
Klaviermethoden en concertdiscipline

een muzieksociologische vingeroefening

Cas Smithuijsen*

1. Inleiding

De hedendaagse muziekpraktijk kent een verscheidenheid aan muziekvormen, publieken en instellingen. Een niet al te willekeurig gekozen gedeelte van Amsterdam herbergt kerken, zalen, multifunctionele centra, suites en specifiek op muziek ingerichte accommodaties. In die ontmoetingsplaatsen wordt steeds andere muziek gebracht: contemporaine, negentiende eeuwse, barok-, renaissance-, religieuze, pop-, jazz-, niet-Europese en nog andere muziek. Voor al die soorten is een publiek. Soms zijn dat vaste bezoekers, vaak ook gaan dezelfde mensen naar verschillende concerten.

Het feit dat vele manieren van musiceren en het daarbij behorende patroon van gedragingen – van musici en publiek – naast elkaar bestaan is sociologisch gezien significant. De 'informalisering' van een groot aantal artistieke en culturele processen schijnt de gevestigde bastions van kamermuziek, symfonie-orkesten, orgelconcerten etc. niet of nauwelijks te raken. Integendeel. Terwijl in jongeren-centra het de gewoonste zaak van de wereld is tijdens popconcerten je gevoelens vrij te uiten, te roken, te drinken, te praten en te lachen, en terwijl kleinschalige theaters allerhande muziekdramatische experimenten ondernemen, is de traditionele vorm van musiceren en muziekbeleving in het 'klassieke circuit' nog alom vertegenwoordigd.

In dat klassieke circuit gaan spelers en publiek serieus met muziek om. De sociale controle c.q. de zelfcontrole tijdens concerten is groot, vooral als het recitals betreft, waarbij iedereen zich concentreert op de verrichtingen van één enkel individu. Elk geluid en elke beweging ervaart het publiek en de uitvoerend musicus als storend. Pas na beëindiging van het muziekstuk vindt een algehele ontspanning plaats. Applaus en geroep kan men zien als compensatie voor de tijdens het spel in acht genomen stilte. Ook aan het gedrag van de uitvoerende musici worden eisen gesteld; eisen die bepalend zijn voor de muzikale voordracht, zoals die heden ten dage gebruikelijk is. Het ontstaan van deze voordracht zal ik

* Voor hun waardevolle bijdragen ben ik Benjo Maso, Anneke Uittenbosch en Leo Samama veel dank verschuldigd.

analyseren aan de hand van enkele klaviermethoden. Onder 'klavierinstrument' dient hier te worden verstaan: orgel, clavecimbel, clavichord of pianoforte. Gedurende de achttiende eeuw ontwikkelt het toetsinstrument zich tot solo-instrument bij uitstek, niet in de laatste plaats omdat het meerstemmige melodieën of melodieën in harmonische zetting ten gehore kan brengen. Volgens Max Weber, die de sociale achtergronden van de opkomst van de piano beschrijft, is het Domenico Scarlatti die als eerste de typische klankeffecten van het klavier onderkent en op een virtueuze manier exploiteert.¹

In de concertpraktijk verwerven klavierspelers zich tussen zangers, strijkers en blazers de nodige ruimte voor individueel optreden. Er ontstaat een immense voorraad bladmuziek voor klavier, gecomponeerd vóór 1800. Frankrijk en Duitsland hebben daar een essentieel aandeel in. Het clavecimbel wordt in Frankrijk een zeer populair instrument. In Duitsland is het clavichord in de meerderheid. In beide landen verdringt de pianoforte (ofwel fortepiano, Hammerklavier) in de periode 1750-1800 zijn naaste rivalen van de eerste plaats.²

De klaviermethoden, zoals die tegenwoordig worden gebruikt om pianostudenten voor te bereiden op de concertcarrière, zijn in grote lijnen gelijk aan die, welke in de achttiende eeuw met hetzelfde oogmerk werden aangewend. De basis voor de piano-opleiding wordt derhalve gelegd in de op het achttiende-eeuwse concert toegesneden leermethoden. Uit de talrijke klavierpedagogische werken worden er twee geselecteerd: die van François Couperin (1668-1733) en die van Carl Philipp Emanuel Bach (1714-1788). Zoals veel andere klaviermeesters uit die tijd vinden beiden hun werkkring in de hoogste regionen van politieke macht. Couperin is lid van de muziekkamer van de Franse koning, Bach heeft een plaats in het orkest van Frederik de Grote van Pruisen.

