gedicht.

De zetting van dit koraal is een toon hoger genoteerd dan die van koraal 21. De tonale omgeving van de muziek concentreert zich steeds meer richting Es-dur (koraal 67 en koraal 68) en es-moll (recitatief 66), via Bes-dur (slot recitatief 64) en F-dur (begin recitatief 66).

Het einde van de passie tekent zich af: kernwoorden zijn "rust" en "eewigheid", de recitatieven 64 en 66 zijn minder geprononceerd dan eerdere recitatieven, en het koraal heeft (samen met koraal 56) de eenvoudigste zetting van alle koralen.

Hiermee samenhangend kent koraal 65 een niet-dramatisch bewegingsverloop. Het karakter is daarmee in overeenstemming. Het koraal is daarmee een soort opmaat naar het slotkoraal: "Ruht wohl".

Het palet van koraal 65

KARAKTER

"Zart" (maat 1-8), "mild und leise" (maat 9-17).

BEWEGINGSVERLOOP

Een rustige, bijna stromende beweging (kwartnoot ca. MM 60). Aan het einde van elke twee maten wordt de beweging licht neergelegd. De maten 9-12 zijn zeer licht stuwend met een karakter dat een voortzetting is van het eerste gedeelte van koraal 56 ("mild und leise"). In het tweede gedeelte wordt de beweging na het hernemen ervan steeds sterker neergelegd om uit te monden in "sehr breit".

5.5.11. Koraal 68: Ach Herr, laß dein lieb' Engelein

*Ach Herr, laß dein lieb' Engelein
am letzten End' die Seele mein
in Abrahams Schoß tragen!
Den Leib in sein'm Schlafkämmerlein
gar sanft, ohn' ein'ge Qual und Pein,
ruhn bis am jüngsten Tage!
Alsdann vom Tod' erwecke mich,
daß meine Augen sehen dich
in aller Freud, o Gottes Sohn,
mein Heiland und Genadenthron!
Herr Jesu Christ, erhöre mich, erhöre mich,
ich will dich preisen ewiglich!*

De tekst van koraal 68 is afkomstig uit het gedicht *Herzlich lieb hab ich dich, o Herr*. Het is geschreven door Martin Schalling in 1569. Het bevat drie strofen; de derde strofe is de tekst van koraal 68, een lied dat over het sterven heen kijkt. De melodie is verschenen in *Bernh. Schmidt's Tabulaturbuch* (1577), de maker van de melodie is onbekend.

De tekst begint met de wens dat de ziel bij het sterven door engelen gedragen wordt in Abrahams schoot: in de eindtijd (ook wel de jongste dag genoemd) zullen lichaam en ziel weer verenigd zijn. In het tweede gedeelte van de strofe (vanaf "Alsdann vom Tod") wordt het weerzien op de jongste dag beschreven. Het derde gedeelte (vanaf "Herr Jesu Christ") is een smeekbede dat een en ander realiteit zal worden. Daarna volgt tot slot een prijziging.

In de beschrijving van de melodie wordt deze indeling aangehouden. Het eerste gedeelte bestaat uit de herhaling van een lange frase van zeven maten. De frase begint uitzonderlijk hoog (op een es2). De melodische wendingen zijn aanvankelijk dalend. Aan het einde gaat de melodische lijn naar g2 om vervolgens tot rust te komen op de es2. In het tweede gedeelte is de toon es2 vertrekpunt naar boven toe. De ruimte (es2-g2) die aan het eind van het eerste gedeelte vluchtig is ingenomen wordt nu als het ware permanent gevuld. Het tweede gedeelte komt tot rust in een neergaande melodische beweging van es2 naar bes 1. Dit rustpunt is de aanzet voor het begin van

het derde gedeelte: de smeekbede. Deze bede begint op de hoogste toon tot nu toe (g2). Om daarna eenmaal te stijgen naar een as2 en vervolgens te eindigen op de es2. Het vierde gedeelte bestaat uit drie maten ("ich will dich preisen ewiglich") en is melodisch gecentreerd rond de begintoon, es2. Met dit koraal en deze hoge melodische wendingen eindigt de *Johannespassion*. In de editie van dit koraal heb ik aangesloten bij wat ik (hieronder) het rustpunt van de *Johannespassion* noem. Dat rustpunt is te situeren in het laatste gedeelte van *Ruht wohl*: het moment dat de beweging tot stilstand komt in een unisono en een gevulde stilte ontstaat. Mijn editie van koraal 68 zet die gevulde stilte voort. Klanken worden zelfstandig; pauzes ertussen hebben een eigen dynamiek en het ritmiseren is opgeheven.

5.6. Turbakoren

De stijl van de turbakoren⁴⁷² is wat Riemann "brillant" noemt: "Brillant ist das auf Effect berechnete: eine schnell rauschende Passage, ein donnerndes Forte, ein wie ein Hauch säuselndes Pianissimo. Für den Vortrag brillanter Stellen oder Stücke kommt alles zur Anwendung, was den Effekt erhöht: das prickelnde Mezzolegato statt des Legato, leichtes oder scharfes Staccato oder Mischungen der Anschlagsarten statt des Finger-Staccato, das tollste Stretto zur Erhöhung der imponirenden Wirkung schnellen Passagenwerkes, langgedehntes Melodiespiel für einfachere Stellen u.s.f." ⁴⁷³

De turbakoren hebben in mijn editie een doorgaande beweging met behoud van grondwaardegerichte beweging; wel kent de grondwaarde kleine schommelingen.

Met het vervangen van de aria's door andere composities kan vanwege de lengte van de doorgecomponeerde turbakoren een onbalans ontstaan in de uitvoering. Mocht zich dat voordoen dan zijn in de editie enkele coupures voorzien. Het betreft de nummers 23 ("Wäre diser nicht ein Übeltäter"), 38 ("Wir haben ein Gesetz"), 42 ("Lässest du diesen los") en 54 ("Lasset uns den nicht zerteilen").

⁴⁷² Zie voor de opbouw van de turbakoren Dürr 2010 en Geck 1991

⁴⁷³ Riemann 1912,39.

5.7. Slotkoor: Ruht wohl

Het slotkoor heeft als tekst:

[A] *Ruht wohl, ihr heilige Gebeine,
Die ich nun weiter nicht beweine,
Ruht wohl, ruht wohl,
Und bringt auch mich zur Ruh'.*

[B] *Das Grab, so euch bestimmet ist,
Und ferner keine Not umschliesst,
Macht mir den Himmel auf,
Und schliesst die Hölle zu.⁴⁷⁴*

Ruht wohl is een vijfdelige kooraria met als indeling: A-B-A-B1-A, waarbij in het A-gedeelte het eerste deel van de tekst verwerkt is en in het B-gedeelte het tweede deel. De A-blokken zijn identiek. De twee B-blokken wijken ten opzichte van elkaar af: in toonsoort, in begeleiding en in de bezetting van het koor (in het tweede B-blok is het fundament, de bas-partij, weggelaten). De vijf delen worden voorafgegaan, doorsneden en beëindigd door een instrumentaal gedeelte van 12 maten. Door de herhaling van het A-gedeelte, het aanbrenge van verschillen in de B-gedeeltes en de instrumentale doorsnijding, ontstaat reliëf in de compositie. Het A-gedeelte, het gelijkblijvende gedeelte, krijgt hierdoor een wisselende belichting.

⁴⁷⁴ Na Bachs dood is deze kooraria opgenomen in een *Johannespassion* (1772) van C. Ph Em

Bach en voorzien van de volgende tekst:

*Ruht wohl, ihr heiligen Gebeine,
um die ich nicht mehr trostlos weine.
Ich weiß, einst gibt der Tod mir Ruh.
Nicht stets umschließet mich die Gruft;
einst, wenn mich Gott, mein Erlöser, ruft,
dann eil auch ich verklärt dem Himmel Gottes zu.*

Zie ook de inleiding bij: Carl Philipp Emanuel Bach, *Passion according to St John* (1772), ed. Paul Corneilson (Carl Philipp Emanuel Bach: *The Complete Works, series IV, volume 7/1*. Los Altos: The Packard Humanities Institute, 2007).

De compositie heeft een omvang van 172 maten en is geschreven in een 3/4-maat. Het A-gedeelte omvat 36 maten, het B-gedeelte is relatief kort: slechts 12 maten. Hierdoor dreigt indien de wijze van uitvoeren van beide delen nagenoeg identiek is een onbalans en kan de wisselende belichting van het A-gedeelte versralen. Het karakter van het A-gedeelte wordt vooral bepaald door de ontwikkeling van het melodisch materiaal. Het beginmotief, melodisch dalend, ontwikkelt zich vanuit een lage ligging aan het einde van het A-gedeelte (maat 43) naar een uitroep (“und bring auch mich zur Ruh’”). Deze uitroep (maat 45) in de sopraanpartij op de hoogste toon, as², wordt binnen twee maten gevolgd door de laagste toon in dezelfde partij, c¹. Het karakter van het B-gedeelte wordt met name bepaald door de tekst aan het einde: “und schliesst die Hölle zu”. In het tweede B-gedeelte vindt melodisch en harmonisch een verstillig plaats: het fragment eindigt in een unisono-klank.

Spitta omschrijft het karakter van *Ruht wohl* als een onophoudelijk groeten en afscheidnemen bij het graf, met als grondkarakter “thränenvolle Innigkeit”. De langzaam neergaande achtsten-beweging zoals die in het begin in het instrumentaal gedeelte naar voren komt, beschouwt hij als zeer kenmerkend voor de compositie. Ze symboliseert het toedekken van het graf: “Es ist ein unersättliches Grüßen und Abschiednehmen über dem Grabe. In die thränenvolle Innigkeit des Gesanges mischen sich sanft abwärts bis in die Tiefe fließende Achtelgänge der Saiteninstrumente, als rollten die Erdschollen langsam über den Sarg. Das Christi Begräbniß nach anderer als unserer Art geschah, hat Bach augenscheinlich nicht gekümmert, denn die Vorstellung den Hinabsinkens wollte er unzweifelhaft versinnlichen.”⁴⁷⁵

Spitta legt met name nadruk op de tekst van het A-gedeelte. De tekst van het B-gedeelte betreft hij niet in de beschrijving. Afwijkend van Spitta leg ik in mijn editie van de *Johannespassion* naast het karakter van “thränenvolle Innigkeit” een accent op het slot van het A-gedeelte (“bringt auch mich zur Ruh’”), en wel in relatie tot de tekst van het B-gedeelte: “Das Grab, macht mir den Himmel auf und schließt die Hölle zu.” De compositie is in het

⁴⁷⁵ Spitta 1880, 364.

verlengde daarvan te omschrijven als een bede, in “thränenvolle Innigkeit”, om rust, in het besef dat verwachtingsvolheid, utopie, aanstaande is. Door die verwachtingsvolheid heeft *Ruht wohl*, ondanks een groot verschil in compositorisch materiaal, een sterke relatie met het openingskoor. Het doel is niet dat de kooraria een bede wordt, maar een verwachtingsvol rustpunt krijgt. Dat rustpunt is voor mij tevens het rustpunt van de *Johannespassion*. Het ligt bij het slot van het tweede B-gedeelte. Het doel is, met andere woorden, het creëren van “Erhabenheit” in verstillung.⁴⁷⁶

Op grond hiervan neemt de beweeglijkheid aan het einde van het tweede B-gedeelte zodanig af dat de beweging stil gaat staan, er geen symmetrische bouw meer is en deze stilstand uitmondt in stilte. Het aanbrenge van deze verstillung kan werken als “Formwidrigkeit”,⁴⁷⁷ als een breuk⁴⁷⁸; zodanig zelfs de constructie aantasten dat de continuïteit ervan buiten beeld raakt. Een dergelijk verschijnen van het gebroekene is te betitelen als “Erhaben”.

“Formwidrigkeit” is slechts te bereiken in contrast: indien de tegenstelling, in het A-gedeelte, tussen motieven in de lage ligging en de motieven die de uitroep vormen, zeer expressief gestalte krijgt.

De verstillung zet zich nadien voort aan het einde van het slotkoraal: pauzes worden inhoudsvol, klanken worden zelfstandig en leeg. Seidl omschrijft dat in *Vom Musikalisch-Erhabenen* als een situatie van a-symmetrie: “bei dem alle Analogie, alles Maass auszugehen scheint.”⁴⁷⁹

476 Zeising 1855, 368: “eine besondere Größe wird dadurch erhaben, daß sie uns als unermeßlich erscheint.”

477 Seidl 1887, 44, 46. Zeising 1855, 396: “Als Hauptbedingung der formellen Schönheit sind die Regelmäßigkeit, die Symmetrie und die Proportionalität anzusehen. Zu diesen muß sich also der erhabene Gegenstand – von dieser Seite betrachtet – völlig gleichgütig verhalten, d.h. sich als regellos, asymmetrisch und unverhältnißig erweisen. [...] Diejenige Form [ist] für das Erhabene günstig, welche gar nicht an die Idee der Regelmäßigkeit, Symmetrie und Proportionalität erinnert.”

478 Bloch 1918, 188.

479 Seidl 1887, 61, 62.

5.8. Notatie en speelaanwijzingen

De aanwijzingen in de notentekst betreffen vooral de groepering van noten, overgangsdynamiek, het plaatsen van accenten, variatie in beweging en omschrijving van karakter van beweging en klank. Ze zijn veelal gericht op contouren van beweging op elementair niveau (motieven en frasen) en op het niveau van het geheel. Het doel van de notatie is niet dat zoveel mogelijk wordt vastgelegd, maar slechts het meest noodzakelijke, om zo te komen tot karaktervolle motieven, tot karaktervolle frasen en een compositie als een karaktervolle eenheid. De ruimte die de notatie geeft is essentieel, wil de uitvoerder in het uitvoeringsproces persoonlijke afwegingen kunnen maken. Zoveel mogelijk zijn tekens en aanwijzingen op het vlak van klank- en bewegingsdifferentiatie overgenomen uit composities geschreven in de tweede helft van de 19de en het begin van de 20ste eeuw. Het betreft vooral aanwijzingen die Richard Wagner en Gustav Mahler hanteerden. In lijn hiermee zijn de aanwijzingen zoveel mogelijk in het Duits genoteerd. Uitzonderingen betreffen de termen *ritenuto*, *a tempo*, *Adagio*. De term *ritenuto* wordt vooral gebruikt voor de geleiding van de structuur, dat wil zeggen bij duidelijk waarneembare vertragingen aan het einde van een vormdeel. De term *Adagio* wordt slechts dan gehanteerd wanneer deze in de versie⁴⁸⁰ waarop mijn editie is gebaseerd, voorkomt.

De editie is rijkelijk voorzien van bogen. De betekenis van een boog is primair die van groepering, dat wil zeggen een aanduiding welke noten op elkaar betrokken zijn tot een motief, een groep motieven of een frase. Een boog houdt niet automatisch in dat de noten die onder een boog zijn gegroepeerd in klank gebonden dienen te worden. Groepering van noten is het gebied van fraseren en het vormen van motieven. Het al dan niet legato zingen en spelen is het gebied van articuleren. Fraseren behoort tot het gebied van vormgeving, articuleren tot het gebied van aankleding. Aankleding wordt in sterke mate overgelaten aan de uitvoerenden.

Met betrekking tot het vormgevend gebruik van klank en dynamiek is het van groot belang dat motieven en grotere eenheden van elkaar worden onderscheiden door klankdifferentiatie. Hierdoor ontstaat duidelijkheid in

480 Zie pagina 227.

de beweging. Dit versterkt de expressiviteit. Het kunnen onderscheiden van motieven ontstaat vaak door een korte discontinuïteit in klank tussen het slot van een motief en het begin van een volgend. Er zijn echter veel meer mogelijkheden, zoals wijziging van dynamiek, af- en aanspraakverschijnselen. Een afgewogen toepassing van deze middelen hoort eveneens tot het domein van de uitvoerenden.

De notatie van overgangsdynamiek hangt veelal nauw samen met de groepering van noten tot motieven en frasen. Overgangsdynamiek dient niet als een separaat verschijnsel uitgevoerd te worden maar dient geïntegreerd te zijn in het vormen van motieven en frasen. De notatie van accenten hangt hiermee samen. Accenten geven veelal aan dat een noot een hoofdnoot is binnen een motief dan wel frase.

De belangrijkste tempo-aanduidingen zijn (naast *Adagio*): *Sehr breit*, *Schwer*, *Breit*, *Nicht schleppend*, *Fließend*, *Lebhaft*. De term *Schwer* wordt gehanteerd voor een brede beweging tussen de hoofdnooten van motieven en voor situaties waarin de hoofdnoot van een motief bereikt wordt via een duidelijke verbreding van de grondeenheid en een diminuendo in de overgangsdynamiek.⁴⁸¹

Aanwijzingen gericht op het verhogen van het tempo zijn: *Fließender*, *Drängen(d)*, *Beschleunigen*, *Steigern*. *Fließender* houdt een toename van beweging in, zonder dat die toename de aandacht trekt. De toename dient eerder het karakter te hebben van het bevrijd zijn van de traagheid die ervoor bepalend was. Bij de aanduiding *Drängen(d)* is de toename van de beweging nadrukkelijker: in lichte mate wordt naar de volgende hoofdnoot toegewerkt. In deze toename van beweging vindt tegelijkertijd een verschuiving plaats in de beweging binnen een motief. Met name de grondeenheid voorafgaand aan de hoofdnoot wordt met de toename van de beweging steeds meer verbreed. Dit geeft wrijving tussen versnelling en verbreding. Bij de term *Beschleunigen* is de bewegingstoename sterker dan bij *Drängen(d)* en zonder de tegenwerkende verbreding van de grondeenheid voor de hoofdnoot. Bij *Steigern* gaat tempotoename samen met een toename van de luidheid.⁴⁸²

⁴⁸¹ Het betreft ondermeer koraal 15 en koraal 40.

⁴⁸² Zie pagina 99, 100.

Ook de teruggang in beweging kent een aantal aanwijzingen: *Breiter*, *Zurückhalten(d)*, *Zögern(d)*, *ritenuto*. De term *Breiter* wordt gebruikt wanneer de teruggang in beweging structureel is. De term *Zurückhalten(d)* wordt vaak gehanteerd aan het einde van een frase en houdt in dat de beweging licht wordt neergelegd, om bij het begin van de volgende frase hernomen te worden. De vertraging bij *Zögern(d)* is niet zozeer gebonden aan een frase als wel aan het reliëf verlenen, via een lichte vertraging, aan een tekstfragment. Verder komen soms aanduidingen voor die gerelateerd zijn aan het karakter van de klank zoals: *Zarte Tongebung* (koraal 7), *mit dunklem voluminösem Klangcharakter* (koraal 9), *Mild und leise* (koraal 56 en 65), *Zart* (koraal 65, koor 67). Deze karakters kunnen op verschillende manieren gerealiseerd worden, zoals aanbrengen van klankkleurverschillen ten opzichte van het voorafgaande, differentiatie in de aanzet van een toon en/of uitspraak van consonanten, toepassing van vibrato. In de notentekst zijn deze middelen niet genoemd. Toepassing van die middelen, ook in andere delen, behoort tot het gebied van de uitvoerenden.

Af en toe wordt de term *Ausdruckslos* gehanteerd: *Fast ausdruckslos* (koraal 7 en 68), *Fast ohne Ausdruck* (koraal 52). Dit vraagt een zo weinig mogelijk toepassen van overgangsdynamiek en temposchommelingen om tonen op elkaar te betrekken. Het resultaat is erop gericht dat het karakter van een motief of frase een strakheid krijgt die lijkt op de expressiviteit van een gezicht bedekt met een masker. Het tegenovergestelde van *Ausdruckslos* dient bereikt te worden wanneer de termen *mit großem Ausdruck* en *Ausdrucksvoll* (koraal 15) genoteerd zijn.

