



UvA-DARE (Digital Academic Repository)

Een verbazende stilte : klassieke muziek, gedragsregels en sociale controle in de concertzaal

Smithuijsen, C.

Publication date
2001

[Link to publication](#)

Citation for published version (APA):

Smithuijsen, C. (2001). *Een verbazende stilte : klassieke muziek, gedragsregels en sociale controle in de concertzaal*. Boekmanstudies.

General rights

It is not permitted to download or to forward/distribute the text or part of it without the consent of the author(s) and/or copyright holder(s), other than for strictly personal, individual use, unless the work is under an open content license (like Creative Commons).

Disclaimer/Complaints regulations

If you believe that digital publication of certain material infringes any of your rights or (privacy) interests, please let the Library know, stating your reasons. In case of a legitimate complaint, the Library will make the material inaccessible and/or remove it from the website. Please Ask the Library: <https://uba.uva.nl/en/contact>, or a letter to: Library of the University of Amsterdam, Secretariat, Singel 425, 1012 WP Amsterdam, The Netherlands. You will be contacted as soon as possible.

Muziek als voordrachtskunst

Vroege klaviermethoden

Inleiding

In het vorige hoofdstuk werden de regels beschreven waarmee de componisten van de Florentijnse *Camerata* de zeggingskracht van hun muzikale scheppingen trachtten te verhogen. Zij deden dat in het besef dat hun pogingen alleen succesvol konden zijn als zij aansluiting kregen bij de emoties die onder het gehoor leefden. Daarnaast stelden zij eisen aan de voordracht van uitvoerend kunstenaars, vooral zangers. Die dienden te weten dat ook gebaren, gelaatsuitdrukkingen en lichaamsbewegingen instrumenten waren waarmee zij de horenden en de harten van hun publiek konden bereiken.¹

De regelgeving die nu aan de orde komt gaat dieper in op de muzikale voordracht. Aan de hand van klaviermethoden die tussen 1565 en het eind van de achttiende eeuw in druk verschenen wordt belicht hoe klavierspelers op een lijfelijke confrontatie met hun publiek werden voorbereid. De eerste twee zijn geschreven door humanistisch geïnspireerde geestelijken, werkzaam in Spanje en Italië. De laatste twee zijn van de hand van componisten die leefden in de achttiende eeuw en beiden als musicus en muziekpedagoog een aanstelling aan het koninklijk hof hadden: François Couperin in Versailles en Carl Philipp Emanuel Bach in Berlijn.

De methoden gaan alle in op de technische aspecten van het muziekinstrument, de fysieke constitutie van de speler en de noodzaak van een evenwichtig ontwikkelde speltechniek. Maar daarnaast – wat hier belangrijker is – besteden ze aandacht aan de ‘lichaamstaal’ van de speler tijdens zijn muzikale voordracht. De fysieke verschijning van de speler wordt door de klaviermeesters scherp geobserveerd, alsook zijn houding achter het instrument. De instructies die op dat gebied in omloop komen, zijn bedoeld om communicatie met het publiek ook met dramatische middelen te verbeteren – als aanvulling op de muziekinhoudelijke middelen.

Techniek en gratie bij Santa Maria en Diruta

De eerste op schrift gestelde klavierpedagogische werken komen net als de hiervoor behandelde compositieregels uit mediterrane Europa. De werken van de Spanjaard Tomás de Santa Maria de Valladolid (circa 1500-1570), kloosterbroeder in de orde van de Dominicanen, en de Italiaan Girolamo Diruta (1561-1612) die als pater Franciscan door het leven ging, kunnen samen beschouwd worden als het fundament waarop de latere klaviermethoden voortbouwen. Het werk van Santa Maria, gebundeld in het *Libro llamado Arte de tañer Fantasia para tecla, vihuela y todo instrumento de tres o quatro ordenes*, is verschenen in 1565 en bevat een hoofdstuk voor clavichordspelers. Daarin komt hij met een aantal spelinstructies. Allereerst moest de leerling goed in de maat spelen. De maat moest er als het ware ingestampt worden: de leerling diende haar met de voet aan te geven. De juiste handhouding was niet minder van belang. Had de leerling die onder controle, dan was de volgende opgave het op de juiste manier aanslaan van de toets. Om precies en duidelijk te leren spelen moest de leerling iedere stem afzonderlijk zingen om zo de melodische lijnen in het harmonische weefsel te kunnen volgen. Het spelen van toonladders en het gebruiken van goede vingerzettingen waren essentieel. Ten slotte benadrukte Santa Maria dat versieringen correct moesten worden uitgevoerd.²