Muziek speelt aan de achttiende-eeuwse vorstenhoven een belangrijke rol. Lodewijk XIV is zelf zeer muzikaal en maakt veel werk van het bestand aan vast aangestelde hofmusici. Lodewijk XV en XVI zetten deze traditie voort. In Pruisen is Frederik de Grote een fervent fluitist. Hij laat niets na om het muziekleven in en rond zijn paleis te stimuleren. Aan het Franse hof werkt François Couperin. In 1717 publiceert hij zijn beroemde leerboek *L'Art de Toucher le Clavecin*. In deze verhandeling wijst alles op de aantrekkingskracht van *le bon Goût*. Parijs is niet alleen centrum van politieke macht, maar ook van smaakontwikkeling. Couperin laat zich er alles aan gelegen liggen om de suprematie van de Franse muziek in zijn leermethode uit te dragen, liefst zo ver mogelijk over de grenzen. Emanuel Bach, zoon van de beroemde Johann Sebastian, brengt in 1753 zijn *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen* in de openbaarheid. Hoewel het hem minder dan Couperin te doen is om *grandeur* uit te stralen, ademt zijn methode evenzeer een geest van verhevenheid, maar dan van een meer naar binnen gericht karakter.

De leerboeken van Couperin en Bach vormen de basis van dit artikel. In de

volgende paragraaf wordt ingegaan op de concertpraktijk van de achttiende eeuw. Dan volgt een verhandeling over de klaviermethoden, waarin achtereenvolgens de invloed van de retorica op de absolute muziek, de voorlopers van Couperin en Bach, en daarna de twee klavierpedagogen zelf aan de orde komen. In een afsluitende paragraaf worden enige verbanden gelegd.

2. Het achttiendeëeuwse concert

Evenals nu is het gedrag van het Europese publiek tijdens concerten in de achttiende eeuw zeer divers. Het neemt steeds andere vormen aan al naar gelang de muzieksoort, de omgeving en het sociale milieu waarin wordt gemusiceerd. Preussner belicht de frivole kant van het achttiendeëeuwse muziekleven. Overal in Europa werd muziek gemaakt onder vrolijke eet- en drinkgelagen. In Lyon circuleerden tijdens de muziekvoordracht schalen met brood en fruit, en bekertjes wijn. In Duitsland kende het publiek nog onversneden 'Musikfreude': er werden dikwijls liederen gezongen die de toehoorders in schateren deden uitbarsten. Het kwam zelfs voor dat zangers en instrumentalisten midden in een stuk moesten stoppen omdat zij hun lachen niet konden houden.³

Maar niet iedereen was even ingenomen met deze gang van zaken. Op zijn tochten door Europa, die Charles Burney in 1770 en 1772 maakte, beklagde hij zich er telkens over dat het publiek zo luidruchtig en onrustig was, met name bij opera's. Vooral Italianen maakten zich daar schuldig aan: 'The inattention, noise, and indecorum of the audience (...) are quite barbarous and intolerable'.⁴ In het theater van San Carlo, in Napels, was het lawaai dat het publiek maakte zo geweldig dat Burney niet in staat was de stemmen en de instrumenten goed te volgen. Maar dan schrijft hij: 'I was told, however, that on account of the King and Queen being present, the people were much less noisy than on common nights'.⁵ We horen dan ook geen klacht over de mensen die in vorstenhuizen en hoven aanwezig zijn bij muzikale gebeurtenissen. De talrijke concerten die Burney ook in Frankrijk en Duitsland bezocht werden stevast bevolkt door vooraanstaande lieden als vorsten, bankiers, politici en geleerden. Ondanks de dikwijls grote omvang van de gezelschappen was de rondtrekkende muziekjournalist goed in staat de muziek te horen en te beoordelen. Tijdens een concert dat Burney in 1770 in de Tuilerieën bijwoonde raakten de aanwezigen zeer geënthousiasmeerd door de muziek. Ze wachtten echter keurig tot het eind om daar hoorbaar uiting aan te geven: '(...) I plainly saw, by the smiles of ineffable satisfaction which were visible in the countenances of ninety-nine out of a hundred of the company, and heard, by the most violent applause that a ravished audience could bestow, that it was quite what their hearts felt, and their souls loved'.⁶