Naast bovenstaande tekstuele aanwijzingen worden ook grafische tekens gehanteerd:

Een punt boven een noot (staccato)

Een verkorting van de tijdsduur in klank. De lengte van dit inkorten is afhankelijk van de ruimte (de akoestiek) waarin gemusiceerd wordt en de gewenste expressiviteit.

Een streepje boven een noot (tenuto)

Duidt niet op een articulatie van de klank maar heeft betrekking op de tijdsduur van de betreffende toon. Het tenuto-streepje houdt een

lichte verbreding in van de tijdsduur van een noot. De functie van die verbreding kan verschillend zijn. In bepaalde gevallen is het een verbreding die noodzakelijk is om richting te kunnen geven aan klank (zie bijvoorbeeld de opmaat in koraal 7). In andere gevallen is het een verbreding van de beweging die te gering is om onder *zurückhalten(d)* te kunnen vallen (zoals in koraal 68). Een derde toepassing is die waarbij het begin van een groep zestiende of achtste noten is verbreed om zo duidelijkheid in de bewegingssteunpunten te krijgen (Openingskoor *Herr, unser Herrscher*, maat 46). Een variant hierop is de plaatsing van het teken op een andere locatie dan het begin van een groep zestiende of achtste noten. De functie van deze verbreding is het tegenovergestelde: het verkrijgen van onregelmatigheid in het bewegingsverloop.

> en <

Het teken > wordt gehanteerd voor een krachtige aanzet van een toon, waarbij nadien de sterkte wordt teruggenomen. Het teken < betreft een weke toonaanzet (bij het zingen betreft het een zogenaamde “gehauchte” aanzet) waarna de luidheid toeneemt.

Glottisschlag

Het gebruik van de “Glottisschlag” (“coup de glotte”) heb ik niet specifiek opgenomen in mijn editie;⁴⁸³ het wordt overgelaten aan de zangers. Ingeval het koor een zangcultuur heeft waarbij in principe elke toon beweeglijk kan zijn, dus minder gericht is op strakke tonen en luidheid, kan differentiatie van aanzetten van een motief door middel van de Glottisschlag een effectief middel zijn.⁴⁸⁴

⁴⁸³ “Glottisschlag” / “Coup de glotte” is een stemgebruik waarbij de ademstroom in een kort moment gecompriëerd wordt onder de stemplooiën, waarna deze explosief geopend worden. Het resultaat is dat de aanzet van een klank explosief van karakter is. Deze basisaanzet van een toon is terug te vinden in 19de-eeuwse zangmethodes van ondermeer Garcia, Julius Stockhausen en Sieber. Aan het einde van de 19de eeuw verdwijnt die standaardwijze van toonproductie mede onder invloed van een gerichtheid op een zingen met meer volume.

⁴⁸⁴ Het is te vergelijken met het spelen op een zuigwindharmonium met expression zoals het

Hoofdstuk 6

Uitvoering, evaluatie, conclusies, vervolg

6.1. Inleiding

In het najaar van 2015 zijn Willem Boogman, Jos Leussink en ik gestart met de voorbereiding van de uitvoering van de *Johannespassion* volgens mijn editie. Maandelijks bespraken we de voorlopige resultaten in het editeren, bespraken we verwantschappen tussen de editie en musiceerwijzen zoals beschreven in 19de-eeuwse literatuur en brachten we, op grond van de ervaringen met het Ives-project, de te verwachten problemen in kaart. Een belangrijk uitgangspunt voor mij was dat de uitvoering van de editie niet een illustratie zou worden van een theorie (zoals het historisch geïnformeerd musiceren opgevat kan worden als klinkende illustratie van kennis over het verleden), maar voortkomt uit een zelfstandig proces. Dat had tot gevolg dat op hoofdlijnen uitgangspunten ten aanzien van het gebruik van klank en dynamiek aangereikt zouden worden waar de uitvoerenden zelf mee aan de slag zouden gaan, zodat de uitvoering idealiter voort kan komen uit het totaal van de persoon (personen) en niet gedomineerd wordt door een theoretische benadering.

Ten aanzien van het formeren van een koor was onze inschatting dat de editie dermate zou afwijken van huidige uitvoeringspraktijken dat het wenselijk was om koorzangers te recruteren die de *Johannespassion* nog

Mannborg-model “Stil 55”. Door het toepassen van een specifieke aanslag, waardoor het ventiel tijdelijk een fractie gesloten is voordat het volgende ventiel geopend wordt, kan de onderdruk heel licht opgebouwd worden in de windlade waardoor de aanspraak van de volgende klank meer explosief gerealiseerd kan worden. Dit leidt tot (minimale) kleurverschillen in aanzet van de te vormen toon en afspraak van de toon die verdwijnt, waardoor het begin van een motief reliëf kan krijgen.

niet hadden gezongen of een dusdanige muzikale flexibiliteit bezaten dat aanpassing geen tijdrovende discussies zou opleveren. Ten aanzien van de solisten en de instrumentalisten (strijkkwartet) werden deze problemen niet verwacht.

De praktijk bleek echter anders. De koorrepetities verliepen met veel enthousiasme, inzet en in een buitengewoon prettige sfeer. Natuurlijk waren er moeilijkheden. Dat betrof vooral datgene wat Wagner en Noë musiceren vanuit een forte klank noemen, waarbij op grond van expressieve overwegingen overgangsdynamiek toegepast wordt. In detail betrof dat het realiseren van woordmotieven vanuit overgangsdynamiek en het vasthouden van klank in onbeklemtoonde lettergrepen. Ook waren er moeilijkheden in het realiseren van temposchommelingen binnen motieven en temposchommelingen in de aaneenrijging van motieven: met name betrof dat het stuwen naar een hoofdnoot toe en het realiseren van de beweging wanneer die *Drängend* moest zijn. Aanvankelijk functioneerde de dirigent in sterke mate als stimulator; gaandeweg waren er momenten dat er afgeremd kon worden. Het proces van verwerving van partituur kon groeien doordat koor en dirigent de relatie aanvoelden tussen het toepassen van overgangsdynamiek, temposchommelingen en zeggingskracht van het gepresenteerde.

De eerste repetitie met het strijkkwartet verliep contrair. De leden van het ensemble waren gericht op het uitvoeren van 19de-eeuwse muziek vanuit een reconstructie-idee en muziek van Bach in een pulsgerichte beweging, eveneens vanuit een reconstructie-idee. In die praktijk worden steunpunten, veelal het begin van een maat, actief behandeld en vloeit het zwakke gedeelte in een maat bijna vanzelf daaruit voort. In mijn editie zijn steunpunten echter rustpunten waar de beweging tijdelijk wordt neergelegd; wat zwak wordt uitgevoerd in de historisch geïnformeerde benadering (veelal het laatste gedeelte van de maat) diende nu veelal actief en energisch behandeld te worden en overgebonden over de maatstreep heen.

Dit leidde tot grote verwarring. Het uitvoeren van muziek van Bach volgens de principes die ten grondslag liggen aan de editie werd niet alleen niet begrepen maar leidde tot muzikale en bijgevolg intermenselijke blokkade. Het ensemble wilde zijn naam niet verbinden aan het project en vanuit het project bekeken was er onvoldoende vertrouwen dat samenwerking tot

een goed einde zou leiden. Voor mij was er een *déjà vu*. Een terugkeer naar de jaren '80 van de vorige eeuw toen ik gastcolleges gaf aan conservatoria over nieuwe (orgel-)muziek en geconfronteerd werd met organisten die niet alleen geen affiniteit hadden met die muziek maar ook ideologisch, zowel in de verwoording als in de concertpraktijk, stelling daartegen namen; een schaduw van Blume's "*Was ist Musik?: ein Vortrag*."⁴⁸⁵

Met het nieuw gevormde ensemble verliep het traject coöperatief en voorspoedig. De uitvoeringstechnische problemen waren dezelfde, echter door een invoelende benadering werden die problemen eigen gemaakt en muzikaal opgelost.

Ook met een gedeelte van de solisten verliep het traject problematisch. Bij de eerste repetitie werd uitleg gegeven over de basisprincipes van het vormgevend gebruik van klank en dynamiek. Daarna werden enkele fragmenten uit de *passion* doorgenomen in de toepassing ervan, totdat een punt bereikt werd dat realisatie overeen kwam met hetgeen gewenst is. Het was vervolgens aan de solist met deze aanwijzingen en ervaring aan de slag te gaan om zich de basisprincipes eigen te maken, waarbij zonodig ondersteuning gegeven kon worden. Enkele solisten bleken zo verweven te zijn met de historisch geïnformeerde uitvoeringswijze gericht op woordaccenten en op articulerend zingen dat het zingend benaderen van de recitatieven vanuit een stabiele klank (Wagner, Noë), het vormen van woordmotieven op basis van temposchommelingen en overgangsdynamiek, alsook het vormen van een recitatief als een gesloten melodisch geheel, onoverkoombare problemen vormden en leidden tot een inferieure uitvoering.

6.2. Werkwijze evaluatie

In de inleiding is de doelstelling van het onderzoek als volgt geformuleerd: het verkrijgen van inzicht in het toepassen van klank en dynamiek als vormgevende middelen in het uitvoeren van een compositie. Op basis

⁴⁸⁵ Friedrich Blume. "*Was ist Musik?: ein Vortrag*". In *Musikalische Zeitfragen* V. Kassel: Bärenreiter, 1960.

hiervan is de probleemstelling: op welke wijze kan in een uitvoering klank en dynamiek toegepast worden als vormgevend materiaal? Die probleemstelling heb ik, als *case study*, toegespitst op Bachs *Johannespassion*. Het uitvoeren van een partituur is naar mijn opvatting niet het toepassen van een serie voorschriften en/of muziekwetenschappelijke gegevens om zo te komen tot een reconstructie van een musiceren in het verleden. Een uitvoering is een autonome verschijning van een idee dat vastgelegd is in de partituur. Op basis hiervan heb ik een uitvoeringsmodel beschreven. Centraal in dat model staat het voorstellingsvermogen van de speler. In het model is het vormgevend gebruik van klank en dynamiek opgenomen. Het model ligt ten grondslag aan de editie die ik gemaakt heb van de *Johannespassion* in de vorm van een partituur. Die editie is vervolgens uitgevoerd.

Deze werkwijze houdt in dat op vier gebieden het vormgevend gebruik van klank en dynamiek een rol speelt: in het voorstellingsvermogen voorafgaand aan het editeren, in het ontwikkelen van het uitvoeringsmodel (en toepassingsprincipes als uitvloeisel ervan), in de schriftelijke vastlegging en in de uitvoering. In de evaluatie zijn deze vier gebieden betrokken.

Ten aanzien van de evaluatie van het vormgevend gebruik in de uitvoering het volgende: dit gebruik leidt tot het betrekken van klanken op elkaar tot motieven op basis van klankdifferentiatie en flexibele toepassing van de tijdsduur (grondwaarde) van klanken. De wijze waarop de motieven gestalte krijgen en op elkaar betrokken worden tot frasen en grotere eenheden, heb ik omschreven als de structuur van de grondwaardegerichte klankbeweging. Hiermee samenhangend heb ik de wijze van behandelen van klank omschreven als de textuur van de klankbeweging. Naar mijn ervaring is luisteren in sterke gericht op die structuur en de daarbij behorende klanktextuur. De evaluatie van het vormgevend gebruik van klank en dynamiek in de uitvoering concentreert zich op grond hiervan, op die structuur en textuur.

De volgorde en werkwijze van de evaluatie van de uitvoering van de *Johannespassion* komt in sterke mate overeen met de benadering van de uitvoering van *An die Musik* in § 2.3. De basis ervan is in eerste instantie niet de partituur van de editie (dat zou leiden tot een benadering van de uitvoering als een partituur die verklankt wordt) maar de uitvoering als

een verschijning. Dat houdt in dat de basis van de evaluatie het ontdekken en formuleren van de logica van de uitvoering is vanuit het standpunt van de luisteraar, en dat houdt dan weer in dat ten eerste nagegaan wordt welke structuur van klankbeweging gehanteerd wordt (puls- dan wel grondwaardegericht) met wat de kenmerken van de klanktextuur zijn om die beweging te realiseren. Vervolgens ga ik na welke contouren in de klankbeweging te ervaren zijn, daarmee samenhangend op welke wijze rustpunten gecreëerd worden in beweging en in klank, en ten slotte tot welke karakters dat leidt; het laatste betreft vooral de wijze hoe ik in het luisteren geleid wordt naar de rustpunten toe en de karakters die daarbij ontstaan. Na dit op hoofdlijnen vaststellen van samenhang in de uitvoering, is reflectie als luisteraar over wat het karakter van de compositie dient te zijn (het idee van de compositie) van belang. Dat houdt reflectie in over de verwachting die ik heb in mijn voorstellingsvermogen ten aanzien van het karakter van de compositie. Ook hier speelt de structuur van de klankbeweging een essentiële rol. Relevant daarna is de vraag of de uitvoering geplaatst kan worden binnen die verwachting: als een verbijzondering van die verwachting. In laatste instantie wordt op basis van de beschreven ervaringen de partituur vergeleken met de uitvoering en de wijze waarop de toepassingsprincipes van het vormgevend gebruik van klank en dynamiek vorm hebben gekregen (zie afbeelding 22). Ook hier is relevant of de uitvoering beschouwd kan worden als een verbijzondering van het uitvoeringsidee (de uitwerking van de probleemstelling van de compositie als uitvoeringslogica) zoals vastgelegd in de editie.

Deze werkwijze pas ik toe op drie onderdelen uit de *Johannespassion*: het begin van het openingskoor, koraal 7 *O groÙe Lieb'* en een gedeelte uit het eerste recitatief.

In de evaluatie van de uitvoering van de editie betrek ik de opname die gemaakt is in Amsterdam in het Orgelpark.⁴⁸⁶ Voordat ik verder ga met de evaluatie, plaats ik eerst enkele kanttekeningen bij die opname, met name betreft dat de techniek van die opname en de opstelling van koor en ensemble.

⁴⁸⁶ In bijlage 5 staan de data van de uitvoeringen en de namen van de uitvoerenden.

Zoals veel uitvoeringen in de huidige uitvoeringspraktijk gericht zijn op het laten horen van de structuren van een compositie, zo worden ook veel uitvoeringen opnametechnisch gedocumenteerd. In mijn editie is echter, ook klanktechnisch in het opnemen van een uitvoering, niet de structuur van de uitvoering relevant maar de textuur: de verschijningsvorm van klanken ten gevolge van ritmiseren. Een textuurgerichte opname houdt in dat allerlei details zoals aan- en afspraakverschijnselen in het produceren van klanken, het subtiel toepassen van overgangsdynamiek en de vorming van consonanten hoorbaar zijn. In de gemaakte opname is dat, wat betreft het koor, niet het geval; slechts contouren zijn hoorbaar. Een tweede kanttekening bij de opname betreft de verhouding tussen koor en strijkkwartet en de verhouding tussen strijkkwartet en harmonium. In beide gevallen overheerst in de opname het strijkkwartet. Deze overheersing komt enerzijds voort uit de positionering van de microfoons (met name ten aanzien van de verhouding tussen harmonium en strijkkwartet) anderzijds door de positionering van koor en harmonium ten opzichte van het strijkkwartet. Vooral in het openingskoor wordt hierdoor de klank van het harmonium (de tweestemmige melodische lijnen in het hoge register) weggedrukt door de strijkers, waardoor de zeggingskracht van die lijnen inboet. Het eerste probleem was op te lossen door een andere positionering van microfoons, het tweede probleem door een andere positionering van koor, harmonium en strijkkwartet. Ten aanzien van het laatste is een sterke wens van mij dat bij een uitvoering met koor en ensemble als media, het koor (inclusief het ondersteunend instrument zoals bijvoorbeeld een harmonium) vóór het ensemble wordt geplaatst. Dat is een wijze van musiceren die tot het einde van de 19de eeuw gebruikelijk was.⁴⁸⁷ Het voordeel is dat de instrumentalisten, doordat ze minder contact hebben met de dirigent, zelfstandiger dienen te musiceren⁴⁸⁸ en dat allerlei details in het musiceren door het koor voor de luisteraar meer waarneembaar zijn, zoals de beweeglijkheid van de enkele toon en de vorming van woordmotieven.

⁴⁸⁷ Daniel J. Koury. *Orchestral Performance Practices in the Nineteenth Century. Size, Proportions, and Seating*. Rochester: University of Rochester Press, 2010.

⁴⁸⁸ Schünemann 1913, 259, 260.

We hebben deze opstelling niet doorgevoerd. Homogene klankkwaliteit van een koor, perfectie in gelijkheid van aanzet en afspraak, zijn in deze musicerwijze minder belangrijk dan individualiteit in het musiceren op basis van het aanvoelen van de samenhang in het vormen van motieven en grotere eenheden. Zo'n musicerwijze is echter pas realiseerbaar indien alle betrokkenen zich hierin kunnen vinden. Er was onvoldoende tijd om dat uit te proberen; het was ook niet het doel van het onderzoek.

Schema evaluatie

- 1 Reflectie over de uitvoering:
 - structuur en textuur van de klankbeweging
 - wijze waarop zwaartepunten in klank vorm krijgen
 - contouren van de beweging
 - ervaring van deelkarakters en het karakter van de compositie als geheel
- 2 Reflectie over de verschijning van de compositie (de probleemstelling of het idee) zoals aanwezig in het voorstellingsvermogen.
- 3 2 op 1 betrekken met als afweging of de uitvoering een verbijzondering is van de verschijning in het voorstellingsvermogen.
- 4 Editie, waarin de toepassingsprincipes van het vormgevend gebruik van klank en dynamiek verwerkt zijn op basis van het idee van het object, betrekken op 1.

Afbeelding 22

Schema evaluatie vormgevend gebruik van klank en dynamiek.

6.3. Openingskoor Herr, unser Herrscher

De volgorde van evaluatie van delen uit de *Johannespassion* is in de vorige paragraaf beschreven en schematisch weergegeven in afbeelding 22. De evaluatie bevat vier fasen en begint met het beluisteren van de uitvoering gericht op de samenhang tussen de elementaire beweging (de structuur en textuur van de klankbeweging) en de contouren van het geheel. Vervolgens wordt de verwachting die ik heb als luisteraar ten aanzien van het openingskoor beschreven en in de derde fase betrek ik die verwachting op de uitvoering. In de drie fasen van de evaluatie van het openingskoor beperk ik mij tot de instrumentale opening en het begin van de koorinzet; op basis van de verkregen resultaten en op basis van globale luisterervaring trek ik conclusies voor de gehele uitvoering. De vierde fase, waarin de uitvoering en de partituur op elkaar betrokken worden, betreft de gehele uitvoering. In het beluisteren van de opname van het openingskoor ontstaat aanvankelijk de indruk dat de klankbeweging pulsgericht is. De puls ontstaat vooral door de tweestemmige melodie, gespeeld op het harmonium, en door de basmelodie, uitgevoerd op cello en harmonium (fragment uit de uitvoering in het Orgelpark op 8 april 2017; Asko Kamerkoor onder leiding van Jos Leussink):

Audiovoorbeeld 31

play

stop

Elke verandering van de tweestemmige melodie vormt een puls in de beweging. Die puls is in de bas onderverdeeld in tweeën en wordt versterkt door de melodie in de altviool, die eveneens een beweging in tweeën kent. In de klankbeweging zijn in het begin enkele kleine temposchommelingen waar te nemen (vertragingen tezamen met een diminuendo) waardoor geleiding ontstaat (frasen). De rustpunten van die frasen worden gevormd op 12-15 sec. en 25-32 sec. Vanaf ca. 30 sec. zijn er zodanige schommelingen in de duur van de puls dat een continue puls verdwijnt en de klankbeweging het karakter aanneemt van grondwaardegerichtheid met daarbinnen een maatgeoriënteerdheid. De rustpunten vanaf het maatgeoriënteerd musiceren (vanaf ca. 40 sec.) zijn die punten waar de beweging naar toe wordt geleid

(dat zijn de punten op ca. 54", 59", 1'04", 1'08", 1'14", 1'20", 1'25", 1'30" en 1'36" met de inzet van het koor). Die punten worden in dynamiek relatief minder luid uitgevoerd en de beweging wordt ingehouden voordat die punten bereikt worden. Die maatgeoriënteerdheid blijft aanwezig ook na de koorinzet maar domineert de beweging niet in die mate zoals in het instrumentaal gedeelte.