Santa Maria beschreef heel precies op welke manier de vingers zijns inziens contact moesten maken met de toetsen. De speler moest een perfect evenwicht zien te bereiken tussen enerzijds een krachtige en gedecideerde *impetu* en anderzijds een lieflijk en zacht contact met de toetsen, een strelende aanraking. Met een beheerste, gecontroleerde sturing van de vingers kon worden voorkomen dat het klaviermechaniek zich storend liet horen.

Maar hoe precies Santa Maria zijn aanwijzingen ook formuleerde, hij was zich terdege bewust van de beperkte waarde van instructies. Veel was uit te leggen en via lessen op de leerling over te dragen, maar met technische vaardigheden alleen werden aankomende klavierspelers nog geen uitnemende musici. Dat werden ze pas als ze erin slaagden te spelen met goede smaak, *con buen ayre*. Een goede smaak kon nooit het resultaat zijn van het alleen maar correct toepassen van regels. Wie muziek mooi wilde voordragen moest voortdurend schipperen tussen de ingevingen van het verstand en die van het gevoel. Het bewaken van een eenmaal gekozen ritme en het nauwkeurig afmeten van de maatlengten ten opzichte van elkaar vroeg om een voortdurende verstandelijke alertheid. Maar als men zich ál te precies aan het ritme hield, werd de muziek statisch en saai. Santa Maria zocht daarom naar een middenweg en beval een *tempo rubato* aan,

een gevoelsmatige manier van spelen die in hedendaags jargon 'swingend' zou kunnen worden genoemd: los maar in haar vrijheid toch gestructureerd.³ Dit beredeneerd-gevoelsmatige spel was leerlingen moeilijk aan te leren. De leermeester kon niet anders dan erop vertrouwen dat het door de speler zelf tot ontwikkeling zou worden gebracht.

Van tijd tot tijd bracht Santa Maria de luisteraars ter sprake, vaak via de omweg van een spelinstructie. Zo ontried hij zijn leerlingen hun vingers rechtstandig op de toetsen te laten neerkomen. Want dan hoorde je de nagels. Dat overstemde niet alleen het geluid van de snaren, maar was ook onaangenaam voor het publiek omdat het een slordige, onverzorgde indruk maakte. Als men de toetsen vanaf een te grote hoogte aansloeg, werd hetzelfde ongewenste effect bereikt: te veel toetsgeluid en te weinig muziek. Ook dat wekte bij het gehoor een onbeholpen en onmuzikale indruk. De instructies die moesten leiden tot het soepel uitvoeren van de trillertechniek waren bedoeld om het publiek te behagen. Juist de voor het klavierspel zo karakteristieke trillers moesten in de oren van de luisteraars prettig klinken.⁴

In 1597, ruim dertig jaar na de publicatie van het werk van Santa Maria, verscheen *Il Transilvano. Dialogo sopra il vero modo di sonar organi & istromenti da penna* van Girolamo Diruta, organist van de Dom van Chioggia. Deze klavierinstructie bevatte een fictieve samenspraak tussen de auteur van het werk en een 'man uit Transsylvanië', die er door zijn meester op uit was gestuurd om zo veel mogelijk muziekpedagogische werken te verzamelen. En zoals Santa Maria een apart deel van zijn muzikale aanwijzingen wijdde aan de typische kenmerken en de dynamische mogelijkheden van het clavichord, zo ruimde Diruta een plaats in voor het klavecimbel met zijn specifieke speleigenschappen.⁵ Hij zag een direct verband tussen de stemming die de muziek opriep en de wijze waarop de klavecimbeltoetsen werden aangeslagen. Aangezien op het klavecimbel geen religieuze muziek werd gespeeld maar profane dansmuziek, leende het instrument zich voor staccatospel, mits dat spel gebaseerd was op een lichte vingertechniek, niet op kracht.⁶