De serieuze omgang met de muziek, zoals die zich aan de Europese vorstenhuizen manifesteerde, maakte ook de muziek zelf serieus. In de achttiende eeuw

ontwikkelde zich zowel aan het hof van de Franse koning als aan dat van Frederik de Grote van Pruisen een muzikale atmosfeer, die de professionalisering van de musici en de ontwikkeling van de muzikale smaak bij de aristocratie en de burgerlijke elite stimuleerde. Lodewijk XIII en XIV legden de basis voor een actieve, beroepsmatige muziekbeoefening aan het hof. Lodewijk XIV verzamelde een aantal musici om zich heen. In de koninklijke vertrekken weerklonken 's avonds actes uit allerhande opera's; op andere avonden concerteerden kamerensembles waarbij de koning af en toe zelf zong.⁷ Deze concerten – die overigens niet openbaar waren – werden door ensembles van wisselende samenstelling en grootte verzorgd. Componisten hielden er rekening mee dat de gelegenheid de omvang van het ensemble bepaalde. De *Concerts Royaux*, die François Couperin tussen 1720 en 1725 componeerde, konden evengoed door een 'groot' orkest, als door een groep van vier musici uitgevoerd worden. Het is bekend dat Couperin vergezeld van slechts drie collega's zijn *Concerts* speelde om het ziekbed van de koning te verlichten.⁸

Burney geeft een zeer nauwkeurige beschrijving van het muziekleven, zoals dat zich anno 1772 aan het Pruisische hof afspeelde. In tegenstelling tot de opera, die voor iedereen 'who is decently dressed'⁹ toegankelijk was, waren de concerten op paleis *Sans Souci* niet bestemd voor publiek: '(...) and even with my well-known guide, I underwent a severe examination, not only at going out of the gates of Potsdam, but at every door at the palace'.¹⁰ De wekelijkse concerten, tijdens welke de koning zelf de traverso bespeelde, werden gegeven door een kern van vast aangestelde musici. Onder hen bevonden zich Emanuel Bach en Joachim Quantz, de beroemde fluitist en leraar van de koning: 'M. Quantz bore no other part in the performance of the concertos (...) than to give the time with the motion of his hand, at the beginning of each movement, except now and then to cry out *bravo!* to his royalscholar, at the end of the solo parts and closes; which seems to be a privilege allowed to no other musician of the band'.¹¹ Uit een en ander blijkt dat zowel aan het Franse als aan het Pruisische hof de koning een persoonlijk stempel op de muziekbeoefening drukte.

Op 17 maart 1725 organiseerde Anne-Danican Philidor de eerste van een lange reeks *Concerts Spirituels* in de Tuilerieën. Tegen betaling was iedereen welkom.¹² Daarmee drong de burgerij met haar openbare concerten door in de adellijke vesting. De van meet af aan voorgestane toegankelijkheid voor iedereen onderscheidde het 'burgerlijke' concert beslissend van het aristocratische. Het burgerlijke muziekleven speelde zich voor het grootste deel af in salon, hal of huiskamer. Beroemd waren de huisconcerten van John Banister, die in 1672 voor iedereen werden opengesteld. Vanaf 1697 werden er elke woensdag openbare orgelconcerten gegeven in Amsterdam. In Frankrijk konden de eerste 'liefhebbersconcerten' vanaf ± 1750 plaatsvinden dankzij financiële steun van rijke kooplui, die hun opmars in het maatschappelijk verkeer luister wensten bij te zetten. De plaatselij-

ke overheid moedigde hen daarbij aan. De snelheid waarmee het burgerlijke concertwezen om zich heen greep ontlokt Preussner de uitspraak dat 'de burgerij met een verbazingwekkende planmatigheid bezit neemt van het muzikale erfgoed'.¹³