De contouren van de klankbeweging zijn op basis van het voorafgaande als volgt: vanaf het begin tot ca. 40 sec. is er een toename van beweging en luidheid, onderbroken door een rustpunt rondom 15 en 30 sec. Tussen 30 en 40 sec. wordt het toengebied vergroot en vinden grote verschillen plaats in grondwaarde. Vanaf 40 sec. wordt de beweging geleid op basis van maatgeoriënteerdheid waarbij spanning toeneemt door grotere tegenstelling in dynamiek, beweging en melodische opbouw. In die opbouw lijkt het alsof de beweging af en toe stil komt te staan om daarna energiever door te gaan om vervolgens nog meer stil te komen staan. Die quasi stilstand in een beweging, karakteristiek voor de beweging van een dodenmars, leidt uiteindelijk tot de inzet van het koor. In die inzet vormen de woorden *Herr, Herr, Herr* de steunpunten. In die punten is er een afname van intensiteit door de dalende bovenstem en een licht diminuendo. In de frase erna ontbreekt het steunpunt na het woord *unser*. Er ontstaat een gat in het zingen van de lettergreep *Herr-*, als ware er een gemis. Het steunpunt wordt pas bereikt met het woord *Herrscher*, net voor de inzet van de gewijzigde herhaling van het drie maal zingen van *Herr*. In deze herhaling is er een verschuiving van steunpunt. Het lijkt wel alsof het gemis aan steunpunt ervoor een vervolg krijgt doordat de steunpunten van koor en instrumentale begeleiding niet meer samenvallen.

De probleemstelling van de compositie en daaraan gekoppeld de verwachting die ik heb als luisteraar bij het openingskoor, heb ik beschreven in de paragrafen 2.5. en 5.3. Die verwachting is samen te vatten als het ervaren van zwaarte, moeizaamheid, een aanroepen in een opgenomen-zijn in een doorgaande verwachtingsvolle beweging die, in het canonisch gedeelte net voor het eindpunt, haar culminatie krijgt in ontspanning (vrijheid, richtingloosheid).

Weliswaar is in bovenstaande evaluatie niet de gehele uitvoering van het openingskoor betrokken; het ontspanningsvolle gedeelte is er buiten

gebleven. Op grond echter van de wijze waarop het begin van de *Johannespassion* is uitgevoerd, en op een globaal beluisteren van het gedeelte erna, trek ik de conclusie dat die uitvoering voor mij een verbijzondering is van de verwachting die ik van een uitvoering van het openingskoor heb in mijn voorstellingsvermogen.

Het vierde gedeelte van de evaluatie is de koppeling tussen hetgeen genoteerd is (de editie) en de uitvoering; dat wil zeggen dat de opbouw die in de notatie aanwezig is, vergeleken wordt met de opbouw in de uitvoering. Ook hier staat de compositie als geheel centraal, waarbij het accent gelegd wordt op de contouren van de klankbeweging met daarbinnen de structuur van de klankbeweging tezamen met de klanktextuur.

De opbouw van de bewegingscontour van de compositie als geheel is in de notatie als volgt: het begintempo is omschreven als tempo 2, geleidelijk neemt het tempo toe en bij de koorinzet wordt tempo 1 bereikt. Na deze inzet volgen temposchommelingen met als begrenzingen de tempi 1 en 2. Bij de afsluiting in maat 32 (in tempo 1) start de beweging in het nieuwe gedeelte in maat 33 met tempo 2, waarna er weer een geleidelijke opbouw is naar tempo 1, gevolgd door temposchommelingen. Vanaf maat 49 is er een tempo dat een fractie sneller is dan tempo 1 (*a tempo*, “fast etwas schneller als Tempo 1”); het betreft het canonisch gedeelte. Dit tempo (tempo 1+) wordt aangehouden tot aan het slot.

In de uitvoering is deze bewegingsopbouw terug te vinden, zij het dat het gedeelte met tempo 1+ minder geprononceerd naar voren komt dan de notatie beschrijft.

De geprononceerdheid van het gedeelte met tempo 1+ (omschreven met “de verwachtingsvolle beweging die daar haar culminatie in ontspanning krijgt”) wordt in sterke mate bepaald door de wijze waarop de temposchommelingen (op basis van tempo 2 en 1) gerealiseerd worden. Het gaat om de wijze waarop tegenstellingen in klank door middel van motieven en frasen vorm krijgen en de wijze waarop die tegenstellingen uiteindelijk leiden tot die beweeglijke ontspanning. Dat proces wordt bepaald door symmetrisch denken: door de wijze waarop frasen op elkaar betrokken worden. Dat denken uit zich in de frase die gestalte gaat krijgen door middel van differentiaties in de structuur en textuur van de klankbeweging.

De editie bevat veel aanwijzingen die betrekking hebben op de differentiatie van de klankbeweging en de textuur als resultante van symmetrisch denken (zie § 2.4). In samenhang met een bewegingsstructuur gericht op het geheel, zijn al deze aanwijzingen door middel van klankdifferentiatie en bewegingsdifferentiatie in de uitvoering waar te nemen.

Op grond van de hierboven beschreven wijze waarop de klankbeweging gestalte krijgt, is te concluderen dat de uitvoering een verbijzondering is van de probleemstelling zoals aanwezig in het voorstellingsvermogen van mij als vormgever en luisteraar, en een verbijzondering van de editie. Mijn conclusie is dat, wat betreft het openingskoor *Herr, unser Herrscher*, de toepassingsprincipes zoals geformuleerd in § 2.2 een richtingwijzend antwoord geven op de in de inleiding geformuleerde vraagstelling: op welke wijze kan het vormgevend gebruik van klank en dynamiek basis zijn van de uitvoering van de *Johannespassion*?

6.4. Koraal 7: O große Lieb'

De uitvoering van koraal 7 *O große Lieb'* kent vijf frasen die worden gescheiden door pauzes (eveneens uit de uitvoering in het Orgelpark):

Audiovoorbeeld 32

play

stop

Binnen een frase krijgen woorden en tekstfragmenten melodisch reliëf door overgangsdynamiek en differentiatie van de tijdsduur van een lettergreep of een éénlettergrepig woord. Op deze wijze worden woordmotieven gevormd. Een voorbeeld hiervan is de tweede frase met twee woordmotieven: *o Lieb'* en *ohn' alle Ma-ße*. Elke frase bevat zoveel schommelingen in de duur van een lettergreep of woord dat de structuur van de klankbeweging te betitelen is als grondwaardegericht.

In de geleiding van de frasen is de meest opvallende cesuur die voorafgaand aan de slotfrase met de tekst: *und du mußt leiden*. Twee andere opvallende caesuren zijn die na de openingsfrase *O große Lieb'* en die in het midden, voorafgaand aan *Ich lebte*. Deze geleidingen vallen samen met de interpunctie

van de tekst (die in het midden) of met inhoudelijke wijzigingen (eerste en laatste frase).

Elke frase heeft melodisch een eigen omvang, richting en tempo waardoor per frase een specifiek karakter ontstaat. Ondanks deze verschillen is er eenheid doordat elke frase (met uitzondering van de eerste) op een uniforme wijze eindigt met een voorhouding waarbij de klankbeweging vertraagd wordt en in luidheid afneemt. Deze voorhouding met oplossing vormt het rustpunt van een frase. Door dit alles staan de frasen naast elkaar en hebben een eigen leven.

Het koraal begint met een ingehouden en naar binnen gekeerde uitroep, als ware het een verzuchting: *O große Lieb'*. Vervolgens is er per frase een toename van de beweging met de snelste beweging in de vierde frase. De vijfde en laatste frase vormen een breuk met het voorafgaande. Klanken en woorden worden niet meer verbonden en staan naast elkaar. Er is geen overgangsdynamiek, maar een sprongsgewijs decrescendo. De frase heeft het karakter van verstarring, heeft de expressie van een masker. Maar ook deze expressie eindigt zoals de frasen ervoor met een voorhouding en een naar binnen gekeerde klankbeweging.

Op grond van dit alles is te concluderen dat de uitvoering eerder het kenmerk heeft van een eenheidvormende verzameling van frasen dan van een eenheid ontstaan vanuit het symmetrisch op elkaar betrekken van klankmateriaal.

De probleemstelling van het koraal en de verwachting die ik heb als luisteraar bij de uitvoering ervan heb ik beschreven in § 5.5 als een verzameling van karakters die te omschrijven is met "diepe toewijding" ("Innigheid") en "gebrokenheid".

Doordat in de uitvoering van het koraal de frasen naast elkaar staan, er een afbouw is per frase zowel in beweging als in dynamiek, en door de breuk in karakter van de laatste frase met het voorafgaande, ontstaat een verzameling van karakters die ik ervaar als passend binnen die verwachting.

De partituur bevat allerlei aanwijzingen ten aanzien van beweging en dynamiek. Elke frase heeft daardoor in notatie een eigen tempo, ontwikkeling van tempo en dynamische ontwikkeling. Elke frase wordt beëindigd met een komma (met uitzondering van de eerste), voorafgegaan door een vertraging tezamen met een decrescendo. De notatie bevat naast

deze komma's twee fermate-tekenen voor de geleiding van de frasen. Het betreft de fermates na de eerste frase en die voorafgaand aan de laatste. Ze hebben betrekking op de lengte van de cesuur. Dit houdt in, zoals in de toelichting op het koraal in § 5.5 is beschreven, dat er geen symmetrische verbinding is tussen de eerste en tweede frase, respectievelijk tussen de laatste frase en die ervoor. De fermates volgen uit a-symmetrisch denken. In de uitvoering is de breuk tussen de laatste frase en hetgeen eraan voorafgaat manifest, mede door de textuur van de klankbeweging. Dat is niet het geval met de eerste frase. Ondanks een cesuur wordt de eerste frase betrokken in de opbouw van de beweging van de tweede frase. De uitvoering is daardoor symmetrisch. Dit is echter zo overtuigend gedaan, dat het die vormgeving rechtvaardigt. Bij een a-symmetrische vormgeving zou het ritenuto in de eerste frase veel meer uitgesponnen dienen te zijn, alsof het koraal met die frase eindigt. Het decrescendo krijgt daarmee meer mogelijkheden om in karakter de uitwerking van "verzinken" te krijgen, waardoor het laatste woord *Lieb'* nauwelijks meer hoorbaar is. Het begintempo van de tweede frase bepaalt daarna in sterke mate of er een symmetrische of een a-symmetrische verhouding met het voorafgaande ontstaat. Bij een symmetrische opbouw wordt aansluiting gezocht bij het tempo waarmee de eerste frase begint. Indien de vormgeving a-symmetrisch is, ontstaat er een spanningsvolle breuk die niet opgelost wordt in de frasen erna. Pas na de cesuur voor de laatste frase en de vormgeving van die laatste frase sluit zich de verzameling van frasen als eenheid.

Het karakter van het koraal (de probleemstelling) zoals dat ten grondslag ligt aan mijn editie is hierboven omschreven als een verzameling frasen met als kenmerken "diepe toewijding" ("Innigheid") en "gebrokenheid". In de notatie komen die kenmerken tot uiting in de beweging van de afzonderlijke frasen: een decrescendo aan het einde van elke frase, de breuk na de eerste frase, de cesuur voorafgaand aan de laatste en ten slotte de afwijkende vormgeving van de laatste frase.

Deze karakters zijn in de uitvoering te horen en bepalen in sterke mate het karakter van de uitvoering van het koraal in totaal. De uitvoering is daarom te beschouwen als een verbijzondering van het idee dat ten grondslag ligt aan de notatie.

6.5. Recitatief 2

De uitvoering van Recitatief 2 (bijlage 4) kent in de beweging duidelijke steunpunten, de beweging is variabel (uitvoering Orgelpark; Marcel Beekman, evangelist):

Audiovoorbeeld 33

play

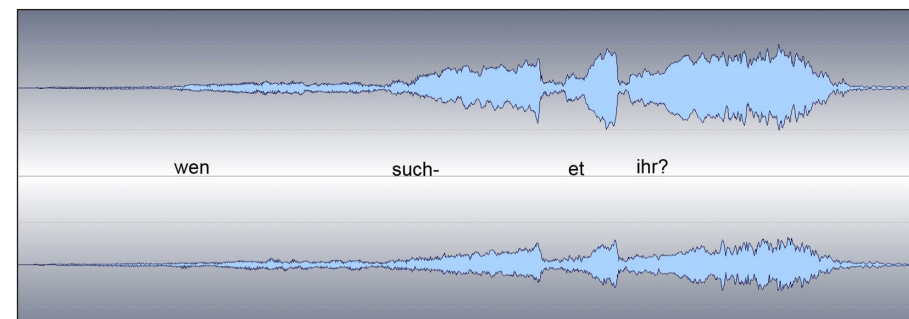
stop

De vraag is: is de beweging grondwaarde- dan wel pulsgericht? Om dat te beoordelen moet bekeken worden op welke wijze de steunpunten functioneren ten opzichte van de andere tonen. Bij een grondwaardegerichte beweging is sprake van overgangsdynamiek naar de hoofdtoon toe en van een bewegingsrichting. In dit voorbeeld is dat niet het geval; er is sprake van een reciterend zingen met een variable puls, waarbij de opbouw van de melodie van het recitatief structuurgericht is.

De wijze van uitvoeren van de recitatieven heb ik beschreven in § 5.4.

Die is, samengevat, ten eerste dat de melodische opbouw van een recitatief (onafhankelijk van de tekst) een eenheid vormt, en ten tweede dat continuïteit in de uitvoering wordt bereikt door het vormen van *an-*, *ab-* en *inbetonte* motieven op basis van overgangsdynamiek en temposchommelingen. De wijze waarop Patzak de melodische beweging vorm heeft gegeven, heb ik als voorbeeld naar voren gehaald.

In de aanloop naar de uitvoering was ik mij bewust van het verschil tussen datgene wat gepresenteerd zou worden door Marcel Beekman en de uitgangspunten die ten grondslag liggen aan de editie. Zijn uitvoeringswijze is echter dusdanig overtuigend en niet-dissonerend met het vormgevend gebruik van klank en dynamiek, dat ik geen behoefte heb gehad om met voorstellen te komen tot eventuele wijzigen van uitvoeringsstijl. Die voorstellen zouden mogelijk geleid heb tot het toepassen van een theorie en daarmee de zeggingskracht van de recitatieven aantasten. De uitvoering van mijn editie heeft niet als doel het laten horen van een theorie, maar een esthetische verschijning te zijn. Daarin past de uitvoeringswijze van Marcel Beekman.



Afbeelding 23

Grafische weergave van het dynamisch verloop van de vraag door Jezus in recitatief 2 van de Johannespassion: Wen suchet ihr?

De partituur bevat aanwijzingen ten aanzien van dynamiek en wijziging in karakter van de diverse frasen. In de partituur zijn de motieven niet, zoals dat wel het geval is bij de koorstukken, door middel van bogen weergegeven. Alle aanwijzingen in de partituur zijn terug te vinden in de uitvoering.

Aan het slot van recitatief 2 stelt Jezus de vraag: *Wen suchet ihr?* (Uitvoering Orgelpark; Helena van Heel, Christus):

Audiovoorbeeld 34

play

stop

De uitvoering is, vanuit de huidige zangpraktijk bekeken, prima. Echter vanuit het spelen op het orchestraal harmonium, gehoord de wijze waarop Willem Ravelli omgaat met klank en de aanwijzingen die Julius Hey geeft, zijn andere uitvoeringen van deze frase denkbaar. Het gat tussen *such-* en *-et* zou kunnen verdwijnen; de toonvorming zou minder krachtig kunnen zijn ten gunste van beweeglijkheid van toon. Deze opmerkingen betreffen niet zozeer de uitvoeringswijze als wel, over die uitvoeringswijze heen, de huidige cultuur van klankproductie – niet alleen in het zingen, maar in zijn algemeenheid.

6.6. Conclusie en vervolg

Op welke wijze kan in een uitvoering klank en dynamiek toegepast worden als vormgevend materiaal? Dat is de probleemstelling van dit onderzoek, zoals toegelicht in de inleiding. Daartoe heb ik als *case study* een editie van Bachs *Johannespassion* gemaakt. De probleemstelling en daarmee de inrichting en uitvoering van die editie is ingebed in een benadering van musiceren, zoals weergegeven in de subtitel van deze publicatie: de uitvoering van de *Johannespassion* als een autonome esthetische verschijning. De koppeling tussen het vormgevend gebruik en het proces om te komen tot zo'n verschijning heb ik beschreven in een uitvoeringsmodel. Dat model leidt ertoe dat de uit te voeren partituur verwerkt wordt tot een object in het voorstellingsvermogen van de speler. Dat object is leidend in de uitvoering en draagt zorg voor eenheid en de uitvoering als autonome verschijning. Vormgeving zoals beschreven in het uitvoeringsmodel is in sterke mate persoonlijk, omdat alle aspecten van de uitvoerder hierin samenkomen. Deze overweging leidde tot de keuze het uitvoeringsmodel als een proces te beschrijven, met het vormgevend gebruik van klank en dynamiek als een afgeleide van dat model. De toepassing van dat gebruik heb ik verwoord in een serie uitvoeringsprincipes. Op grond van de overweging dat klank en daarmee ook de uitvoering van een compositie een vorm van "Erschütterung" is, die leidt tot rust, beschouw ik een uitvoering als een anticiperen op rust. Deze opvatting kleurt in sterke mate de toepassingsprincipes. Zwaartepunten in de beweging zijn eerder (tijdelijke) rustpunten dan momenten van actie. Dit leidt tot een structuur van de klankbeweging die ik grondwaardegericht noem.

Deze denk- en werkwijze wijkt in sterke mate af van de huidige uitvoeringspraktijk van de passies van Bach. Die praktijk is vooral gericht op puls en op de structuur van de compositie. Zwaartepunten zijn in die uitvoeringspraktijk vaak momenten van actie en krijgen daardoor allerlei soorten beklemtoningen. De discrepantie tussen het uitvoeringsmodel en deze overheersende stijl van uitvoeren én de opvatting dat vormgeving een persoonlijk proces is, hebben geleid tot de keuze om in aanloop naar de uitvoering van de editie van de *Johannespassion* slechts hoofdlijnen van het uitvoeringsmodel aan de uitvoerenden te presenteren en nauwelijks de theorie eromheen. Op deze wijze wordt voorkomen dat de uitvoering een

bevestiging zou kunnen worden van een uitvoeringstheorie. Risico's van deze werkwijze zijn dat de toepassingsprincipes omgebogen worden tot een vorm van puls/metrum- en structuurgerichtheid of dat een evenwichtige en persoonlijke toepassing van dat gebruik afwezig blijft. In de uitvoering van mijn editie van de *Johannespassion* bleek dat enkele solisten dermate verweven waren met de op puls, metrum en structuur van de compositie gerichte uitvoeringspraktijk, dat hier geen afstand van genomen kon worden. Wonderlijk was wel dat met alle solisten in de voorbereiding een punt bereikt werd, waarbij toepassing van het vormgevend gebruik van klank en dynamiek en de gewenste structuur van de klankbeweging in de uitvoering van enkele recitatieven bereikt werd.