Vergeleken met die van Santa Maria waren Diruta's aanwijzingen dwingender. Hij wilde niet alleen de handen, maar de hele lichaamshouding van de uitvoerend musicus aan dramaturgische regels binden. Zo moest het lichaam van de speler zich voor het midden van het toetsenbord bevinden. Tijdens de voordracht mocht de executant geen onnodige bewegingen met het lichaam maken: hij moest kaarsrecht en sierlijk achter zijn instrument zitten. Ook het hoofd mocht niet bewegen. Niet zozeer omdat dat afbreuk zou doen aan de klank,

maar wel aan de goede spelmanieren. Want naarmate de goede spelmanieren meer werden geëerbiedigd viel de kwaliteit van de muzikale voordracht hoger uit. Wie de voorgeschreven voordrachtsregels niet opvolgde en maar wat in het wilde weg zat te draaien zou door het publiek worden afgedaan als een bespottelijke komediant.⁷

Toenemende zelfobservatie:
L'Art de Toucher le Clavecin van Couperin

In de achttiende eeuw kwam de technische ontwikkeling van de besnaarde toetsinstrumenten in een stroomversnelling. Tegen 1800 kreeg de fortepiano in het concertleven een leidende positie en maakte langzaam maar zeker een eind aan de populariteit van clavichord en klavecimbel. De piano kon haar concurrenten achter zich laten omdat zij het best in staat was de veranderende wensen van componisten en van het publiek te vertolken. Toch hadden deze technische veranderingen aanvankelijk niet veel invloed op de klavierpedagogie. Dat de spelinstructies voor clavichord en piano verwant zijn ligt voor de hand. Maar ook de instructies voor achttiende-eeuwse klavecimbelspelers weken niet essentieel af van die van de pianomethoden die tegen 1800 verschenen. Dat blijkt uit de bestudering van het leerboek voor klavecinisten van de Parijse hofcomponist, tevens lid van de muziekkamer van de Franse koning, François Couperin (1668-1733). Veel van wat Couperin aan aanwijzingen geeft, keert terug in de eerste pianoboeken.

De zorg voor muziek en musici in de Franse hofsamenleving van Lodewijk XIV werd opgevat als een vanzelfsprekend onderdeel van de werkzaamheden van een regerend vorst. Die taakopvatting bracht een stelsel van muzikale voorzieningen tot ontwikkeling, van orkesten tot conservatoria. Diezelfde taakopvatting verplichtte ook het staatshoofd zelf tot het leveren van een persoonlijk aandeel in het muzikleven, zoals werd beschreven in de inleiding van dit boek. Lodewijk XIII en Lodewijk XIV kregen gedegen muziekonderricht en troffen de nodige maatregelen om het muzikleven aan het hof op peil te houden.⁸ Vooral in de directe omgeving van de koninklijke familie werden de beschikbare muzikale middelen intensief benut. In de paleisvertrekken weerklonken regelmatig akten uit allerhande opera's, afgewisseld met concerten van kamerensembles in uiteenlopende bezetting. Als er gedanst werd, dan gebeurde dat altijd met een instrumentale muzikale begeleiding.

Concerten waren niet altijd toegankelijk voor buitenstaanders. Maar deze beslotenheid gold ten tijde van Couperin nog maar voor een minderheid van de muzikuitvoeringen. Aan het Franse hof namen de kansen voor het organiseren van openbare concerten sterk toe. In hoofdstuk 6 wordt belicht hoe de concerten die vanaf 1725 in de Tuilerieën werden gegeven bijdroegen tot de vorming van de openbare concertpraktijk in Frankrijk. Daarop anticiperend namen de muziekpedagogen het *openbare* optreden steeds meer als uitgangspunt voor hun muzieklessen. Deze situatie zette zelfs de toon voor de muziekpedagogie als geheel: ook spelers die misschien wel nooit aan een openbaar optreden zouden toekomen werden vaker geconfronteerd met de strenge voorschriften van de muzikale leergangen, uitgeschreven en bewaakt door muziekpedagogen.

Aan het hof was het gebruik dat de koning zich persoonlijk met de aanstelling van musici bemoeide. Hij was zowel verantwoordelijk voor de benoeming van Louis Couperin (1626-1661) tot hofviolist als voor die van diens neef François, die in 1693 als hoforganist en muziekpedagoog werd aangesteld. In die laatste kwaliteit kwam Couperin in contact met de prinsen van Versailles. Hij gaf hun zelf onderricht in het klavierspel, waardoor hij oog kreeg voor de spelmogelijkheden van jonge amateur-musici alsook voor effectieve manieren om zijn discipelen de beginselen van de aristocratische smaak bij te brengen.