De omgangsvormen die de aristocratie gewoon was in acht te nemen werden door de burgerij geassimileerd – inclusief de muzikale – en wel sterker naarmate de kans op politieke macht voor laatstgenoemde toenam. Ook de leermethoden, die aan die omgangsvormen bijdroegen, werden overgenomen. De burgerij heeft van de serieuze manier waarop met muziek werd omgegaan binnen de 'maatgevende maatschappelijke eliteformatie van het land'¹⁴ gemeengoed gemaakt. De Franse en Duitse conservatoria, nieuwe steunpunten voor de instandhouding, overdracht en ontwikkeling van smaak, gingen vanaf ± 1800 de muzikale waarden, zoals die met name door Couperin en Bach tot klaviermethoden waren omgewerkt, met grote intensiteit en op grote schaal uitdragen. De regels die in beide methoden te vinden zijn, zullen gedurende de negentiende eeuw niets aan gebruikswaarde inboeten. Tot op vandaag zijn de aanwijzingen voor het piano-spel in merendeel terug te voeren op beide standaardwerken.

3. Invloed van de retorica op de muziekles

Er loopt een duidelijke lijn van de voordrachtskunst naar de muziek. Niet alleen in de opera, maar ook in de instrumentale muziek is de retorica aanwezig. De retorische leerstellingen, zoals de Romein Quintilianus die in de eerste eeuw na Christus in zijn *Institutiones Oratoriae* neerlegde, worden overal in de 17de en 18de eeuwse muziekpraktijk teruggevonden, ook in de muziekpedagogie. De klaviermethoden van Couperin en Bach zijn doortrokken van de aanwijzingen van de Romeinse redenaar.

In de retorica streeft men te allen tijde naar een goed gestructureerde voordracht. Vóór de aanvang van de voordracht moet men al uitgedacht hebben hoe het betoog zal worden opgebouwd, welke middelen zullen worden aangewend om de toehoorder te overtuigen en hoe het ingenomen standpunt het best kan worden verdedigd. De retorica besteedt daarnaast aandacht aan de kwaliteit van de voordracht. Het onderwerp moet goed gekozen zijn, logisch en volledig worden uitgewerkt en welluidend uitgesproken. Stijlfiguren zoals herhaling, vergelijking, beeldspraak, versiering (*decoratio*) worden aanbevolen ter opluistering van het betoog. Ook elementen als overdrijving of aandikking worden aangedragen om de zeggingskracht te verhogen, om de communicatie met het auditorium te vergemakkelijken. De eerste doelstelling van de retorische les is het overtuigen van de toehoorder, niet de welsprekendheid (*elocutio*) zonder meer. De retorica richt zich meer op 'hoè breng je het over' dan op 'wát breng je over'. Ook muziekpedagogen verklaren dat een slechte voordracht een goede compositie

kan bederven, terwijl omgekeerd een mooie voordracht een slecht stuk muziek nog kan opvijzelen.

Een belangrijk instrument dat de retorica de redenaar in handen geeft is dat van de 'affecten', het oproepen van stemmingen. Met behulp van 'affecten' wordt de boodschap van de spreker naar de luisteraar overgebracht. Unger noemt onder meer de volgende affectenparen: liefde – haat, woede – medelijden, vreugde – droefenis, vrees – hoop, vertrouwen – twijfel.¹⁵ Meer aan de oppervlakte bevinden zich de 'retorische figuren'. Dat zijn ingrepen op grammaticaal vlak, woordomzettingen of andere wijzigingen in de zinsbouw, waardoor een afwijkende accentuering ontstaat. Alles is erop gericht de toehoorder in een zodanige stemming te brengen dat hij zonder moeite het standpunt van de redenaar overneemt.