De evaluatie van de uitvoering van de *Johannespassion* heb ik beperkt tot de uitvoering van het Openingskoor, koraal 7 (*O große Lieb*), en recitatief 2. In die evaluatie heb ik mij allereerst opgesteld als luisteraar en niet als vormgever. De aandachtspunten in het luisteren heb ik weergegeven in afbeelding 22, onderdeel 1: ik lette op structuur van de klankbeweging, de wijze waarop zwaartepunten in klank vorm krijgen, contouren van de beweging en tenslotte de ervaring van deelkarakters in samenhang met het karakter van de compositie als geheel. De ervaring als luisteraar heb ik gerelateerd aan wat ik noem "de *Johannespassion* in mijn voorstellingsvermogen". In dat voorstellingsvermogen is een beeld aanwezig, een soort verwachting, waarbij de genoemde aandachtspunten constitutief zijn. In zo'n beeld is klank en het betrekken van klanken op elkaar in zekere mate gesuspenseerd. Hierdoor ontstaat een bandbreedte in de ervaring van de aandachtspunten; binnen die bandbreedte kan een diversiteit aan uitvoeringen als passend ervaren worden. In het relateren van dat beeld op de uitvoering, was de conclusie dat het beeld zich voegt in die uitvoering en dat de uitvoering van de koorgedeeltes beschouwd kan worden als een verbijzondering van "de *Johannespassion* in mijn voorstellingsvermogen". Ten aanzien van de uitvoering van de recitatieven van de Evangelist is de conclusie dat de uitvoeringswijze puls- en structuurgericht is, echter dusdanig dat met enkele wijzigingen de uitvoering grondwaardegericht zou kunnen zijn. Die wijziging geschiedt bij mij in het voorstellingsvermogen. Het betreft dus een aanpassing door de autonome werkzaamheid van mijn fantasie. Hierdoor wordt de uitvoering

van de recitatieven desondanks als passend ervaren, zodat het beeld zich kan voegen in de uitvoering.

In een latere fase van de evaluatie heb ik het standpunt ingenomen van vormgever, waarbij niet een beeld dat ik als luisteraar heb van de *Johannespassion* bepalend is, maar het object. Luisteren is in deze fase een controlemiddel van de werkzaamheid van het object. Het object en de klinkende verschijning ervan kunnen schriftelijk niet direct op elkaar betrokken worden. Het zijn verschillende entiteiten. Daarom neem ik de “probleemstelling” zoals verwoord in de toelichting op de afzonderlijke delen van de *Johannespassion* als verbindend element: musiceren is niet het oplossen van de probleemstelling maar het presenteren ervan. Deze probleemstelling dient in de voorliggende tekst om uitleg te geven over de uitvoeringsaanwijzingen zoals opgenomen in de editie. De probleemstelling is een verwoording van het krachtenveld dat de vorm van het object bepaalt. De probleemstelling bevat veelal een karakteromschrijving van de wijze waarop klanken een eenheid vormen in relatie tot de bewegingsrichting en het karakter van de contouren van de gehele compositie. De luisterervaring gekoppeld aan de probleemstelling is daarmee het controlemechanisme van de werking van het object in de klinkende verschijning. De vraag is dan of de wijze waarop de uitvoering gestalte krijgt (de logica van de uitvoering) een verbijzondering is van de probleemstelling. Ook ten aanzien hiervan was de conclusie positief. Op basis hiervan is de hoofdconclusie te trekken dat het vormgevend gebruik zoals omschreven in de toepassingsprincipes en geplaatst binnen het uitvoeringsmodel het antwoord is op de vraag hoe dat de basis kan zijn van de uitvoering van een compositie als de *Johannespassion* als een autonome esthetische verschijning.

In de voorgaande paragrafen en ook in hoofdstuk 3 (vormgevend gebruik van klank en dynamiek: 20ste eeuw) is geschetst hoe de huidige uitvoeringspraktijk van muziek Bach sterk gericht is op puls, beklemtoning van het metrum en de structuur van de compositie. Mijn editie is gebaseerd op een bewegingsstructuur die grondwaardegericht is met een klankbehandeling primair gericht op de textuur van de compositie en een vormgeving waarbij de polen worden gevormd door symmetrisch en a-symmetrisch denken. Zowel in het contact met een groot gedeelte

van de uitvoerende musici als in de bespreking van de voorliggende tekst bleek een moeizaamheid in het kunnen vatten van deze begrippen, anders dan door middel van voordoen, dat wil zeggen door middel van auditieve toepassing. Voor- en nadoen is echter iets anders dan vormgeven vanuit een object. Door het slechts volgen van audiovoorbeelden, zoals die welke in de voorliggende tekst zijn opgenomen, is een vormgeving vanuit symmetrisch en a-symmetrisch denken niet te ontwikkelen. Hooguit leidt deze publicatie tot het besef dat een autonome esthetische verschijning resultante kan zijn van een idee en dat het proces van idee naar concrete verschijning relevant is voor die verschijning.

Een vervolg op dit onderzoek is, gegeven deze problematiek, het geven van aanzetten voor de musicerpraktijk tot het zich eigen maken van de geïntroduceerde musicerwijzen. Dat betreft met name het a-symmetrisch denken. Een voorwaarde voor de ontwikkeling van dit denken is dat elke gedachte aan puls, metrum, structuur en betrekken van tonen op elkaar verlaten wordt. Met name kan dat ontwikkeld worden door intensief om te gaan met composities uit de Fluxusbeweging in de jaren '50 en '60 van de vorige eeuw. Het omgaan met deze composities is niet bedoeld als pedagogisch middel, maar gericht op het zelfstandig uitvoeren ervan. Ze zijn te beschouwen als extreme vormen van a-symmetrie. Tegelijkertijd kan de werkwijze van Rochlitz toegepast worden in het spelen van koraalzettingen van Bach: een dusdanig zich eigen maken van een zetting dat deze het voorstellingsvermogen geheel beheerst. In termen van Franz Liszt gaat de koraalzetting dan volledig op in “Seelenzustände”, die vervolgens gepresenteerd worden. In het presenteren kan vervolgens toegekeken worden op welke wijze het object leidt tot “ritmisering” in de betekenis van Schelling. Een andere problematiek die naar voren is gekomen en die relevant is voor verdere uitwerking, betreft de spanningsverhouding binnen een motief tussen de individuele klank en het zwaartepunt. Die verhouding, zo is in deze publicatie uitgelegd, kan leiden tot maat- of grondwaarde-oriëntatie en allerlei tussenvormen. Ook hier kan vanuit de nieuw gecomponeerde muziek in de tweede helft van de 20ste eeuw “Geschmack” ontwikkeld worden. Met name zijn voor mij de composities van Morton Feldman daarin relevant, zowel de niet gedetermineerde uit de jaren '50 als de klassiek genoteerde nadien. Het betreft het probleem van het maken van gestalten, of beter

geformuleerd het accepteren dat gestalten ontstaan, zonder dat die dominant de individuele klank in zijn verschijning beheersen.

Een derde aandachtspunt, samenhangend met aandacht voor spanningsverhoudingen van klanken binnen een motief of gestalte, is het ontwikkelen van een beweeglijke toon in het musiceren. Die beweeglijkheid staat niet in dienst van de structuur van de compositie maar in dienst van symmetrisch en a-symmetrisch denken dat resulteert in differentiatie van spanningsverhoudingen binnen een motief of gestalte. In Willem Ravelli's uitvoering van recitatief 8 uit de *Matthäuspassion* is te horen welke expressie gerealiseerd kan worden met een beweeglijke toon. Hetzelfde geldt ten aanzien van spelen van koralen op een orkestraal harmonium en ook voor pianocomposities van Morton Feldman waarbij de aanzet van de toon minder relevant is dan het verdwijnen van de klank. Aandacht voor differentiatie van spanningsverhoudingen tussen tonen vraagt om klanken die beweeglijk kunnen zijn en instrumenten waarop die beweeglijkheid te realiseren is.

Aansluitend hierop past aandacht voor de samenhang tussen het klankpalet van het orkestraal harmonium met zijn weke en explosieve tonen, de spanningsverhoudingen die daarmee te realiseren zijn binnen een motief, de speelmannieren en de vormgeving van een compositie. Een dergelijk harmonium is het ideale instrument om het voorliggend onderzoek naar het vormgevend gebruik van klank en dynamiek te begrijpen en te (be)oefenen.

Samenvatting

In de 19de eeuw ontwikkelt zich een musiceren waarbij eenheid in een compositie wordt verkregen door het betrekken van klanken op elkaar door middel van klankdifferentiatie en differentiatie van tijdsduur van klanken. Deze wijze van materiaalgebruik noem ik het vormgevend gebruik van klank en dynamiek. Na de Eerste Wereldoorlog verdwijnt deze wijze van musiceren ten gevolge van veranderde esthetische inzichten.

Doel van het onderzoek is het verkrijgen van inzicht in de toepassing van klank en dynamiek als vormgevende middelen in het uitvoeren van een compositie. Op basis hiervan is de probleemstelling omschreven als: op welke wijze kan in een uitvoering klank en dynamiek toegepast worden als vormgevend materiaal? Die probleemstelling heb ik, bij wijze van *case study*, toegespitst op Bachs *Johannespassion*.

Het uitvoeren van een partituur zoals die van de *Johannespassion* of een editie ervan, is, naar mijn opvatting, iets anders dan het toepassen van een serie voorschriften en gegevens om zo te komen tot een reconstructie van een musiceren in het verleden. Een uitvoering is naar mijn opvatting een autonome verschijning van een idee dat vastgelegd is in de partituur. Op grond van die opvatting heb ik als methodiek van het onderzoek gekozen voor het ontwerpen van een uitvoeringsmodel. In dat model beschrijf ik het traject van de partituur naar een object in het voorstellingsvermogen van de speler en beschrijf ik de wijze waarop dat object in klank gestalte krijgt. In het model wordt een relatie gelegd tussen het object, het idee zoals aanwezig in de partituur en de klinkende realisatie ervan. Onderdeel hierin is het vormgevend gebruik van klank en dynamiek dat in een serie toepassingsprincipes expliciet gemaakt is. Aan die toepassingsprincipes liggen enkele basisbegrippen ten grondslag. Deze zijn: structuur van de klankbeweging; grondwaardegerichtheid met daarbinnen maat- dan wel grondwaardegeoriënteerdheid; symmetrische en a-symmetrische vormgeving.

Toepassing van het uitvoeringsmodel en in het verlengde ervan de toepassingsprincipes op de *Johannespassion* hebben geleid tot een editie ervan in de vorm van een partituur. Deze editie is vervolgens uitgevoerd. De evaluatie van de uitvoering is betrokken enerzijds op de compositie als idee, anderzijds op de partituur als schriftelijke vastlegging van een idee. Op grond hiervan is de conclusie dat de uitvoering een verbijzondering is van de toepassingsprincipes zoals geformuleerd in het uitvoeringsmodel.

Bijlage 1 Begin van het openingskoor

Herr, unser Herrscher No. 1 Chor

**Breit und fließend
(Tempo 2)**
♩ = ca. 51

1. ab.

Harmonium

Violin 1

Violin 2

Viola

Cello

Sopran

Alt

Tenor

Bass

2. ab **Beweglicher**

Hrnm.

(b.c.)

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vc.

3. ab **Zurückhalten** **Drängend bis**

4. ab **Tempo 1 in Takt 19**

Hrnm.

(b.c.)

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vc.

No. 7 Choral

O große Lieb', o Lieb'

**Breit, mit großer Innigkeit
zarte Tongebung**

ritenuto Allmählich fließender Etwas zurückhalten

mf *mp* *mf*

S. O gro - ße Lieb', o Lieb' ohn' al - le Ma - ße die

A. O gro - ße Lieb', o Lieb' ohn' al - le Ma - ße die

T. O gro - ße Lieb', o Lieb' ohn' al - le Ma - ße die

B. O gro - ße Lieb', o Lieb' ohn' al - le Ma - ße die

Harmo - nium

mf *mp* *mf*

a tempo, allmählich etwas steigern Zurückhalten a tempo, immer fließend

mf

S. dich ge - bracht auf die - se Mar - ter - stra - ße ich leb - te mit der

A. dich ge - bracht auf die - se Mar - ter - stra - ße ich leb - te mit der

T. dich ge - bracht auf die - se Mar - ter - stra - ße ich leb - te mit der

B. dich ge - bracht auf die - se Mar - ter - stra - ße ich leb - te mit der

a tempo, allmählich etwas steigern Zurückhalten a tempo, immer fließend

mf

Hrnm.

Fast ausdruckslos

ritenuto Sehr breit ritenuto

f *mf* *mp* *p* *pp*

S. Welt in Lust und Freu - den. Und du mußt lei - den.

A. Welt in Lust und Freu - den. Und du mußt lei - den.

T. Welt in Lust und Freu - den. Und du mußt lei - den.

B. Welt in Lust und Freu - den. Und du mußt lei - den.

ritenuto Sehr breit ritenuto

mf *mp* *p* *pp*

Hrnm.

In meines Herzens Grunde

Beweglich, drängend ♩ = ca. 76

S. In mei - nes Her - zens Grun - de dein Nam und Kreuz al - lein fun -

A. In mei - nes Her - zens Grun - de dein Nam und Kreuz al - lein fun -

T. In mei - nes Her - zens Grun - de dein Nam und Kreuz al - lein fun -

B. In mei - nes Her - zens Grun - de dein Nam und Kreuz al - lein fun -

Harmonium

♩ = ca. 74

♩ = ca. 72

S. kelt all Zeit und Stun - de: drauf kann ich fröh - lich sein. Er -

A. kelt all Zeit und Stun - de: drauf kann ich fröh - lich sein. Er -

T. kelt all Zeit und Stun - de: drauf kann ich fröh - lich sein. Er -

B. kelt all Zeit und Stun - de: drauf kann ich fröh - lich sein. Er -

Hrnm.

Fast ohne Ausdruck

Zarter **Zurückhaltend** **Sehr breit** ♩ = ca. 32

S. schein mir in dem Bil - de zu Trost in mei - ner Not, wie

A. schein mir in dem Bil - de zu Trost in mei - ner Not, wie

T. schein mir in dem Bil - de zu Trost in mei - ner Not, wie

B. schein mir in dem Bil - de zu Trost in mei - ner Not, wie

Hrnm.

♩ = ca. 70

♩ = ca. 68

S. du, Herr Christ, so mil - de dich hast ge - blut' zu Tod.

A. du, Herr Christ, so mil - de dich hast ge - blut' zu Tod.

T. du, Herr Christ, so mil - de dich hast ge - blut' zu Tod.

B. du, Herr Christ, so mil - de dich hast ge - blut' zu Tod.

Hrnm.

Bijlage 4 Recitatief 2

No. 2 Rezitativ
Evangelist
 Einfach *mf*

Je-sus ging mit sei-nen Jün-ger-n ü-ber den Bach Ki-dron, da war ein Gar-ten, dar-ein ging Je-sus und sei-ne Jün-ger.

Herber *piu f* Wie am Anfang, schlicht *mf* Herber *piu f*

Ju-das a-ber, der ihn ver-riet, wuß-te den Ort auch; denn Je-sus ver-sam-mel-te sich oft da-selbst mit sei-nen Jün-ger-n. Da nun

Jud-as zu sich hat-te ge-nom-men die Schar und der Hohen-pries-ter und Pha-ri-sä-er Die-ner, kommt er da-hin mit Fa-ckeln, *piu cresc.*

Harmonium
 Cello
 Hrnn.
 Vc.

mf Schlicht

Lam-pen und mit Waf-fen. Als nun Je-sus wuß-te al-les, was ihm be-geg-nen soll-te, ging er hin-

Breit

pp *p*

Jesus

Wen su-chet ihr? **Evangelist**

aus und sprach zu ih-nen: Sie ant-wor-te-ten

Vln. I
 Vln. II
 Vla.
 Hrnn.
 Vc.

Bijlage 5 Data uitvoeringen en uitvoerenden

Maastricht, St.-Janskerk, 16 september 2016

SOPRANEN

Susanne Gersch
Miranda Driessen
Noortje Braat
Rebecca Erickson
Nanny Roed Lauridsen

ALTEN

Sandra Macrander
Marianne Hoogenboom
Kim Rosendahl
Marie Anne Pak
Trille Bedarrides

TENOREN

Jan Fekke Ybema
Jan Willem Altelaar
Jos Wijmans
José Antonio Vázquez

BASSEN

Ole van Dongen
Rutger Laan
Coert Bremmers
Klaas Peter van der Laan
Paul Kaspers

SOLISTEN

Antje Lohse (Christus)
Jasper Schweppe (Pilatus, Petrus)
Marcel Beekman (Evangelist)

MUSICI

Janneke van Prooijen (1e viool)
Cordelia Paw (2e viool)
Carlos Delgado Antequera (altviool)
Eilidh Martin (cello)
Klaas Hoek (harmonium)
Jos Leussink (dirigent)

Utrecht, Nicolaïkerk, 7 april 2017

SOPRANEN

Susanne Gersch
Miranda Driessen
Fiona Ellis
Nanny Roed Lauridsen
Judi Haynes-Smart

ALTEN

Sandra Macrander
Kim Rosendahl
Marie Anne Pak
Hilda Houtkoop
Veronika Eijkens
Ulrikke Findenegg

TENOREN

Jan Fekke Ybema
Jan Willem Altelaar
Jos Wijmans
José Antonio Vázquez
Martin van Vliet

BASSEN

Ole van Dongen
Rutger Laan
Klaas Peter van der Laan
Paul Kaspers
Nathan Tax

SOLISTEN

Helena van Heel (Christus)
Sinan Vural (Pilatus, Petrus)
Marcel Beekman (Evangelist)

MUSICI

Janneke van Prooijen (1e viool)
Cordelia Paw (2e viool)
Carlos Delgado Antequera (altviool)
Eilidh Martin (cello)
Klaas Hoek (harmonium)
Jos Leussink (dirigent)

Amsterdam, Orgelpark, 8 april 2017

SOPRANEN

Susanne Gersch
Miranda Driessen
Noortje Braat
Fiona Ellis

Nanny Roed Lauridsen
Judi Haynes-Smart

ALTEN

Sandra Macrander
Kim Rosendahl
Marie Anne Pak
Hilda Houtkoop
Veronika Eijkens
Ulrikke Findenegg

TENOREN

Jan Fekke Ybema
Jan Willem Altelaar
Jos Wijmans
José Antonio Vázquez
Martin van Vliet

BASSEN

Ole van Dongen
Rutger Laan
Coert Bremmers
Klaas Peter van der Laan
Paul Kaspers
Nathan Tax

SOLISTEN

Helena van Heel (Christus)
Sinan Vural (Pilatus, Petrus)
Marcel Beekman (Evangelist)

MUSICI

Janneke van Prooijen (1e viool)
Cordelia Paw (2e viool)
Carlos Delgado Antequera (altviool)
Eilidh Martin (cello)
Klaas Hoek (harmonium)
Jos Leussink (dirigent)

Bijlage 6 *Herkomst audiovoorbeelden*

Audiovoorbeeld 1

G.P. da Palestrina: Adoramus Te
The Toronto Mendelssohn Choir o.l.v. H. A. Fricker. Brunswick: 3248, 1926.

Audiovoorbeeld 2

Don Kozakkenkoor onder leiding van Serge Jaroff: "Ich bete an die Macht der Liebe".