In 1717 publiceerde Couperin *L'Art de Toucher le Clavecin*. Alles in dit leerboek wijst op de noodzaak van een onvoorwaardelijke onderwerping aan de aristocratische smaakstandaard – *le bon goût*. Het feit dat Parijs het centrum van politieke macht was betekende voor Couperin dat daar ook de ontwikkelingen in de smaak werden gedictieerd. Als rechtgeaard hoveling was hij pleitbezorger van de Franse muziek, waarvan hij de kwaliteit boven elke discussie verheven achtte. Hij was ervan overtuigd dat de Europese muziek in Frankrijk naar een absoluut hoogtepunt was gevoerd. Dezelfde overtuiging spreekt uit *L'Art de Toucher le Clavecin*. Daarin verkondigde hij dat de Franse muziek geen geheimen kende voor Parijzenaren, eenvoudig omdat Parijs het mondiale centrum van de goede smaak was. Voor buitenlanders lag dat anders. Zij zouden de ware gevoelsinhouden van de Franse muziek niet op eigen kracht deelachtig kunnen worden, laat staan dat ze in staat waren de muziek naar behoren uit te voeren. De gevoelsladingen van die muziek waren volgens Couperin nu eenmaal niet uit het notenbeeld te halen. Ook daarom gaf hij het karakter van zijn klavierstukken nog eens woordelijk aan boven de notenbalken: *tendrement*, *vivement*, *flatteusement*. Wanneer dergelijke aanduidingen vertaald zouden worden, konden ook buitenlanders de voortreffelijkheid van de Franse instrumentale muziek naar waarde schatten, zo redeneerde hij.⁹

In het leersysteem dat Couperin ontwikkelde moesten aspirant-klavecinisten op zes- of zevenjarige leeftijd met de lessen beginnen. Er moest steeds toezicht op het spel worden gehouden. Om het insluipen van buiten de les ontstane en moeilijk te herstellen fouten tegen te gaan moesten klavecimbelleraren het instrument na de les op slot draaien. De lessen dienden aan te vangen met kleine vingeroefeningen. Daarna, als de kinderen van blad konden lezen, konden ze met het spelen van eenvoudige stukjes beginnen. Samen met de spelaanwijzingen vormden deze door Couperin gecomponeerde oefenstukken de inhoud van *L'Art de Toucher le Clavecin*. De spelaanwijzingen die hij met zijn leer methode in omloop bracht, waren ook bedoeld om zijn *Pièces de Clavecin* op de juiste wijze te leren spelen. De *Pièces* waren klavecimbelstukken die Couperin in eerste instantie voor zijn eigen concerten had gecomponeerd. De leraren tot wie hij zich met zijn *L'Art de Toucher le Clavecin* richtte werden geacht hun leerlingen deze stukken voor te schotelen.

Couperin waarschuwde aspirant-klavecinisten dat het lang kon duren voordat er sprake kon zijn van mooi en gaaf spel. Zonder inspanning werd in de aristocratische levenswijze nergens perfectie bereikt, ook niet in de muziek. Wat mooi spel was werd overigens niet alleen met de oren vastgesteld, maar ook met de ogen. Daarom wijdde Couperin in zijn leer methode de nodige aandacht aan de houding van de speler achter het instrument. Hij adviseerde de leerlingen op de juiste hoogte te laten zitten, zodat hun ellebogen, polsen en vingers zich in elkaars verlengde boven het toetsenbord bevonden. Als de kinderen uit balans dreigden te raken omdat ze niet met hun voeten bij de grond konden komen bood een voetenbankje uitkomst. Een stok horizontaal boven het klavier bewees goede diensten wanneer leerlingen met te hoge polsen speelden.¹¹