Audiovoorbeeld 3

Kurt Weill / Bertolt Brecht. Seeräuber Jenny uit Dreigroschenoper.
Lotte Lenya. Lotte Lenya Sings Kurt Weill. Sony Classical – MHK 63222, 1997 (opname 1955).

Audiovoorbeeld 4

J.S. Bach: *Prelude* in f kleine tert, BWV 881
Samuel Feinberg. J. S. Bach. Das Wohltemperierte Klavier. Pristine Audio, PAKM063 (opname 1959).

Audiovoorbeeld 5

Norbert Schultze / Hans Leip: Lili Marleen.
Marlene Dietrich. Charles Magnante (dirigent en accordeon). Lili Marleen. Brunswick 1945. Decca. 23456A.

Audiovoorbeeld 6

Franz Schubert / Franz Schober: *An die Musik*, D. 547
Elena Gerhardt (sopraan), Arthur Nikisch (piano). Matrix: ac 5104f, 1911.

Audiovoorbeeld 7

Franz Schubert / Franz Schober: *An die Musik*, D. 547
Sergei Lemeshev (tenor), Abram Makarov (piano). Aquarius classic: AQVR260-2, 1948. Russische tekst: N. Raisky

Audiovoorbeeld 8

Franz Schubert / Franz Schober: *An die Musik*, D. 547
Elisabeth Schwarzkopf (sopraan), Gerald Moore (piano). BBC broadcast 30 december 1961. Videodisc, EDV 1333 Medici Arts.

Audiovoorbeeld 9

Voordracht door Hugo von Hofmannsthal van diens gedicht *Manche freilich* (1896). Opname (1907) uit: Lothar Müller. *Die zweite Stimme. Vortragskunst von Goethe bis Kafka* (met cd). Berlin: Klaus Wagenbach Verlag, 2007.

Audiovoorbeeld 10

J.S. Bach: koraal 7 uit *Johannespassion*, BWV 245 (begin).
Wiener Sängerknaben, Chorus Viennensis, Concentus Musicus Wien o.l.v. Nikolaus Harnoncourt . J.S. Bach. Johannes-Passion. Teldec Special Edition 1985: LC 3706, 1985.

Audiovoorbeeld 11

J.S. Bach: koraal 7 uit *Johannespassion*, BWV 245 (begin).
Münchener Bach-Orchester, Münchener Bach-Chor o.l.v. Karl Richter. BACH Johannes-Passion. Archiv Produktion: 198 328/30, 1964.

Audiovoorbeeld 12

J.S. Bach: koraal 7 uit *Johannespassion*, BWV 245 (begin).
Eigen opname; Mannborg zuigwindharmonium Stil 55 (1911), 2016.

Audiovoorbeeld 13

J.S. Bach: koraal 5 uit *Johannespassion*, BWV 245.
Eigen opname; Mannborg zuigwindharmonium Stil 55 (1911), 2016.

Audiovoorbeeld 14

J.S. Bach: recitatief 8 uit *Matthäuspasion*, BWV 244
Willem Ravelli (bas). Great Conductors – Mengelberg. Bach St Matthew Passion. Concertgebouw Orchestra of Amsterdam. Naxos Historical: ADD 8.110880, 1939.

Audiovoorbeeld 15

J.S. Bach: recitatief 8 uit *Matthäuspasion*, BWV 244
Gerhard Hüscher (bas). Thomanerschor Leipzig, Gewandhausorchester Leipzig o.l.v. Günther Ramin, Calig: CAL-30859/61, 1941.

Audiovoorbeeld 16

J.S. Bach: recitatief 8 uit *Matthäuspasion*, BWV 244
Hans Nissen (bariton). Bruno-Kittel-Chor, Berliner Philharmoniker o.l.v. Bruno Kittel. Johann Sebastian Bach, Matthäus-Passion. Berlin 1942. Heruitgave (2004) Gebhardt: JGCD-0053/2.

Audiovoorbeeld 17

J.S. Bach: recitatief 2 uit *Johannespassion*, BWV 245
Ernst Haefliger (tenor). Münchener Bach-Orchester, Münchener Bach-Chor o.l.v. Karl Richter. BACH Johannes-Passion. Archiv Produktion, 1964.

Audiovoorbeeld 18

J.S. Bach: recitatief 2 uit *Johannespassion*, BWV 245
Kurt Equiluz (tenor). Wiener Sängerknaben & Chorus Viennensis / Concentus Musicus Wien o.l.v. Nikolaus Harnoncourt / Hans Gillesberger. Johannes Passion. Telefunken, Das Alte Werk: SKH 19, 1966.

Audiovoorbeeld 19

J.S. Bach: recitatief 2 uit *Johannespassion*, BWV 245
Julius Patzak (tenor). Wiener Symphoniker, Wiener Singakademie (Einstud.: Hans Gillesberger) o.l.v. Fritz Lehmann. J.S. Bach: Johannes-Passion. Music & Arts: CD-1238, 2010 (heruitgave van een live-opname gemaakt in 1955).

Audiovoorbeeld 20

J.S. Bach: recitatief 2 uit *Johannespassion*, BWV 245
Simultaan Kurt Equiluz en Julius Patzak; zie hierboven.

Audiovoorbeeld 21

J.S. Bach: recitatief 2 uit *Johannespassion*, BWV 245
Weergave via time-stretch van de opnamen van Kurt Equiluz gevolgd door Julius Patzak; zie hierboven.

Audiovoorbeeld 22

J.S. Bach: koraal 3 uit *Matthäuspasion*, BWV 244
Concertgebouw Orchestra of Amsterdam, Willem Mengelberg (dirigent). Bach St Matthew Passion. Naxos Historical: ADD 8.110880, (opname 1939).

Audiovoorbeeld 23

J.S. Bach: koraal 3 uit *Matthäuspasion*, BWV 244
Bruno-Kittel-Chor, Berliner Philharmoniker o.l.v. Bruno Kittel. Johann Sebastian Bach, Matthäus-Passion. Berlin 1942. Heruitgave (2004) Gebhardt: JGCD-0053/2.

Audiovoorbeeld 24

J.S. Bach: koraal 3 uit *Matthäuspassion*, BWV 244
Philharmonia Orchestra, Philharmonia Chorus, Hampstead Parish Church
Boys' Choir o.l.v. Otto Klemperer, 1961. Heruitgave EMI: 67542, 2001.

Audiovoorbeeld 25

J.S. Bach: koraal 3 uit *Matthäuspassion*, BWV 244
Thomanerchor, Gewandhausorchester Leipzig o.l.v. Günther Ramin.
Matthäuspassion. Archipel: 278, 1952

Audiovoorbeeld 26

J.S. Bach: koraal 3 uit *Matthäuspassion*, BWV 244
Münchener Bach-Chor & Münchener Chorknaben, Münchener Bach-
Orchester o.l.v. Karl Richter. Johann Sebastian Bach. *Matthäus-Passion*.
Archiv Produktion: 198009/012 SAPM, 1958.

Audiovoorbeeld 27

J.S. Bach: koraal 7 uit *Johannespassion*, BWV 244
Münchener Bach-Orchester, Münchener Bach-Chor o.l.v. Karl Richter.
BACH Johannes-Passion. Archiv Produktion: 198 328/30, 1964.

Audiovoorbeeld 28

J.S. Bach: koraal 7 uit *Johannespassion*, BWV 244
Wiener Sängerknaben, Chorus Viennensis, Concentus Musicus Wien
o.l.v. Nikolaus Harnoncourt . J.S. Bach. Johannes-Passion. Teldec Special
Edition 1985: LC 3706, 1985.

Audiovoorbeeld 29

Fragment (pianocadens) uit J.S. Bach: Brandenburg Concerto Nr. 5 (BWV
1050). Wilhelm Furtwängler (pianist en dirigent), Wiener Philharmoniker,
opname 31 augustus 1950. Recital Records - RR-515, 1978.

Audiovoorbeeld 30

Fragment uit een gesprek tussen Theodor Adorno en Pierre Boulez over
verschillen in uitvoering van *Pierrot lunaire* van Arnold Schönberg. Aan
de orde waren de uitvoering onder leiding van Boulez (1965) en die
onder leiding van Schönberg (1940). Opname op 26 november 1965 door
Juan Allende-Blin voor de Norddeutsche Rundfunk; uitgezonden op 6/7
januari 1966. Zie ook Adorno/Boulez 1965, 5 en 73-94. In dit fragment
worden twee fragmenten uit de uitvoering van *Pierrot lunaire* vergeleken;
het betreft het begin van de compositie, het begin van *Mondestrunken*,
en het begin van *Der Dandy*. In beide gevallen klinkt eerst de uitvoering
onder leiding van Schönberg.

Audiovoorbeeld 31

J.S. Bach: begin openingskoor uit *Johannespassion*, BWV 245.
Opname Orgelpark Amsterdam, 8 april 2017; Asko Kamerkoor o.l.v. Jos
Leussink.

Audiovoorbeeld 32

J.S. Bach: koraal 7 uit *Johannespassion*, BWV 245
Opname Orgelpark Amsterdam, 8 april 2017; Asko Kamerkoor o.l.v. Jos
Leussink.

Audiovoorbeeld 33

J.S. Bach: recitatief 2 uit *Johannespassion*, BWV 245
Opname Orgelpark Amsterdam, 8 april 2017; Marcel Beekman,
Evangelist.

Audiovoorbeeld 34

J.S. Bach: recitatief 2 uit *Johannespassion*, BWV 245
Opname Orgelpark Amsterdam, 8 april 2017; Helena van Heel, Christus.

Bijlage 7 Herkomst afbeeldingen

- 1 Riemann 1884, 18.
- 2 *Stabat Mater*, Palestrina, editie Richard Wagner. Wenen: Wiener Philharmonischer Verlag (90), 1949.
- 3 *Ausgewählte Klavierwerke von Joh. Seb. Bach. Nr. 5. Chromatische Fantasie und Fuge*. Editie Hans von Bülow. Berlin: Bote & Bock (5995), 1905.
- 4 *An die Musik* Opus 88/4, D 547, Franz Schubert, tekst Franz Schober.
- 5 Riemann 1910, 73.
- 6 Noë 1912, 112.
- 7 Hey 1884 I, 10.
- 8 Noë 1912, 113.
- 9 Iffert 1921, 64.
- 10 Noë 1912, 121-122.
- 12a *Compositions pour le Pianoforte*, Livre 7. Leipzig: C.F. Peters, ca. 1840.
- 12b *Klavierwerke von Joh. Seb. Bach* (Czerny, Griepenkerl, Roitsch): *Inventionen*. Peters, Ed. 201. Leipzig: C.F. Peters, ca. 1890.
- 12c *Joh. Seb. Bach's Inventionen, mit genauer Bezeichnung der Phrasierung und neuem Fingersatz* von Dr. Hugo Riemann. London: Augener, 1893.
- 12d Johann Sebastian Bach. *Zwei- und dreistimmige Inventionen*. Wilhelmshaven: Heinrichshofen, 1953.
- 13 Noë 1912, 150-151.
- 15 Rust 1863, 15.
- 18 Koraal 7 uit *Johannespassion*; Leipzig: Peters (8909), 18.
- 20 Koraal 3 uit *Matthäuspasion*; Leipzig: Peters (11404), 14.

De hier niet genoemde afbeeldingen zijn van eigen hand.

Bijlage 8 Eerste pagina's van de door Willem Boogman gecomponeerde Intermezzi

to Klaus Hoek
Intermezzi
Modulationes super Passionem secundum Joannem
I

Willem Boogman
(2016)

Copyright © 2016 by Willem Boogman

II 7

Sla met een steen door een glazen oppervlak

Glass *ff*

Harmonium

Violin I *p* *pp* niente *mf marcato*

Violin II *p* *pp* niente *mf marcato*

Viola *pp* *p* niente *p* *pp* niente

Violoncello *p* niente

Harm. 15 19 20 *pp*

Vln. I *p* *pp* niente *mf marcato*

Vln. II *pp* *p* niente

Via. *pp* *p* niente *pp* *p*

Vc. *p* *pp* niente

Willem Boogman | Intermezzi

III 12

Harmonium *f* *mp* *p* *pp* *pp* *p*

Violin I *f* *pp* *mf*

Violin II *pizz* *f* *f*

Viola *pizz* *f* *f*

Violoncello *f* *mp* *pp* *mp* *pp*

Harm. 5 9 *mp* *p* *mp* *pp* *f* *mp* *f* *p* *mp* *pp* *pp*

Vln. I *mf* *p* *f* *mp* *f* *p* *mp* *pp* *p espress.* *pp*

Vln. II *mp* *f* *p* *mp* *pp* *mf* *pp* arco

Via. *mp* *f* *p* *mp* *pp* *f* *mp*

Vc. *mp* *p* *f* *mp* *f* *p* *mp* *pp* *mp* *pp*

Bijlage 9 *Compilatie uitvoering Johannespassion Orgelpark
Amsterdam, 8 april 2017*

	play	stop
1.	Chor	Herr, unser Herrscher
2.	Rezitativ	Jesus ging mit seinem Jüngern
3.	Chor	Jesum von Nazareth
4.	Rezitativ	Jesus spricht zu ihnen:
5.	Chor	Jesum von Nazareth
6.	Rezitativ	Jesus antwortete:
7.	Choral	O große Lieb'
8.	Rezitativ	Auf daß das Wort
9.	Choral	Dein Will' gescheh'

	play	stop
22.	Rezitativ	Da führten sie Jesum
23.	Chor	Wäre dieser nicht ein Übeltäter
24.	Rezitativ	Da sprach Pilatus zu ihnen:
25.	Chor	Wir dürfen niemand töten
26.	Rezitativ	Auf daß erfüllet würde das Wort
27.	Choral	Ach, großer König
28.	Rezitativ	Da sprach Pilatus zu ihnen:
29.	Chor	Nicht diesen, nicht diesen
30.	Rezitativ	Barrabas aber war ein Mörder
40.	Chor	Durch dein Gefängnis

Deel 2 uit *Modulationes super Passionem secundum Johannem* (Willem Boogman):

	play	stop
49.	Rezitativ	Allda kreuzigten sie ihn
50.	Chor	Schreibe nicht: der Juden König
51.	Rezitativ	Pilatus antwortete:
52.	Choral	In meines Herzens Grunde
55.	Rezitativ	Auf daß das Wort erfüllet würde
56.	Choral	Er nahm alles wohl in acht

	play	stop
58.	Rezitativ	Und von Stund' an
59.	Rezitativ	Und neigte das Haupt
67.	Chor	Ruht wohl,
68.	Choral	Ach Herr, laß dein lieb' Engelein

Bibliografie

Primaire literatuur uitvoeringsmodel

Adler 1911

Guido Adler. *Der Stil in der Musik*. Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1911.

Ambros 1878

August Wilhelm Ambros. *Geschichte der Musik. Vierter Band*. Leipzig: Leuckart, 1878.

Bloch 1918

Ernst Bloch. *Geist der Utopie*. München: Duncker & Humblot, 1918.

Breithaupt 1912

Rudolf M. Breithaupt. *Die natürliche Klaviertechnik*. Band I. Leipzig: C.F. Kahnt, 1912.

Brendel 1847

Franz Brendel. "Die Entwicklung des modernen Pianofortespiels." *Neue Zeitschrift für Musik* 26/14 (1847): 65-67, 69-71.

Brendel 1855

Franz Brendel. "Dr. Hanslick, Vom Musikalisch-Schönen." *Neue Zeitschrift für Musik* 8/42 (1855): 77-82; 9/42 (1855): 89-91; 10/42 (1855): 97-100.

Brendel 1857a

Franz Brendel. "Hans von Bülow als Pianofortespieler." *Neue Zeitschrift für Musik* 46/16 (1857): 165-167.

Brendel 1857b

Franz Brendel. "Die Aesthetik der Tonkunst." *Neue Zeitschrift für Musik* 46/18 (1857): 185-186.

Busoni 1916

Ferruccio Busoni. *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst*. Leipzig: Insel-Verlag, 1916.

Bülow 1864

Hans von Bülow. "Wörter und Begriffe." In *Hans von Bülow. Ausgewählte Schriften 1850-1892*. Herausgegeben von Marie von Bülow. III. Band, Abteilung II. Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1911. 45-63.

Cohen 1920

Hermann Cohen. *System der Philosophie. Dritter Teil. Ästhetik des reinen Gefühls*. Berlin: Bruno Cassirer, 1920.

Crelle 1823

August Leopold Crelle. *Einiges über musicalischen Ausdruck und Vortrag. Für Fortepiano-Spieler, zum Theil auch für andere ausübende Musiker*. Berlin: Maurerschen Buchhandlung, 1823.

Dilthey 1957

Wilhelm Dilthey. *Die geistige Welt. Einleitung in die Philosophie des Lebens. Gesammelte Schriften V*. Stuttgart: Teubner, 1957.

Dilthey 1958a

Wilhelm Dilthey. *Die Geistige Welt. Einleitung in die Philosophie des Lebens. Gesammelte Schriften VI*. Stuttgart: Teubner, 1958.

Dilthey 1958b

Wilhelm Dilthey. *Der Aufbau der geschichtlichen Welt in den Geisteswissenschaften. Gesammelte Schriften VII*. Stuttgart: Teubner, 1958.

Feldman 2000

Give My Regards to Eighth Street. Collected Writings of Morton Feldman. B.H. Friedman (red.). Cambridge: Exact Change, 2000.

Furtwängler 1932

Wilhelm Furtwängler. "Bemerkungen zur Darstellung alter Musik." In W. Furtwängler, *Ton und Wort. Aufsätze und Vorträge 1918 bis 1954*. Wiesbaden: Brockhaus, 1956. 55-59.

Furtwängler 1934

Wilhelm Furtwängler. "Interpretation: eine Musikalische Schicksalsfrage (1934)." In W. Furtwängler, *Ton und Wort. Aufsätze und Vorträge 1918 bis 1954*. Wiesbaden: Brockhaus, 1956. 74 – 85.

Furtwängler 1951

Wilhelm Furtwängler. "Bach". In W. Furtwängler, *Ton und Wort. Aufsätze und Vorträge 1918 bis 1954*. Wiesbaden: Brockhaus, 1956. 214-220.

Grunsky 1907

Karl Grunsky. *Musikästhetik*. Leipzig: Göttschen'sche Verlagshandlung, 1907.

Hanslick 1854

Eduard Hanslick. *Vom Musikalisch-Schönen. Ein Beitrag zur Revision der Aesthetik der Tonkunst*. Leipzig: Weigel, 1854.

Hanslick 1865

Eduard Hanslick. *Vom Musikalisch-Schönen. Ein Beitrag zur Revision der Aesthetik der Tonkunst*. Leipzig: Weigel, 1865/3.

Hanslick 1870

Eduard Hanslick. *Aus dem Concertsaal. Kritiken und Schilderungen aus dem letzten 20 Jahren des Wiener Musiklebens*. Wien: Wilhelm Braumüller, 1870.

Hanslick 1894

Eduard Hanslick. *Aus meinem Leben. Band I, II*. Berlin: Allgemeiner Verein für Deutsche Litteratur, 1894.

Hauptmann 1853

Moritz Hauptmann. *Die Natur der Harmonik und der Metrik. Zur Theorie der Musik*. Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1853.

Hauptmann 1871

Briefe von Moritz Hauptmann. Kantor und Musikdirektor an Franz Hauer. Herausgegeben von Alfred Schöne. Band I, II. Leipzig: Breikopf und Härtel, 1871.

Hausegger 1887

Friedrich von Hausegger. *Die Musik als Ausdruck*. Wien: Carl Konegen, 1887.

Hausegger 1901

Friedrich von Hausegger. *Unsere Deutschen Meister – Bach, Mozart, Beethoven, Wagner*. München: Bruckmann, 1901.

Herder 1800

Herders Sämtliche Werke. Band XXII. Kalligone. Herausgegeben von Bernard Suphan. Berlin: Weidmannsche Buchhandlung, 1880.

Ives 1920

Charles E Ives. *Essays before a Sonata*. New York: The Knickerbocker Press, 1920.

Kant 1790

Immanuel Kant. *Kritik der Urtheilskraft und Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen*. Karl Rosenkranz (red.). Leipzig: Leopold Voss, 1838.

Klauwell 1883

Otto Klauwell. *Der Vortrag in der Musik. Versuch einer systematischen Begründung desselben zunächst rücksichtlich des Klavierspiels*. Berlin: Guttentag, 1883.

Klauwell 1906

Otto Klauwell. "Programm-Musik." In O. Klauwell. *Studien und Erinnerungen. Gesammelte Aufsätze über Musik*. Langensalza: Beyer & Söhne, 1906. 81-93.

Koch 1787

Heinrich Christoph Koch. *Versuch einer Anleitung zur Composition. Zweyter Theil*. Leipzig: Adam Friedrich Böhme, 1787.

Körner 1795

Christian Gottfried Körner. "Über Charakterdarstellung in der Musik." In *Die Horen*, 1795 Fünftes Stück. Friedrich Schiller (red.): 97-122.

Kullak 1858

Kullak, Adolph. *Das Musikalisch-Schöne. Ein Beitrag zur Aesthetik der Tonkunst*. Leipzig: Heinrich Matthes, 1858.

Kullak 1861

Adolph Kullak. *Die Aesthetik des Klavierspiels*. Berlin: Guttentag, 1861.

Kullak 1876

Adolph Kullak. *Die Ästhetik des Klavierspiels*. Hans Bischoff (red.). Berlin: J. Guttentag, 1876.

Kullak 1905

Adolph Kullak. *Die Ästhetik des Klavierspiels*. Walter Niemann (red.) Leipzig: C.F. Kahnt, 1905.

Kullak 1898

Franz Kullak. *Der Vortrag in der Musik am Ende der 19. Jahrhunderts*. Leipzig: Leuckart, 1898.

Kullak 1922

Adolph Kullak. *Die Ästhetik des Klavierspiels*. Walter Niemann (red.) Leipzig: C.F. Kahnt, 1922.

Liszt 1855a

Franz Liszt. "Berlioz und seine 'Harold-Symphonie'." In *Gesammelte Schriften von Franz Liszt IV. Ausgewählte Schriften nach der Übersetzung von L. Ramann* Herausgegeben von Julius Kapp. Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1910. 85-165.

Liszt 1855b

Franz Liszt. "Clara Schumann." In *Gesammelte Schriften von Franz Liszt. Herausgegeben von L. Ramann. Vierter Band. Aus der Annalen des Fortschritts*. Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1882. 187-206.

Lotze 1884

Hermann Lotze. *Grundzüge der Aesthetik. Dictate aus der Vorlesungen von Hermann Lotze*. Leipzig: Hirzel, 1884.

Marx 1826

Adolph Bernard Marx. *Die Kunst des Gesanges: theoretisch-praktisch*. Berlin: Schlesinger, 1826.

Marx 1840

Adolph Bernhard Marx. "Bach, Johann Sebastian." In Schilling, Gustav (ed.). *Encyclopädie der gesammten musikalischen Wissenschaften, oder Universal-Lexicon der Tonkunst. Erster Band*. Stuttgart: Franz Heinrich Köhler, 1840. 371-378.

Marx 1841

Adolf Bernhard Marx. *Allgemeine Musiklehre. Ein Hilfsbuch für Lehrer und Lernende in jedem Zweige musikalischer Unterweisung*. Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1841.

Marx 1846

Adolf Bernhard Marx. *Die Lehre von der musikalischen Komposition, praktisch theoretisch. Erster Theil*. Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1846/3.

Marx 1847

Adolf Bernhard Marx. *Die Lehre von der musikalischen Komposition, praktisch theoretisch. Zweiter Theil*. Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1847/2.

Marx 1848a

Adolf Bernhard Marx. *Die Lehre von der musikalischen Komposition, praktisch theoretisch. Dritter Theil.* Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1848/2.

Marx 1853

Adolf Bernhard Marx. *Auswahl aus Sebastian Bach's Kompositionen veranstaltet und mit einer Abhandlung über Auffassung und Vortrag seiner Werke am Piano Forte eingeleitet. Von Adolf Bernard Marx.* Berlin: Challier, 1853.

Marx 1855

Adolf Bernard Marx. *Die Musik des neunzehnten Jahrhunderts und ihre Pflege. Methode der Musik.* Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1855

Marx 1860

Adolf Bernhard Marx. *Die Lehre von der musikalischen Komposition, praktisch theoretisch. Vierter Theil.* Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1860/4.

Marx 1863

Adolf Bernhard Marx. *Anleitung zum Vortrag Beethovenscher Klavierwerke.* Zweite Auflage herausgegeben von Dr. Gustav Behncke. Berlin: Otto Janke, 1875.

Marx 1867

Adolf Bernhard Marx. *Das Ideal und die Gegenwart.* Jena: Hermann Costenoble, 1867.

Michaelis 1795

Christian Friedrich Michaelis. *Ueber den Geist der Tonkunst: Mit Rücksicht auf Kants Kritik der ästhetischen Urtheilskraft.* Leipzig: Schäfer, 1795.

Michaelis 1800

Christian Friedrich Michaelis. *Ueber den Geist der Tonkunst. Mit Rücksicht auf Kants Kritik der ästhetischen Urtheilskraft. Zweyter Versuch.* Leipzig : Schäfer, 1800.

Michaelis 1804

Christian Friedrich Michaelis. "Ueber den Geist der Tonkunst." *Allgemeine Musikalische Zeitung* 6/50 (1804/05): 829-834.

Michaelis 1808

Christian Friedrich Michaelis. "Ueber das Idealische der Tonkunst." *Allgemeine musikalische Zeitung* 10/29 (1807/08): 449-452.

Michaelis 1997

C. F. Michaelis. *Ueber den Geist der Tonkunst und andere Schriften.* Ausgewählt, herausgegeben und kommentiert von Lothar Schmidt. Musikästhetische Schriften nach Kant Band 2. Chemnitz: Gudrun Schröder Verlag, 1997.

Nägeli 1811

Hans Georg Nägeli. "Historisch-kritische Erörterungen und Notizen über deutsche Gesangscultur." *Allgemeine musikalische Zeitung* 38/13 (1811), 629-642; 39/13 (1811), 645-652.

Nägeli 1826

Hans Georg Nägeli. *Vorlesungen über Musik mit Berücksichtigung der Dilettanten.* Mit einem Vorwort zum Neudruck von Martin Staehelin. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1983.

Riemann 1877

Hugo Riemann. *Musikalische Syntaxis: Grundriß einer harmonischen Satzbildungslehre.* Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1877.

Riemann 1884a

Hugo Riemann. "Der Ausdruck in der Musik." In P. G. Waldersee (red.) *Sammlung musikalischer Vorträge. Fünfte Reihe.* Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1884. 41-64.

Riemann 1884b

Hugo Riemann. *Musikalische Dynamik und Agogik. Lehrbuch der musikalischen Phrasirung auf Grund einer Revision der Lehre von der musikalischen Metrik und Rhythmik.* Hamburg: Fr. Rather, 1884.

Riemann 1890

Hugo Riemann. *Katechismus der Musik-Ästhetik (Wie hören wir Musik?).* Max Hesse's illustrierte Katechismen No. 17. Leipzig: Max Hesse's Verlag, 1890.

Riemann 1898

Hugo Riemann. *Geschichte der Musiktheorie im IX.-XIX. Jahrhundert.* Leipzig: Max Hesse's Verlag, 1898.

Riemann 1900a

Hugo Riemann. *Die Elemente der musikalischen Aesthetik*. Berlin & Stuttgart: Spemann, 1900.

Riemann 1900b

Hugo Riemann. *Vademecum der Phrasierung*. Max Hesse's illustrierte Katechismen No. 16. Leipzig: Max Hesse, 1900.

Riemann 1902

Hugo Riemann. *Große Kompositionslehre. I. Band der homophone Satz (Melodielehre und Harmonielehre)*. Berlin & Stuttgart: Spemann, 1902.

Riemann 1903

Hugo Riemann. *System der musikalischen Rhythmik und Metrik*. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1903.

Riemann 1910

Hugo Riemann. *Katechismus des Klavierspiels*. Max Hesses illustrierte Katechismen No. 6. Leipzig: Max Hesses Verlag, 1910.

Riemann 1912

Hugo Riemann. *Vergleichende Klavierschule. Theoretischer Teil*. Leipzig: Rahter, 1912.

Riemann 1912b

Hugo Riemann. *Katechismus der Gesangskomposition*. Leipzig: Max Hesses Verlag, 1912.

Riemann 1913

Hugo Riemann. *Grosse Kompositionslehre. III. (Schluss-)Band. Der Orchestersatz und der dramatische Gesangstil*. Stuttgart: Spemann, 1913.

Riemann 1914

Hugo Riemann. "Ideen zu einer 'Lehre von den Tonvorstellungen'." *Jahrbuch der Musikbibliothek Peters* 21/22 (1914/15): 1-26.

Riemann 1918

Hugo Riemann. *Allgemeine Musiklehre (Handbuch der Musik)*. Berlin: Max Hesse's Verlag, 1918.

Riemann 1921

Hugo Riemann. *Handbuch der Orchestrierung (Anleitung zum Instrumentieren)*. Berlin: Max Hesse, 1921.

Riemann 1967

Hugo Riemann. *Präludien und Studien Band I, II, III. Gesammelte Aufsätze, Theorie und Geschichte der Musik*. Hildesheim: Georg Olms, 1967.

Rochlitz 1798

Friedrich Rochlitz. "Die Verschiedenheit der Urtheile über Werke der Tonkunst." *Allgemeine Musikalische Zeitung* 1/32 (1898): 497-506.

Rochlitz 1802

Friedrich Rochlitz. "Ueber den Geschmack an Seb. Bachs Kompositionen, besonders für d. Klavier." *Allgemeine Musikalische Zeitung*, 5/31 (1802/03): 509-522.

Rochlitz 1830

Friedrich Rochlitz. *Für Freunde der Tonkunst*. Zweiter Band. Leipzig: Carl Cnobloch, 1830.

Rochlitz 1831

Friedrich Rochlitz. "Auf Veranlassung des Werkes: Grosse Passions-Musik nach dem Evangel. Johannis, von Joh. Seb. Bach. Vollständiger Klavier-Auszug von C. Hellwig." *Allgemeine Musikalische Zeitung* 33 /17 (1831): 265-271, 285-298, 301-311 . Deze tekst is nadien verschenen in Friedrich Rochlitz. *Für Freunde der Tonkunst Vierter Band*. Leipzig: Cnobloch, 1832. 397-448.

Schelling 1803a

Friedrich Wilhelm von Schelling. *Ideen zu einer Philosophie der Natur als Einleitung in das Studium dieser Wissenschaft*. Erster Theil. Landshut: Philipp Krüll, 1803.

Schelling 1803b

Friedrich Wilhelm von Schelling. "Philosophie der Kunst (aus dem handschriftlichen Nachlaß)." In *Friedrich Wilhelm Joseph von Schellings Sämmtliche Werke. Erste Abtheilung. Fünfter Band*. Stuttgart: Gotta'scher Verlag, 1859. 353-736.

Schering 1917

Arnold Schering. *Musikalische Bildung und Erziehung zum musikalischen Hören*. Leipzig: Quelle & Meyer, 1917.

Schilling 1843

Gustav Schilling. *Musikalische Dynamik oder die Lehre vom Vortrage in der Musik. Ein Lehr-, Hand- und Hilfsbuch für Alle, die auf irgend eine Weise praktisch Musik treiben, Künstler oder Dilettanten, Sänger oder Instrumentalisten, Lehrer und Schüler.* Cassel: Verlag der Krieger'schen Buchhandlung, 1843.

Schmitz 1915

Eugen Schmitz. *Musikästhetik.* Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1915.

Schönberg 1911

Arnold Schönberg. *Wassily Kandinsky: Briefe, Bilder und Dokumente einer außergewöhnliche Begegnung.* Jelena Hahl-Koch (red.). München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1983.

Schünemann 1913

Georg Schünemann. *Geschichte des Dirigierens.* Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1913.

Schumann 1835

Robert Schumann. "Symphonie von H. Berlioz." In *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker von Robert Schumann.* Erster Band. Leipzig: Georg Wigand, 1875. 68-100.

Seidl 1887

Arthur Seidl. *Vom Musikalisch-Erhabenen: Prolegomena zur Aesthetik der Tonkunst.* Leipzig: Kahnt Nachfolger, 1887.

Spitta 1892

Philipp Spitta. "Kunstwissenschaft und Kunst." In Philipp Spitta. *Zur Musik. Sechzehn Aufsätze.* Berlin: Gebrüder Paetel, 1892: 1-14.

Straube 1959

Karl Straube. *Briefe eines Thomaskantors.* Berlin: Evangelische Verlagsanstalt, 1959.

Strauss 1905

Instrumentationslehre von Hector Berlioz, ergänzt und revidiert von Richard Straus. Teil I, II. Leipzig: Peters 1905.

Thoreau 1854

Henry D. Thoreau. *Walden; or, Life in the Woods.* Boston: Ticknor and Fields, 1854.

Vischer 1857

Friedrich Theodor Vischer. *Aesthetik oder Wissenschaft des Schönen. Zum Gebrauche für Vorlesungen. Dritter Theil. Zweiter Abschnitt. Die Künste. Viertes Heft: Die Musik.* Stuttgart: Carl Macken, 1857.

Volkelt 1905

Johannes Volkelt. *System der Ästhetik.* Band I. München, C.H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung, 1905.

Volkelt 1910

Johannes Volkelt. *System der Ästhetik.* Band II. München, C.H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung, 1910.

Volkelt 1914

Johannes Volkelt. *System der Ästhetik.* Band III: *Kunstphilosophie und Metaphysik der Ästhetik.* München, C.H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung, 1914.

Wagner 1851

Richard Wagner. *Oper und Drama.* Leipzig: Weber, 1869/2.

Wagner 1857

Richard Wagner. "Ein Brief von Richard Wagner über Franz Liszt." *Neue Zeitschrift für Musik*, 1857: 157-163.

Wagner 1869

Richard Wagner. "Über das Dirigieren." In Richard Wagner, *Gesammelte Schriften und Dichtungen.* Achter Band. Leipzig: Fritzsche, 1873. 325-410.

Wagner 1870

Richard Wagner. "Beethoven (1870)." In Richard Wagner, *Gesammelte Schriften und Dichtungen Neunter Band.* Leipzig: Fritzsche, 1873. 75-152

Wiehmayr 1917

Theodor Wiehmayr. *Rhythmik und Metrik.* Magdeburg: Heinrichshofen, 1917.

Xenakis 1992

Iannis Xenakis. *Formalized Music. Thought and Mathematics in Music.* Revised Edition. New York: Pendragon Press, 1992.

Zeising 1855

Adolf Zeising. *Aesthetische Forschungen.* Frankfurt a. M: Meidinger, 1855.

Bibliografie

Secundaire literatuur uitvoeringsmodel

Adorno 1926

Theodor W Adorno. "Drei Dirigenten." *Musikblätter des Anbruch*, jaargang 8, Heft 7 (1926): 315-319.

Adorno 1951

Theodor W Adorno. "Bach gegen seine Liebhaber verteidigt." *Merkur*, jaargang 5, Heft 40 (1951): 535-546.

Adorno 2005

Theodor W Adorno. *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion. Aufzeichnungen, ein Entwurf und zwei Schemata*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2005.

Adorno/Boulez 1965

Theodor W. Adorno / Pierre Boulez. "Gespräch über den Pierrot lunaire." In *Musik-Konzepte 112/113. Schönberg und der Sprechgesang*. Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn (red.). München 2001, 73-94.

Batz 2014

Michael Batz. *Der Rhythmus des Lebens. Zur Rolle der Musik im Werk Wilhelm Diltheys*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2014.

Bazzana 2001

Kevin Bazzana. *Glen Gould oder die Kunst der Interpretation*. Kassel: Bärenreiter, 2001.

Bekker 1925

Paul Bekker. *Von den naturreichen des Klanges. Grundriss einer Phänomenologie der Musik*. Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt, 1925.

Bent 1996

Ian Bent (red.). *Music Theory in the Age of Romanticism*. Cambridge: Cambridge University Press, 1996.

Bie 1895

Oscar Bie. "Das Klavier." *Der Kunstwart* 8/13 (1894): 193-195.

- Bie 1904
Oscar Bie. "Intime Musik". *Die Musik*, Band II, herausgegeben von Richard Strauss. Berlin: Marquardt & Co., 1904.
- Bie 1906
Oscar Bie. "Sechs akademische Vorlesungen über moderne Kunst." *Neue Rundschau* (1906): 257-285.
- Bonds 2004
Mark Evan Bonds. *Absolute Music. The History of an Idea*. Oxford: Oxford University Press, 2004.
- Bowie 2003
Andrew Bowie. *Aesthetics and subjectivity: from Kant to Nietzsche*. Manchester: Manchester University Press, 22003.
- Bowie 2007
Andrew Bowie. *Music, Philosophy and Modernity*. Cambridge: Cambridge University Press, 2007.
- Butt 2002
John Butt. *Playing with History. The Historical Approach to Musical Performance*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.
- Choi 2010
M. Choi. *Der musikalische Vortrag im 19. Jahrhundert. Musiktheoretische und -ästhetische Untersuchungen*. Wissenschaftliche Schriften der WMU Münster. Münster: Mosenstein, 2010.
- Christensen 2008
Thomas Christensen (red.). *The Cambridge History of Western Music Theory*. Cambridge: Cambridge University Press, 2008.
- Cook 2001
Nicholas Cook & Mark Everest (red.). *Rethinking Music*. Oxford: Oxford University Press, 2001.
- Cook 2009
Nicholas Cook e.a. (red.). *The Cambridge Companion to Recorded Music*. Cambridge: Cambridge University Press, 2009.
- Cook 2014
Nicholas Cook. *Beyond the Score. Music as Performance*. Oxford: Oxford University Press, 2014.
- Dahlhaus 1967
Carl Dahlhaus. "Musikästhetik." In *Carl Dahlhaus Gesammelte Schriften in 10 Bänden, Band 1. Allgemeine Theorie der Musik I, Historik – Grundlagen – Ästhetik*. Laaber: Laaber, 2000. 447-618.
- Dahlhaus 1975
Carl Dahlhaus. "Fragmente zur musikalischen Hermeneutik." In *Carl Dahlhaus (red.), Musikalische Hermeneutik. Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts Band 43*. Regensburg: Gustav Bosse, 1975. 159-172.
- Dahlhaus 1982
Carl Dahlhaus. "Zu Schellings Theorie des musikalischen Rhythmus." In *Logos Musicae. Festschrift für Albert Palm, hrsg. Von Rüdiger Görner*. Wiesbaden 1982. 281-305. Opgenomen in *Carl Dahlhaus. Gesammelte Schriften Band 5*. Laaber: Laaber, 2003. 610-618.
- Dahlhaus 1984
Carl Dahlhaus. "Die Musiktheorie im 18. und 19. Jahrhundert. Erster Teil: Grundzüge einer Systematik". In *Carl Dahlhaus Gesammelte Schriften in 10 Bänden, Band 4. 19. Jahrhundert I*. Laaber: Laaber, 2002.
- Dahlhaus 1988
Carl Dahlhaus. "Wagner und die Programmmusik" in *Klassische und romantische Musikästhetik*. Laaber, 1988. Heruitgegeven in *Carl Dahlhaus. Gesammelte Schriften in 10 Bänden, Band 5. 19. Jahrhundert II. Theorie – Ästhetik – Geschichte: Monographien*. Laaber: Laaber, 2003. 762-778.
- Dahlhaus 2001
Carl Dahlhaus. "Rhythmus im Grossen". In *Carl Dahlhaus, Gesammelte Schriften in 10 Bänden, Band 2. Allgemeine Theorie der Musik II*. Laaber: Laaber-Verlag, 2001. 270-275.
- Dejans 1999
Peter Dejans (red.). *Theorie in Praktijk, compositie, uitvoering en luisterervaring. Nicholas Cook, Peter Johnson, Hans Zender*. Geschriften van het Orpheus Instituut. Leuven: Universitaire Pers Leuven, 1999.