Tot zover is er nog sprake van tamelijk technische adviezen. Maar de aanwijzingen met betrekking tot de lichaamshouding die Couperin in zijn leerboek gaf hebben ook te maken met de sociaal-psychologische aspecten van de muzikale voordracht. Wat te denken van het advies het lichaam tijdens het spelen iets naar rechts te draaien, de knieën niet te dicht tegen elkaar aan te drukken en de rechtervoet enigszins naar buiten te zetten? Dit advies lijkt nauwelijks iets te kunnen verbeteren aan de kwaliteit van de muzikale voordracht. Maar daar ging het Couperin ook niet altijd om. Hij formuleerde deze aanwijzingen op grond van het besef dat welgemanierd gedrag altijd moest worden nagestreefd, ook tijdens muzikale voordrachten. Hij wenste dat de speler met zijn lichaamshouding blijk gaf van respect voor zijn publiek. Het publiek mocht niet de indruk krijgen dat de klavecinist maar wat voor zichzelf zat te spelen. Om dezelfde reden vond Couperin het onkies als spelers tijdens een publiek optreden op

zichtbare wijze trachtten de maat te houden. Ritmisch met het hoofd of met het lichaam heen en weer bewegen was uit den boze. Even ontoelaatbaar was het dat op hoorbare wijze te doen door met de voet op de grond te stampen. De toehoorders zouden denken dat zij bij een repetitie aanwezig waren!

De leerlingen van Couperin moesten zich terdege bewust zijn van hun eigen gedrag en van de sociale effecten ervan. Dit beroep op 'zelfobservatie' correspondeerde met de onder de Franse hovelingen voorkomende gewoonte om het eigen gedrag en dat van anderen nauwlettend te bestuderen. In zijn al eerder genoemde studie *Die höfische Gesellschaft* attendeert Elias op deze 'kunst van het observeren van mensen'. Karakteristiek voor de hoofse observatiekunst vindt Elias dat deze zich niet beperkte tot degenen die werden waargenomen, maar dat de door waarneming verkregen informatie ook werd gebruikt om het eigen gedrag (bij) te sturen. In dat perspectief moet Couperins oproep tot introspectie worden geplaatst. Door zich bewust te worden van de mogelijke effecten van het eigen gedrag op de omgeving nam de kans toe dat leerlingen zich gingen richten naar de gedragsetiquette van het aristocratische publiek.

Een dergelijk motief ging ontegenzeggelijk schuil achter Couperins aanbeveling om te oefenen met een spiegel op de lessenaar. Met dat hulpmiddel konden spelers ongewenste gedragsuitingen tegengaan, of op z'n minst voor de toeschouwers verborgen houden. Met de spiegelmethode wilde hij de grimassen onderdrukken die bijna onvermijdelijk opkwamen bij het spelen van moeilijke passages en die afbreuk deden aan een stijlvolle voordracht. Door leerlingen te confronteren met hun eigen verwrongen gelaatsuitdrukkingen vertrouwde hij erop dat ze hun reflexen de baas werden en hun aangezichtsspieren als vanzelf in bedwang leerden houden. Het kwam erop neer dat ze zich als het ware moesten forceren er ontspannen bij te zitten en al spelende een ongedwongen muzikale conversatie met de luisteraars te voeren. Couperin lichtte deze dramaturgische aanwijzing als volgt toe: 'De speler moet op zijn gemak achter zijn klavecimbel zitten en niet te veel naar één punt kijken, maar ook niet zonder gezichtsuitdrukking spelen. Het beste is dat de speler zijn blikken over de aanwezigen laat gaan (...). Dan krijgt men niet de indruk dat de speler met zijn gedachten elders is.'⁸⁹ De ideale voordracht weerspiegelde uiteraard de ideale luisterhouding: het publiek werd geacht naar de spelende klavecinist te kijken en zijn aandacht ten volle bij de muziek te hebben.

Vergeleken met blaas- en andere snaarinstrumenten vertoonde het klavecimbel volgens Couperin een ernstige tekortkoming: het was niet in staat *crescendi* en *diminuendi* voort te brengen en die vond hij juist onontbeerlijk bij het maken

van gevoelvolle muziek. Maar Couperin wist een manier om deze tekortkoming van het klavecimbel te maskeren. Hijzelf was er in ieder geval in geslaagd de noodzakelijke *impression sensible* op te roepen door de noten eerder te laten ophouden dan men zou verwachten, of juist langer te laten doorklinken. Er werd dan bewust afgeweken van de op blad aangegeven notenwaarde – sterker nog dan Santa Maria dat adviseerde met zijn *tempo rubato*. De bedoeling van dit overdrijven was dat daarmee de muzikale boodschap beter zou overkomen, mits de muzikale gevoeligheid van het publiek voldoende ontwikkeld was om de boodschap te verstaan. Of dat steeds zou lukken, daarover had Couperin zijn twijfels. Het publiek bestond eigenlijk maar zelden uit goede verstaanders. Die waren alleen aan te treffen onder die groepen die in het algemeen beschikten over een hooggecultiveerd gevoelsleven. Dit aristocratische publiek had een goed ontwikkeld oor en stelde zich voldoende open voor de muzikale emotie die de uitvoerend musicus met behulp van de subtielste spelnuances kon oproepen.¹² Zonder twijfel had Couperin juist dit publiek op het oog had toen hij zijn gedragsaanwijzingen voor uitvoerenden op schrift stelde.

Musiceren vanuit het hart: Bachs *Versuch*

Het muziekleven in het achttiende-eeuwse Charlottenburg, het paleis van koning Frederik de Grote van Pruisen, was in hoge mate vergelijkbaar met dat van Versailles. Frederik stimuleerde de toenemende professionalisering van de musici, maar niet minder de ontwikkeling van de muzikale smaak onder de leden van de aristocratie. Bovendien was hij persoonlijk sterk betrokken bij het muziekleven aan het hof. De koning stak veel energie in actieve zowel als passieve muziekbeoefening. Vijf avonden per week speelde hij van zeven tot negen uur in besloten kring met zijn kamerorkest. Hij nam zelf de traversopartijen voor zijn rekening. Alleen op vrijdag- en maandagavond bleef de fluit onbespeeld, want dan bracht Frederik zijn tijd door in het operahuis.

Carl Philipp Emanuel Bach (1714-1788) was als componist, uitvoerend musicus en muziekpedagoog verbonden aan het koninklijk paleis. In 1740 werd hij in het hoforkest gepromoveerd tot eerste klavecijnist. Vlak daarna meldde Bach vol trots dat hij de eer had de eerste fluitsolo die Frederik in zijn nieuwe paleis Charlottenburg speelde te begeleiden.¹³ Maar naast het begeleiden van de koning kreeg Bach het druk met zijn pedagogische taken. Net als bij Couperin heeft dat er bij hem zeker toe bijgedragen dat hij zich gaandeweg een mening vormde over het muziekonderwijs aan het hof, en over de wijze waarop meer in het algemeen de overdracht van muzikale vaardigheden plaatsvond. Volgens Bach richt-

ten de pedagogen zich te veel op de uiterlijkheden van een imponerende voordracht en te weinig op de overdracht van muziekinhoudelijke waarden.

Om de kwaliteit van de klavierpedagogie te verbeteren publiceerde Bach in 1753 zijn traktaat over het klavierspel, getiteld *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*. Het betrof volgens de auteur een methode die niet berustte op 'speculaties', maar op een stevig fundament van eigen ervaring en kennis.¹⁴ Met die rationele, haast wetenschappelijke houding ten opzichte van de muziek sloot hij aan bij de opvattingen over de vormende, beschavende werking van cultuur, zoals die aanvankelijk door de Italiaanse humanisten en later vooral door de vooraanstaande leden van de Duitse middenklasse werden uitgedragen – meer hierover in het volgende hoofdstuk.

Nog meer dan Couperin legde Bach de nadruk op de noodzaak van een goede voordracht. Die was pas goed als het publiek werd geboeid, liever nog ontroerd. In zijn traktaat schreef hij een apart hoofdstuk dat expliciet ingaat op de problemen die zich ten aanzien van de muzikale voordracht kunnen voordoen. Daarin vraagt hij zich af wat het betekent in aanwezigheid van een kritisch publiek te musiceren – een situatie die hemelsbreed verschilt van het spelen zonder publiek.¹⁵

De belangrijkste opdracht voor spelers was dat zij het publiek voor zich – of juist geformuleerd: voor de muziek – moesten weten te winnen. Daarbij ging Bach ervan uit dat de zaal werd bevolkt door oordeelkundig publiek, door *Kenner*. Omdat deze goed onderlegde luisteraars speciaal voor de muziek waren gekomen was het van belang ervoor te zorgen dat zij muzikaal aan hun trekken kwamen. Dat kon alleen lukken als de spelers een stuk *empfindsam* voor konden dragen: ze moesten door hun emotionele spel de 'ware gevoelsinhoud' van de compositie tastbaar maken.