Doflein 1987

Erich Doflein. *Gestalt und Stil in der Musik*. Herausgegeben von Hariolf Oberer. Musikästhetische Schriften nach Kant Band 3. Bad Honnef: Gudrun Schröder Verlag, 1987.

Eichhorn 1992

Andreas Eichhorn. "Zur Theorie des musikalischen Vortrags zwischen 1750 und 1850." In A. Eichhorn (red.) *Festschrift Hans-Peter Schmitz zum 75. Geburtstag*. Kassel: Bärenreiter, 1992. 63-80.

Eichhorn 1993

Andreas Eichhorn. *Beethovens Neunte Symphonie. Die Geschichte ihrer Aufführung und Rezeption*. Kassel: Bärenreiter, 1993.

Fabian 2003

Dorottya Fabian. *Bach Performance Practice, 1945-1975. A Comprehensive Review of Sound Recordings and Literature*. Aldershot: Ashgate Press, 2003.

Fabian 2015

Dorottya Fabian. *A Musicology of Performance. Theory and Method Based on Bach's Solos for Violin*. Cambridge: Open Book Publishers, 2015.

Fellinger 1970

Imogen Fellinginger. "Bemerkungen der Dynamik Wagners." In Carl Dahlhaus (ed.) *Das Drama Richard Wagners als musikalisches Kunstwerk*. Regensburg: Gustav Bosse Verlag, 1970. 149-160.

Fidom 2010

Hans Fidom. *Organ Musicology, New Musicology and Situationality*. Amsterdam: Orgelpark Research Report 2, 2010.

Fidom 2015

Hans Fidom. "Re-thinking organ music – the listener's perspective. Organ musicology at VU University Amsterdam." *The Organ Yearbook XLIV* (2015): 147-170.

Garratt 2002

James Garratt. *Palestrina and the Romantic Imagination: Interpreting Historicism in Nineteenth-Century Music*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.

Gatz 1929a

Gatz, Felix M. *Die Musik-Ästhetik grosser Komponisten. Ein Quellenbuch der Musik-Anschauungen von Schumann, Liszt, Wagner, Busoni, Pfitzner, Schönberg mit Einführungen und Erläuterungen*. Stuttgart: Ferdinand Enke, 1929.

Gatz 1929b

Felix M Gatz. *Musik-Ästhetik in ihren Hauptrichtungen*. Stuttgart: Ferdinand Enke, 1929.

Geisler 2016

Josephine Geisler. *Tonwahrnehmung und Musikhören. Phänomenologische, hermeneutische und bildungsphilosophische Zugänge*. Paderborn: Fink, 2016.

Godlovitch 1998

Stan Godlovitch. *Musical Performance. A Philosophical Study*. Oxon: Routledge, 1998.

Goehr 1992

Lydia Goehr. *The Imaginary Museum of Musical Works. An Essay in the Philosophy of Music*. Oxford: Oxford University Press, 1992.

Gottschewski 1996

Hermann Gottschewski. *Die Interpretation als Kunstwerk. Musikalische Zeitgestaltung und ihre Analyse am Beispiel von Welte-Mignon-Klavieraufnahmen aus dem Jahre 1905*. Laaber: Laaber, 1996.

Grassi 2002

Markus Grassie.a. (red.). *Die Lehre von der musikalischen Aufführung in der Wiener Schule. Verhandlungen des Internationalen Colloquiums Wien 1995*. Wien: Böhlau, 2002.

Grüny 2014

Christian Grüny, Matteo Nanny (red.). *Rhythmus – Balance – Metrum. Formen raumzeitlicher Organisation in den Künsten*. Bielefeldt: Transcript, 2014.

Gurlitt 1954

Willibald Gurlitt. *Form in der Musik als Zeitgestaltung*. Abhandlungen der Geistes- und Sozialwissenschaftlichen Klasse. Jahrgang 1954, Nr. 13. Wiesbaden: Franz Steiner, 1954.

Gutknecht 1997

Dieter Gutknecht. *Studien zur Geschichte der Aufführungspraxis Alter Musik. Ein Überblick vom Beginn des 19. Jahrhunderts bis zum Zweiten Weltkrieg*. Köln: Concerto, 1997.

Hasty 1997

Christopher F Hasty. *Meter as Rhythm*. Oxford: Oxford University Press, 1997.

Hasty 2014

Christopher Hasty. Rhythmexperimente – Halt und Bewegung. In: Grüny 2014: 155-207.

Hindrichs 2014

Gunnar Hindrichs. *Die Autonomie des Klangs. Eine Philosophie der Musik*. Berlin: Suhrkamp, 2014.

Hinrichsen 1999

Hans-Joachim Hinrichsen. *Musikalische Interpretation Hans von Bülow*. Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft Band XLVI. Stuttgart: Franz Steiner, 1999.

Hinrichsen 1999b

Hans-Joachim Hinrichsen. "Die Bach-Gesamtausgabe und die Kontroversen um die Aufführungspraxis der Vokalwerke." In Heinemann 1999, 227-297.

Hinrichsen 2000

Hans-Joachim Hinrichsen. "Musikwissenschaft: Musik – Interpretation – Wissenschaft." *Archiv für Musikwissenschaft* 57/1 (2000): 78-90.

Höllwerth 2007

Stephan Höllwerth. *Musikalisches Gestalten. Ein Beitrag zur Phänomenologie der Interpretation tonaler Musik*. Salzburger Beiträge zur Musik- und Tanzforschung Band 2. Bern: Peter Lang, 2007.

Huber 1954

Kurt Huber. *Musikästhetik*. Ettal: Buch-Kunstverlag, 1954.

Hunter 2005

Mary Hunter. "'To Play as if from the Soul of the Composer': The Idea of the Performance in Early Romantic Aesthetics." *Journal of the American Musicological Society*, Vol 58/2 (2005): 357-398.

Jammers 1962

Ewald Jammers. "Zur neuzeitlichen musikalischen Rhythmik." *Archiv für Musikwissenschaft* 19,20/3,4 (1962/1963): 194-207.

Keller 1925

Keller, Hermann. *Die musikalische Artikulation insbesondere bei Joh. Seb. Bach*. Veröffentlichungen des Musik-Instituts der Universität Tübingen Heft II. Stuttgart: Schultheiß, 1925.

Keller 1955

Keller, Hermann. *Phrasierung und Artikulation. Ein Beitrag zu einer Sprachlehre der Musik*. Kassel: Bärenreiter, 1955.

Kivy 1995

Peter Kivy. *Authenticities. Philosophical Reflections on Musical Performance*. Ithaca: Cornell University Press, 1995.

Köhler 1985

Raphael Köhler. "Der Kristall als ästhetische Idee. Ein Beitrag zur Rezeptions- und Ideengeschichte der Zweiten Wiener Schule." *Archiv für Musikwissenschaft* 4/42 (1985), 241-262.

Köhler 1996

Raphael Köhler. *Natur und Geist. Energetische Form in der Musiktheorie*. Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft Band XXXVII. Stuttgart: Franz Steiner, 1996.

Loesch 2011

Heinz von Loesch, Stefan Weinzierl (red.). *Gemessene Interpretation. Computergestützte Aufführungsanalyse im Kreuzverhör der Disziplinen*. Klang und Begriff. Perspektiven musikalischer Theorie und Praxis Band 4. Mainz: Schott, 2011.

Mohr 2007

Georg Mohr. "'Die Musik ist eine Kunst des 'inneren Sinnes' und der 'Einbildungskraft'." Affekt, Form und Reflexion bei Christian Friedrich Michaelis." In U. Tadday. *Musik-Konzepte*, Neue Folge, Sonderband Musikphilosophie. München: Richard Boorberg Verlag, 2007. 137-151.

Müller 1990

Ulrich Müller. "Musikverstehen und Musikstruktur. Eine systematisch-hermeneutische Untersuchung zum Problem der Objektivität in der Musikästhetik." *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, 21 / 1 (1990): 47-69.

Muzzolini 2006

Daniel Muzzolini. *Genealogie der Klangfarbe*. Bern: Peter Lang, 2006.

Nachtsheim 1981

Stephan Nachtsheim. *Die musikalische Reproduktion. Ein Beitrag zur Philosophie der Musik*. Bonn: Boevier, 1981.

Nowak 1971

Adolf Nowak. *Hegels Musikästhetik. Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts Band 25*. Regensburg: Gustav-Bosse, 1971.

Nowak 2001

Adolf Nowak. "Wandlungen des Begriffs "musikalische Logik" bei Hugo Riemann." In Tatjana Böhme-Mehner en Klaus Mehner (eds.) *Hugo Riemann (1849-1919). Musikwissenschaftler mit Universalanspruch*. Köln: Böhlau Verlag, 2001. 37-48.

Nowak 2015

Adolf Nowak. *Musikalische Logik – Prinzipien und Modelle musikalischen Denkens in ihren geschichtlichen Kontexten*. Hildesheim: Georg Olms, 2015.

Orlik 1994

Franz Orlik. "'Inneres Zeitbewußtsein' und 'attentionale Modifikation'. Ein Beitrag zur Klärung des Verhältnisses von Zeit und musikalischer Gestalt in Anschluß an Husserl." *Archiv für Musikwissenschaft* 51 / 4 (1994): 253-273.

Philip 1992

Robert Philip. *Early Recordings and Musical Style. Changing Tastes in Instrumental Performance, 1900-1950*. Cambridge: Cambridge University Press, 1992.

Polanyi 1958

Michael Polanyi. *Personal Knowledge. Towards a Post-Critical Philosophy*. London: Routledge, 1962.

Rang 1988

Bernard Rang. "Schellings Theorie des Lebens". *Zeitschrift für philosophische Forschung*. 42 / 2 (1988): 169-197.

Rink 1995

John Rink. *The Practice of Performance. Studies in Musical Interpretation*. Cambridge: Cambridge University Press, 1995.

Rink 2002

Rink John (red.). *Musical Performance. A Guide to Understanding*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.

Roch 2002

Eckhard Roch. "Zwischen Geist und Materie. Grundlagen des musikalischen Materialbegriffes in Philosophie und Rhetorik." *Archiv für Musikwissenschaft* 59 / 2 (2002): 136-164.

Ruiter 1989

Jacob de Ruiter. *Der Charakterbegriff in der Musik. Studien zur deutschen Ästhetik der Instrumentalmusik 1740-1850*. Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft Band XXIX. Stuttgart: Franz Steiner, 1989.

Rummenhüller 1967

Peter Rummenhüller. *Musiktheoretisches Denken im 19. Jahrhundert. Versuch einer Interpretation erkenntnistheoretischer Zeugnisse in der Musiktheorie*. Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts Band 12. Regensburg: Gustav Bosse Verlag, 1967.

Schäfer 1933

Rudolf Schäfer. *Geschichte der Musikästhetik in Umrissen*. Tutzing: Hans Schneider, 1982.

Schneider 2013

Martin Schneider. *Wissende des Unbewussten: Romantische Anthropologie und Ästhetik im Werk Richard Wagners*. Berlin: De Gruyter, 2013.

Schmidt 1989

Lothar Schmidt. "Arabeske. Zu einigen Voraussetzungen und Konsequenzen von Eduard Hanslicks musikalischem Formbegriff." *Archiv für Musikwissenschaft* 46 / 2 (1989), 91-120.

Schmidt 1990

Lothar Schmidt. *Organische Form in der Musik. Stationen eines Begriffs 1795-1850*. Kassel: Bärenreiter-Verlag, 1990.

Seel 2003

Martin Seel. *Ästhetik des Erscheinens*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2003.

Seidel 1975

Wilhelm Seidel. *Über Rhythmustheorien der Neuzeit*. Bern: Francke, 1975.

Seidel 1976

Wilhelm Seidel. *Rhythmus: eine Begriffsbestimmung*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1976.

Seidel 1987

Wilhelm Seidel. *Werk und Werkbegriff in der Musikgeschichte*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1987.

Sherman 1997

Bernard D. Sherman. *Inside early Music Conversations with Performers*. Oxford: Oxford University Press, 1997.

Stenzel 1995

Jürg Stenzl, Irene Zedlacher. "In search of a history of musical interpretation." *The Musical Quarterly* 79/4 (1995): 683-699.

Stollberg 2006

Arne Stollberg. *Ohr und Auge – Klang und Form. Facetten einer musikästhetischen Dichtomie bei Johann Gottfried Herder, Richard Wagner und Franz Schreker*. Stuttgart: Franz Steiner, 2006.

Strawinsky 1939/1940

Igor Strawinsky. "Musikalische Poetik." In: *Igor Strawinsky / Leben und Werk – von ihm selbst*. Zürich, Atlantis Verlag, 1957.

Taruskin 1995

Richard Taruskin. *Text & Act. Essays on Music and Performance*. New York: Oxford University Press, 1995.

Thaler 1984

Lotte Thaler. *Organische Form in der Musiktheorie des 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts*. München-Salzburg: Katzbachler, 1984.

Thiemel 1996

Matthias Thiemel. *Tonale Dynamik. Theorie, musikalische Praxis und Vortragslehre seit 1800*. Berliner Musik Studien Band 12. Sinzig: Studio, 1996.

Thom 2011

Paul Thom. "Authentic Performance Practice". In Theodore Gracyk and Andrew Kania (red.). *The Routledge Companion to Philosophy and Music*. New York: Routledge, 2011. 91-100.

Trippett 2013

David Trippett. *Wagner's Melodies. Aesthetics and Materialism in German Musical Identity*. Cambridge: Cambridge University Press, 2013.

Waldbauer 1989

Ivan F Waldbauer. "Riemann's Periodization Revisited and Revised." *Journal of Music Theory* 33/2 (1989): 333-391.

Wiora 1969a

Walter Wiora (red.). *Die Ausbreitung des Historismus über die Musik*. Regensburg: Gustav Bosse, 1969.

Wiora 1969b

Walter Wiora. "Grenzen und Stadien des Historismus in der Musik." In Wiora 1969: 299-328.

Bibliografie

Literatuur editie Johannespassion

Applegate 2005

Celia Applegate. *Nation and Culture in Mendelssohn's Revival of the St. Matthew Passion*. Ithaca: Cornell University Press, 2005.

Bach 1831

J.S. Bach. *Grosse Passionsmusik nach dem Evangelium Johannis*. Vollständiger Klavierauszug von L. Hellwig. Berlin: Trautwein, 1831.

Bach 1863

Passionsmusik nach dem Evangelisten Johannes. Werke, herausgegeben von der Bach-Gesellschaft XII. Nr. 1 (Wilhelm Rust red.). Leipzig; Bach Gesellschaft, 1863.

Bach 1867

Bach, Matthäus-Passion. Robert Franz (red.). Partitur-Bibliothek. Gruppe XIV, Oratorien. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1867.

Bach 1910

J. S. Bach. *Johannes-Passion Oratorium von Joh. Seb. Bach*. Nach der Partitur bearbeitet von Viktor Keldorfer. Wien: Universal-Edition, 1910.

Bach 1951

J.S. Bach. *The Passion According to St. John*. Vocal score edited and with an introduction by Arthur Mendel. New York: Schirmer, 1951.

Bach 1974

Johannes-Passion. BWV 245. Arthur Mendel (red.). Neue Bach-Ausgabe, Serie II, Nr. 4. Kassel: Bärenreiter 1974.

Bach 2002

Johann Sebastian Bach. *Johannespassion – Passio Secundum Joannem Fassung IV (1725)*. Stuttgarter Bach-Ausgaben – Urtext. Stuttgart: Carus, 2002.

- Bach 2005
Johann Sebastian Bach. Johannespassion – Passio Secundum Joannem Fassung II (1725). Peter Wollny (red.). Stuttgarter Bach-Ausgaben – Urtext. Stuttgart: Carus, 2005.
- Bartel 1997
 Dietrich Bartel. *Musical-rhetorical Figures in German Baroque Music.* Nebraska: Nebraska University Press, 1997.
- Bitter 1881
 C. H. Bitter. *Johann Sebastian Bach. Band I, II.* Berlin: Wilhelm Baensch, 1881.
- Blume 1947
 Friedrich Blume. *J.S. Bach im Wandel der Geschichte.* Kassel: Bärenreiter, 1949.
- Blyth 1991
 Alan Blyth. *Choral Music on Record.* Cambridge: Cambridge University Press, 1991.
- Breig 1988
 Werner Breig. "Grundzüge einer Geschichte von Bachs vierstimmigen Choralatz." *Archiv für Musikwissenschaft* 45/Heft 3 (1988): 165-185 en 45/Heft 4 (1988): 300-319.
- Dammann 1967
 Rolf Dammann. *Der Musikbegriff im deutschen Barock.* Köln, Arno Volk Verlag, 1967.
- Darmstadt 2010
 Hans Darmstadt. *Johann Sebastian Bach Johannes-Passion BWV 245. Analysen und Anmerkungen zur Kompositionstechnik mit aufführungspraktischen und theologischen Notizen.* Dortmund: Klangfarben Musikverlag, 2010.
- Day 2000
 Timothy Day. *A Century of Recorded Music. Listening to Musical History.* New Haven: Yale University Press, 2000.
- Devrient 1872
 Eduard Devrient. *Dramatische und Dramaturgische Schriften. Zehnter Band. Erinnerungen an F. Mendelssohn-Bartholdy.* Leipzig: Weber, 1872.
- Dürr 2011
 Alfred Dürr. *Johann Sebastian Bach. Die Johannes-Passion. Entstehung, Überlieferung, Werkeinführung.* Kassel: Bärenreiter, 2011/6.
- Elste 2000
 Martin Elste. *Meilensteine der Bach-Interpretation 1750-2000. Eine Werkgeschichte im Wandel.* Stuttgart: Metzler – Bärenreiter, 2000.
- Geck 1967
 Martin Geck. *Die Wiederentdeckung der Matthäuspassion im 19. Jahrhundert. Die zeitgenössische Dokumente und ihre ideengeschichtliche Deutung.* Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts Band 9. Regensburg: Gustav Bosse, 1967.
- Geck 1991
 Martin Geck. *Johann Sebastian Bach Johannespassion BWV 245.* München: Wilhelm Fink, 1991.
- Goldschmidt 1907
 Hugo Goldschmidt. *Die Lehre von der vokalen Ornamentik. Erster Band: Das 17. und 18. Jahrhundert bis in die Zeit Glucks.* Charlottenburg: Paul Lehsten, 1907.
- Golomb 2004
 Uri Golomb. *Expression and Meaning in Bach Performance and Reception. An Examination of the B minor Mass on Record.* Cambridge: Dissertation King's College Cambridge, 2004.
- Gottwald 2005
 Clytus Gottwald. "Bach, Kugel und die Theologie des Atheismus." In Lüdtker 2005: 59-80.
- Harnoncourt 1982
 Nikolaus Harnoncourt. *Musik als Klangrede. Wege zu einem neuen Musikverständnis.* Kassel: Bärenreiter, 2010/6.
- Heinemann 1997
 Michael Heinemann, Hans-Joachim Hinrichsen (red.). *Bach und die Nachwelt. Band 1: 1750-1850.* Laaber: Laaber, 1997.
- Heinemann 1999
 Michael Heinemann, Hans-Joachim Hinrichsen (eds.). *Bach und die Nachwelt. Band 2: 1850-1900.* Laaber: Laaber, 1999.