Wie muziek indringend wilde voordragen moest zich terdege voorbereiden. Dat begon met het inhoudelijk doorgronden van de te spelen compositie: welke emoties zaten er in het muziekstuk verwerkt en welke muzikale middelen moesten worden ingezet om ze herkenbaar te maken? Door stukken van blad te zingen kon men zijn eigen oor bewust maken van de ware inhoud en de affecten die in een compositie verborgen zaten.¹⁶

De voordracht zou echter nooit optimaal communicatief kunnen werken als de speler alle energie moest gebruiken voor het overwinnen van technische moeilijkheden. Bachs stelregel grijpt terug op Castigliones vermaning: alles moest

klinken 'alsof de muziek eenvoudig geen obstakels kent'.¹⁷ Daarmee maakt Bach duidelijk dat de muzikale actieradius van klavierspelers werd bepaald door de technische vaardigheden waarover zij beschikten. Waren hun technische mogelijkheden beperkt, dan mochten zij zichzelf niet toestaan tijdens optredens te veel risico's te nemen. Uiteraard was het hun gegund de nodige versieringen in hun spel aan te brengen. Maar ook dan: alleen als het hun geen enkele moeite kostte. Bach waarschuwde voor situaties waarin spelers te veel hooi op hun vork namen. Het kwam maar al te vaak voor dat spelers tijdens openbare optredens meer ondernamen dan ze onder controle konden houden. Dat leidde beslist tot een mislukte voordracht.

Bachs adviezen hadden ook een praktische strekking. Hij adviseerde passages die thuis alleen af en toe en dan nog met moeite lukten, bij het voorspelen weg te laten, tenzij men in een 'heel bijzondere gemoedstoestand' verkeerde. Als men iets moest voordragen op een onbekend instrument deed men er verstandig aan zich vóór aanvang van het concert met het bewuste instrument vertrouwd te maken door trillers te proberen en andere kleine proefjes te doen. Dergelijke voorzorgsmaatregelen waren nodig om de voordracht licht en vloeiend te laten verlopen en meer nog om paniekerige gebaren te voorkomen. Want die bezorgden de toehoorders meer narigheid dan vreugde.¹⁸

Lelijke grimassen deden ook afbreuk aan de muzikale voordracht. Waarmee overigens niet was gezegd dat de executant er als een wassen beeld bij moest zitten. Uit mimiek en gebaren moest de luisteraar kunnen afleiden dat de speler ook zelf door zijn muziek geroerd was: als hij een dergelijke gemoedstoestand uitstraalde zou hij een soortgelijke stemming in de luisteraar oproepen. De werkelijke betekenis van de emoties werd blootgelegd in de muziek, maar toepasselijke gelaatsuitdrukkingen en houding konden bijdragen tot een nog betere communicatie van die emoties.

De gunstige conditie voor gevoelig spel moest al worden geschapen op het elementaireste niveau van het klavierspel, de vingertechniek. Deze techniek draaide om zeggingskracht, niet om imponerende acrobatiek. Johann Nicolaus Forkel (1749-1818), die naast zijn actieve deelname aan de muziekpraktijk ook veel muziekbibliografisch werk verrichtte, concludeerde op grond van eigen waarnemingen dat Bach zijn vingers niet 'virtuoos' op de toetsen wierp, maar dat hij ze er steeds op neerzette, zich bewust van de natuurlijke kracht die in vingers en handen school. Bach heerste soeverein over al zijn bewegingen. Die spierbeheersing tot in de vingertoppen bezorgde elke individuele toon een uitzonderlijke helderheid, zodat elke passage die op die manier door Bach werd gespeeld

briljant en rollend klonk, parelend zelfs. Wie zó speelde maakte het de luisteraar gemakkelijk de melodische lijnen in de muziek te volgen, aldus Forkel.¹⁹

Bach bleef er steeds op wijzen dat musici vanuit hun hart moesten spelen, niet als afgerichte vogels. Wie daartoe neigingen vertoonde moest zich extra toeleggen op de vrije fantasie. Die maakte het mogelijk los te komen van de genoteerde muziek en van alle problemen die kleven aan de nauwkeurige vertolking van andermans muzikale gedachten. Wie de in zijn gemoed spontaan opwellende gevoelens direct in klank kon omzetten had gegarandeerd een goede communicatie met zijn publiek. Het is dan ook niet verwonderlijk dat Bach tijdens zijn leven vooral bekendstond als groot improvisator. Hij speelde soms urenlang achtereen, waarbij hij uiteenlopende compositorische vondsten omwerkte tot muziekstukken die het gehoor een hele avond op het puntje van de stoel hielden.