Heinemann 2000

Michael Heinemann, Hans-Joachim Hinrichsen (eds.). *Bach und die Nachwelt. Band 3: 1900-1950*. Laaber: Laaber, 2000.

Heuß 1904

Alfred Heuß. "Bachs Rezitativbehandlung mit besonderer Berücksichtigung der Passionen." In *Bach-Jahrbuch 1904*. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1904. 83-104.

Heuß 1909

Alfred Heuß. Johann Sebastian Bachs Matthäuspasion. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1909.

Hey 1884

Julius Hey. *Deutscher Gesangs-Unterricht. Lehrbuch des Sprachlichen und Gesanglichen Vortrags. Band I Sprachlicher Theil, Band II Gesanglicher Theil, Band III Erläuternder Theil*. Mainz: Schott's Söhne, 1884.

Hey 1905/06

Julius Hey. "Bach-Wagner." *Die Musik. Illustrierte Halbmonatsschrift* Fünfter Jahrgang, Band XVII 1905/06. 9-11.

Iffert 1927

August Iffert. *Allgemeine Gesangschule. A. Theoretischer Teil*. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1927.

Jadassohn 1898

S. Jadassohn. *Zur Einführung in J.S. Bach's Passionsmusik nach dem Evangelisten Matthäus*. Berlin: Harmonie, 1898.

Kagel 2005

Mauricio Kagel. "An Gott Zweigeln – An Bach Glauben." In Lüdtkke 2005: 19-30.

Kurth 1917

Ernst Kurth. "Zur Motivbildung Bachs. Ein Beitrag zur Stilpsychologie." In *Bach-Jahrbuch 1917*: 80-136.

Kurth 1922

Ernst Kurth. *Grundlagen des Linearen Kontrapunkts. Bachs melodische Polyphonie*. Berlin: Max Hesse, 1922/2.

Lüdtkke 2005

Joachim Lüdtkke (ed.). *Bach und die Nachwelt. Band 4: 1950-2000*. Laaber: Laaber, 2005.

Marx 1829a

Adolph Bernhard Marx. "Bekanntmachung." *Berliner Allgemeine Musikalische Zeitung* 6/9 (1829): 65-67.

Marx 1829b

Adolph Bernhard Marx. "Erster Bericht über die 'Passionsmusik nach dem Evangelisten Matthäus' von Johann Sebastian Bach." *Berliner Allgemeine Musikalische Zeitung* 6/10 (1829): 73-78.

Marx 1829c

Adolph Bernhard Marx. "Zweiter Bericht über die 'Passionsmusik nach dem Evangelisten Matthäus' von Johann Sebastian Bach." *Berliner Allgemeine Musikalische Zeitung* 6/11 (1829): 79-83.

Marx 1829d

Adolph Bernhard Marx. "Dritter Bericht über die 'Passionsmusik nach dem Evangelisten Matthäus' von Johann Sebastian Bach." *Berliner Allgemeine Musikalische Zeitung* 6/12 (1829): 89-91.

Marx 1829e

Adolph Bernhard Marx. "Vierter Bericht über die 'Passionsmusik nach dem Evangelisten Matthäus' von Johann Sebastian Bach." *Berliner Allgemeine Musikalische Zeitung* 6/13 (1829): 97-100.

Marx 1829f

Adolph Bernhard Marx. "Erwiderung auf Herrn Nägeli's Aufsatz über die Herausgabe Bachser Werke in No. 30 der Zeitung." *Berliner Allgemeine Musikalische Zeitung* 6/30 (1829): 289-292.

Marx 1848b

Adolph Bernhard Marx. "Seb. Bach's chromatische Fantasie. Einige bemerkungen von A.B. Marx." *Allgemeine Musikalische Zeitung* 50 /3 (1848): 33-41.

Marx 1848 c

Adolph Bernhard Marx. "Tradition und Prüfung." *Allgemeine Musikalische Zeitung*. 50/10 (1848): 153-160.

Melchert 1988

Hermann Melchert. *Das Rezitativ der Bachsen Johannes-Passion*. Wilhelmshaven: Florian Noetzel Verlag, 1988.

Mellamed 2005

Daniel R. Mellamed. *Hearing Bach's Passions*. Oxford; Oxford University Press, 2005.

Mosewius 1852

Johann Theodor Mosewius. *Johann Sebastian Bach's Matthäus-Passion musikalisch-aesthetisch dargestellt*. Berlin: Guttentag, 1852.

Müller-Blattau 1963

Joseph Müller-Blattau. *Die Kompositionslehre Heinrichs Schützens in der Fassung seines Schülers Cristoph Bernard*. Kassel: Bärenreiter, 1963.

Murphy 2008

Michael Troy Murphy. *Performance Practice of Johann Sebastian Bach's Passio Secundum Johannem a Study of 25 Years of Recorded History (1982-2007) as Influenced by Events Surrounding the Historically Informed Performance Movement*. Tallahassee: Dissertation Florida State University, 2008

Musik-Konzepte 1986

Musik-Konzepte. Die Reihe über Komponisten. Herausgegeben Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn. Heft 50/51. "Johann Sebastian Bach. Die Passionen." München, 1986.

Musik-Konzepte 1995

Musik-Konzepte. Die Reihe über Komponisten. Herausgegeben Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn. Heft 87. "Johann Sebastian Bach. Der Choralatz als musikalisches Kunstwerk." München, 1995.

Musik-Konzepte 2003

Musik-Konzepte. Die Reihe über Komponisten. Herausgegeben Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn. Heft 119. "Johann Sebastian Bach. Was heißt "Klang=Rede"?" München, 2003.

Nägeli 1829

Hans Georg Nägeli. "Ueber die Herausgabe Bachser Werke." Berliner Allgemeine Musikalische Zeitung 8/30 (1829): 233-237.

Nieden 1976

Hans-Jörg Nieden. *Bachrezeption um die Jahrhundertwende: Philipp Wolfrum*. Beiträge zur Musikforschung Band 1. München: Katzschler, 1976.

Noë 1912

Oskar Noë. *Technik der deutschen Gesangskunst*. Leipzig: Göttschen, 1912.

Prüfer 1905

Arthur Prüfer. "Bach-Umfrage. Was ist mir Johann Sebastian Bach und was bedeutet er für unsere Zeit?" *Die Musik. Illustrierte Halbmonatsschrift* 5/1 Band XVII (1905/06): 50-57.

Reinhart 1931

Walther Reinhart. *Die Aufführung der Johannes-Passion von J.S. Bach und deren Probleme*. Jahresausgabe der Internationalen Bach-Gesellschaft. Zürich: Hug & Co, 1956/2.

Sandberger 1997

Wolfgang Sandberger. *Das Bach-Bild Philipp Spittas. Ein Beitrag zur Geschichte der Bach-Rezeption im 19. Jahrhundert*. Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft band XXXIX. Stuttgart: Franz Steiner, 1997.

Schweitzer 1907

Albert Schweitzer. *J.S. Bach*. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 1954.

Seiffert 1904

Max Seiffert. "Praktische Bearbeitungen Bachser Kompositionen." In *Bach-Jahrbuch 1904*. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1904. 51-82.

Spitta 1873

Spitta, Philipp. *Johann Sebastian Bach. Erster Band*. Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1873.

Spitta 1880

Philipp Spitta. *Johann Sebastian Bach. Zweiter Band*. Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1880.

Staehelein 1976

Martin Staehelein. "Zur Basler Erstaufführung der Bachschen Johannespassion im Jahre 1861: Friedrich Riggerbach-Stehlin, Moritz Hauptmann und Andreas Heusler (II.) in unbekanntenen Dokumenten."

Straube 1959

Willibald Gurlitt, Hans-Olaf Hudemann (red.). *Karl Straube. Briefe eines Thomaskantors*. Berlin: Evangelische Verlagsanstalt, 1959.

Terry 1915

Charles Sanford Terry. *Bach's Chorals. Part I The Hymns and Hymn Melodies of the 'Passions' and Oratorios*. Cambridge: University Press, 1915.

Unger 1979

Hans-Heinrich Unger. *Die Beziehungen zwischen Musik und Rhetorik im 16. – 18. Jahrhundert*. Hildesheim, Georg Olms Verlag, 1979.

Wellesz 1929

E. Wellesz. *Die neue Instrumentation II. Teil: Das Orchester*. Berlin: Max Hesse, 1929.

Werckmeister 1970

Andreas Werckmeister. *Hypomnemata Musica und andere Schriften. Fünf Teile in einem Band*. Hildesheim, Georg Olms Verlag, 1970.

Wolfrum 1910a

Philipp Wolfrum. *Johann Sebastian Bach. Erster Band: Bachs Leben, die Instrumentalwerke*. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1910.

Wolfrum 1910b

Philipp Wolfrum. *Johann Sebastian Bach. Zweiter Band: J.S. Bach als vokaler Tondichter*. Leipzig; Breitkopf & Härtel, 1910.

Zanten 1911

Cornelie van Zanten. *Bel-canto des Wortes*. Berlin: Friedrich Vieweg, 1911.

Begrippen

Uitvoeringsmodel

Het uitvoeringsmodel dat in dit boek beschreven is, weerspiegelt een visie op musiceren gericht op een uitvoering als een autonome esthetische verschijning. Het model is procesgericht, dat wil zeggen gericht op het proces van het omzetten van een partituur naar een uitvoering ervan. Dat proces is sterk gericht op het voorstellingsvermogen van de speler om van daaruit te komen tot zo'n uitvoering. Het proces zelf is synthetisch gericht, dat wil zeggen dat vanuit elementair levend klankmateriaal de opbouw van de uitvoering wordt beschreven. In de procesbeschrijving is het vormgevend gebruik van klank en dynamiek opgenomen.

Voorstellingsvermogen

Het muzikaal voorstellingsvermogen is een activiteit in een persoon waarbij klanken die niet zintuiglijk present zijn, zintuiglijk voorgesteld kunnen worden. Dit voorstellen van klanken geschiedt door fantasie, het proces heet "Anschauung". De uitvoering als een zelfstandige verschijning – en daarmee eenheid van uitvoering – geschiedt vanuit het voorstellingsvermogen. In het uitvoeringsmodel wordt ervan uitgegaan dat voor het ervaren van een compositie als een zelfstandige verschijning een voorwaarde is, dat klanken levend materiaal zijn. Dat wil zeggen dat ze in het voorstellingsvermogen affectief geladen zijn en dat ze in het voorstellingsvermogen leiden tot een autonoom proces waarin ze zich op elkaar betrekken. Hierdoor is het mogelijk om in het voorstellingsvermogen gevoelvolle klanken op elkaar te betrekken in gevoelvol denken.

Partituur, compositie

De *Johannespassion* is vastgelegd in een partituur. De partituur is geen klankvoorschrift maar wordt opgevat als vastlegging van een esthetisch

idee. In het luisteren naar uitvoeringen ervan vormt zich een beeld van de *Johannespassion* in het voorstellingsvermogen van de luisteraar. Dat beeld in relatie tot de klankgeworden partituur, noem ik de compositie. De compositie is daarmee in sterke mate tijds- en persoonsgebonden; ze kent daarmee tevens een geschiedenis. Doordat in de loop der tijd de wijze waarop opeenvolgende klanken betrokken worden tot een geheel verandert, verandert de compositie.

Compositie als object

De verwerking van een partituur door de speler leidt volgens het uitvoeringsmodel tot een object in het voorstellingsvermogen. Dat object noem ik “de compositie als object”, of (verkort) “object”. Het is de basis van de uitvoering. Dat object is niet een beeld of model dat expressief ingevuld wordt met klank. Dat zou leiden tot een object dat fungeert als klankvoorschrift. Die wijze van musiceren betitel ik als een op structuren gericht musiceren. Het object is een krachtenveld dat in de uitvoering via uitkristallisering gematerialiseerd wordt. Dat krachtenveld, dat nog niet omgezet is in klank, dient daarbij als referentie.

Formbildung

Het proces om te komen tot een object heet Formbildung of “het vormen van een object”.

Formgebung

De presentatie van het object in een uitvoering heet “Formgebung”, of “het vormgeven van een object”, ook wel “het ontvouwen van een object”.

Ausdruck

De uitkristallisering van het krachtenveld dat ten grondslag ligt aan het object heet “Ausdruck” en vindt plaats vanuit een bundeling van alle aspecten (denken, willen, voelen) van de uitvoerder.

Logica van de uitvoering

De partituur van de *Johannespassion* is niet een klankvoorschrift. Daardoor is er een zelfstandige rol weggelegd in de uitvoering ervan voor de musicus

om tot een uitvoering te komen. De samenhang in de uitvoering die leidt tot de uitvoering als een autonome verschijning heet de “logica van de uitvoering”.

Structuur van de klankbeweging (puls- en grondwaardegericht)

De structuur van de klankbeweging is de wijze waarop geleiding, “maat”, ontstaat in de opeenvolging van klanken. Die opeenvolging kan pulsgericht en grondwaardegericht zijn. Aan een pulsgerichte beweging ligt een doorgaande puls met een constante opeenvolging van tijdsduur ten grondslag. Differentiatie in die puls (licht – zwaar) leidt tot metrum. In de grondwaardegerichte bewegingsstructuur wordt de opeenvolging bepaald door de tijdsduur van de afzonderlijke klank. De grondwaardegerichte beweging is een voorwaarde voor het toepassen van het vormgevend gebruik van klank en dynamiek.

Motief

In de editie van de *Johannespassion* worden tonen op elkaar betrokken tot kleine zelfstandige vormen, motieven. Een motief wordt gekenmerkt door bewegingsrichting in de opeenvolgende klanken. Die richting kan gevormd worden door de grondwaarde, dat wil zeggen de tijdsduur van de opeenvolgende klanken en/of door overgangsdynamiek. De toon waar de beweging op gericht is, is het centrum, het steunpunt van het motief.

Ritmiseren

De term “ritmiseren” wordt op twee manieren gehanteerd. Ten eerste als een activiteit in de achtergrond van het bewuste waardoor samenhang kan ontstaan in de opeenvolging van klanken. Ritmiseren heeft in deze betekenis een relatie met het ervaren van klankverbindingen als levend materiaal; het is een voorwaarde daartoe. De tweede toepassing van de term is het verbinden van klanken tot een motief. Ritmiseren is in beide gevallen een werkzaamheid van onderop, vanuit de individuele klank.

Klank

Het muzikaal materiaal waarop de editie is gebaseerd is klank. De wijze waarop klank verschijnt heeft een directe relatie met het kunnen laten

verschijnen van motieven die levend zijn in het voorstellingsvermogen van de uitvoerend musicus. Dat houdt in dat klank in zijn verschijningsvorm wordt bepaald door het kunnen betrekken van klanken op elkaar tot zelfstandige vormen. De verschijningsvorm van klank (zoals de wijze van aanspraak, afspraak, klankkleur, beweeglijkheid van toon) is dus een afgeleide van het begrip ritmiseren in zijn eerste betekenis (zie hierboven).

Fraseren

Fraseren is niet het onderverdelen van een melodie, een frase, in kleinere eenheden; dat is een analytische benadering. Fraseren is het betrekken van motieven op elkaar tot een groter geheel, een frase. Fraseren is aldus een activiteit die synthetisch gericht is. Het is een resultante van Ausdruck. Een frase heeft in het algemeen een maximale lengte (circa zes tot tien seconden), waarbinnen ze nog als eenheid, als een gestalte, waar te nemen is.

Vormgevend gebruik van klank en dynamiek

De wijze waarop klanken vanuit klankdifferentiatie, overgangsdynamiek en schommelingen in grondwaarde op elkaar betrokken worden tot zelfstandige eenheden tot motieven, en op basis van die motieven tot grotere eenheden, noem ik “vormgevend gebruik van klank en dynamiek”.

Grondwaarde

Klanken worden onder meer op elkaar betrokken tot motieven op basis van de tijdsduur van opeenvolgende klanken. Die tijdsduur is daarmee variabel. Die wisselende tijdsduur heet grondwaarde.

Grondwaardegeoriënteerd, maatgeoriënteerd

Binnen het grondwaardegericht musiceren is een onderscheid te maken in de wijze waarop continuïteit wordt verkregen. In grondwaardegeoriënteerd musiceren is in de opbouw van motieven de grondwaarde van de afzonderlijke klank richting de hoofdnoot leidend. In maatgeoriënteerd musiceren staat de hoofdnoot en de verbinding van de hoofdnooten meer centraal. In deze benadering boet de grondwaarde in belangrijkheid in voor de continuïteit van de klankbeweging ten gunste voor de aandacht van de maat of het metrum.

Metrum

In pulsgericht musiceren houdt het metrum een vast ontwerp van beklemtoning in, waartegen en waarop de klankstroom zich ontwikkelt. In grondwaardegericht musiceren wordt het metrum gevormd door de wijze waarop de hoofdnooten van de afzonderlijke motieven verbonden worden.

Symmetrische vormgeving

Een vormgevingsdenken waarbij in het ontvouwen van het object de gestalte die vorm gaat krijgen (motief, frase), betrokken wordt op hetgeen geklonken heeft. Het krachtenveld dat ten grondslag ligt aan het object dient hierbij als referentie. Symmetrisch denken noem ik ook wel lineair of architectonisch denken.

A-symmetrische vormgeving

Vormgeving op basis van a-symmetrie houdt in dat hetgeen in klank gestalte krijgt (motieven, frasen) niet zozeer betrokken wordt op het voorafgaande, maar op het object als poëtisch idee, in het voorstellingsvermogen van de speler. In dat geval ontstaat een verschijning in klank met een verzameling naast elkaar staande karakters die een verbinding met elkaar hebben vanuit een idee en zo als een verzameling een eenheid vormen.

Musiceren van onderop

Het vormen van motieven vanuit de individuele klank in combinatie met symmetrische en a-symmetrische vormgeving noem ik ook wel een musiceren “van onderop”; hetgeen inhoudt dat vormgeving plaatsvindt vanuit het detail, vanuit het betrekken van klanken op elkaar tot een geheel. Die werkwijze geeft maximale ruimte aan het detail om present te zijn. Het musiceren “van onderop” staat in contrast met structureel musiceren waarin klank “van bovenaf”, vanuit het invullen van structuren, behandeld wordt.

Stimmung

“Stimmung” is niet een rationele sturing van het gevoel als wel de voorwaarde – toegespitst op voelen, denken, willen – voor de uitvoerder en voor de luisteraar om een specifieke compositie als een autonome verschijning uit te voeren dan wel te ervaren.

Probleemstelling of Grundidee

Aan het object ligt een krachtenveld ten grondslag. Dat krachtenveld heeft gekoppeld aan materialisatie in klank een karakter. De verhoudingen binnen het krachtenveld gekoppeld aan de wijze van materialisatie heet Grundidee. Deze term hanteer ik ook, vanuit luisteren, in de betekenis van probleemstelling van de compositie.

Textuur van de klankbeweging

De wijze waarop met name de hoofdnoot van een motief in klank gestalte krijgt bepaalt de textuur van de klankbeweging.

Autonome esthetische verschijning

Een verschijning die uit zichzelf bevalt. In het ervaren van zo'n verschijning of het presenteren ervan zijn alle aspecten (denken, willen, voelen) van de luisteraar dan wel de uitvoerder betrokken.