Ieder moest naar beste vermogen streven naar een muzikale voordracht van de hoogste kwaliteit, vond Bach. Maar dan omwille van het bereiken van een hoog kwaliteitsniveau en niet om er publiekelijk mee te pronken. Die opvatting leidde er mede toe dat Bach zijn muzikale idealen uiteindelijk niet meer in de context van de Berlijnse hofsamenleving wilde realiseren. De sfeer daar was hem te ceremonieel, te veel op uiterlijke praal afgestemd. In 1768 aanvaardde hij het ambt van *Musikdirektor* in Hamburg, als opvolger van Georg Philipp Telemann. Volgens de Duitse muziekhistoricus Preussner werden de Hamburgse concerten door zowel 'kenners' als meer in algemene zin 'ontwikkelde mensen' bijgewoond; zelfs het hele stadsbestuur was er steevast bij.²⁰ Kennelijk voelde Bach zich in dit muzikale milieu beter thuis dan aan het hof.²¹ In Charlottenburg mocht hij wel de koning begeleiden, maar kreeg hij nauwelijks de kans zich als zelfstandig musicus en componist te ontplooien.

In tegenstelling tot Couperin, die met het grotendeels verdwijnen van het klavecimbel na 1800 ook als klavierpedagoog in de vergetelheid raakte,²² oogstte Bach in die hoedanigheid veel lof van zijn latere collega's. Haydn noemde Bachs klavierpedagogie 'de school der scholen', Mozart beschouwde hem als zijn 'muzikale vader' en Beethoven schreef zijn leerlingen de *Versuch* als verplichte leerstof voor.²³ De verwijzingen naar Bach in de klaviermethoden van de negentiende en twintigste eeuw zijn talrijk. En hoewel hij zelf niet is gaan behoren tot de meest gespeelde componisten van pianomuziek voorzag hij latere generaties van Weense klassieke componisten (onder wie Haydn, Mozart, Beethoven en Schubert) van de nodige hoeveelheid adviezen over een manier van voordragen waarin de communicatie tussen musicus en publiek vooropstond.

Besluit

De opstellers van de klaviermethoden die hierboven aan de orde kwamen, gaven hun leerlingen speltechnische aanwijzingen die voor een gedeelte ook gedragsinstructies waren. Instructies met betrekking tot de houding van het hoofd en het lichaam waren een aanwijzing dat de pedagogen zich ervan bewust waren dat optredende musici door hun publiek niet alleen intensief werden beluisterd, maar ook als acteurs werden bekeken. Ze moesten geholpen worden om zich ook in die kwaliteit te handhaven. Daarmee zijn de contouren van Goffmans 'teams' zoals die in de inleiding werden geïntroduceerd scherper getrokken. Tijdens concerten is er een sociale figuratie van twee partijen met elk een eigen territorium. Maar ook al lijken de territoria van de luisteraars en spelers van elkaar gescheiden, de aanwezigheid van de leden van elk team krijgt pas betekenis in relatie tot de leden van het andere team.

Van de spelinstructies is ook besef van sociale hiërarchie af te lezen. Er bestaat onmiskenbaar een verband tussen de opdracht aan de speler in zijn gedrag respect uit te drukken voor het publiek en de sociale status van het publiek, dat bij Couperin en Bach vooral afkomstig was van de hoven van Versailles en Charlottenburg. Beide musici schreven spelinstructies waaruit het verband tussen muzikale gedragsvoorschriften en de aanwezigheid van maatschappelijk vooraanstaand publiek zichtbaar werd.

Maar wat sociale oriëntatie betreft bestonden er tussen de twee ook verschillen. Couperin richtte zich op omgangsvormen in het algemeen. Hij wees meermaalen op de mogelijke aanwezigheid van *personnes de goût*, niet noodzakelijkerwijs smaakspecialisten, maar wel een publiek van ontwikkelde mensen met stellige opvattingen over smaak en omgangsvormen. Bach voelde meer verwantschap met de Duitse burgerelites dan met de aristocratie. Hij leek zich met zijn klavierinstructies vooral te richten op een publiek dat zeer wel in staat was de muzikale verrichtingen inhoudelijk naar waarde te schatten, een publiek van connoisseurs. Daarom moest de executant zich boven alles inzetten voor een getrouwe weergave van muzikale bedoelingen van de ten gehore gebrachte compositie.