Bij de toepassing van de retorica op de muziek hebben instrumentalisten het moeilijk, zangers gemakkelijk. Zangers beschikken over tekst en de mogelijkheid het uitgesprokene met bewegingen te ondersteunen. Toehoorders zullen weinig moeite hebben om het thema van de muzikale voordracht te volgen. Klavierspelers beschikken echter niet over een tekst, waarmee een logisch-dramatische ontwikkeling is gegeven, noch over bewegingen om de dramatische voortgang te onderstrepen. De bewegingen die zij maken liggen in het verlengde van het mechaniek van het toetsinstrument. Het is dan ook niet verwonderlijk dat instrumentalistten zich vastklampen aan wat de retorica te bieden heeft aan non-verbale expressiemiddelen. Er wordt gretig gebruik gemaakt van affectieve aanduidingen als *allegro*, *andante*, *largo*, etc., die in de achttiende eeuw niet zozeer tempo-aanduidingen zijn, maar veeleer suggesties met betrekking tot het gevoel waarmee een stuk gespeeld moet worden, en die op één lijn staan met veelzeggende aanwijzingen als *pompeusement*, *flatteusement* of *gratieusement*.

In de achttiende-eeuwse muziekpraktijk wordt zelfs expliciet naar de retorica verwezen. De muzikale voordracht moet 'ausdrückend und jeder vorkommende Leidenschaft gemäss sein'.¹⁶ Quantz pleit analoog met de welsprekendheid voor een goede muzikale zinsindeling en gedachtenafbakening. Nuancering en contrast (licht – schaduw, *forte* – *piano*) moeten voortdurend aanwezig zijn om het gehoor vast te houden, te boeien en te ontroeren. Emanuel Bach spoort de klavierspeler aan zich te vereenzelvigen met de gevoelsladingen die in het muziekstuk verwerkt zijn. Een voordracht is geslaagd te noemen als de gemoedsbewegingen die in de muziek besloten liggen de executant zijn aan te zien.

4. Vroege klaviermethoden: Santa Maria en Diruta

De twee meest bekende vroege klaviermethoden zijn die van de Spanjaard Fra Tomás de Santa Maria en de Italiaan Girolamo Diruta. Zij vormen samen het fundament waarop de latere methoden, voornamelijk van Franse en Duitse origine, voortbouwen. Het werk van Santa Maria, de *Arte de tañer Fantasia*,

verschijnt in 1565 in Valladolid en telt ruim 400 bladzijden. Kloppenburg vat samen welke eisen Santa Maria aan het klavierspel stelt:¹⁷

1. In de maat spelen (om dit te leren moet men met de voet de maat aangeven);
2. De juiste handhouding;
3. De toets op de goede manier aanslaan;
4. Precies en duidelijk spelen (door zingen iedere melodische stem individueel leren volgen);
5. De handen goed over het klavier heen en weer laten lopen (toonladders);
6. Goede vingerzettingen gebruiken;
7. Met goede smaak spelen (*con buen ayre*);
8. Versieringen goed uitvoeren.

In eenvoudige bewoordingen, maar met grote exactheid, beschrijft Santa Maria op welke wijze de vingers contact dienen te maken met de toetsen. Men moet streven naar evenwicht tussen een krachtige en gedecideerde *impetu* en een lieflijk en zacht contact met de toetsen, waarbij een gecontroleerde sturing van de vingers voorkómt dat het klaviermechaniek zich storend laat horen. Santa Maria geeft ook nauwkeurige aanwijzingen met betrekking tot de notenwaarden. Het *tempo rubato* en de *notes inegales* staan zeer precies omschreven.

In de leermethode van Santa Maria openbaart zich al het steeds terugkerende dilemma van vrijheid en zelfbeheersing. Ten aanzien van het maathouden staat er: 'Het nauwkeurige afmeten van de maatlengten ten opzichte van elkaar, de zelfcontrole ter vermindering van onbewuste fouten tegen rytmische precisie en scherpte en het strenge volhouden van een eenmaal gekozen rytme zijn onontbeerlijk voor het juiste rytme en tempo'.¹⁸ Aan de andere kant verwerpt hij het *rubatoloze* spel dat misschien wel steevast in de maat is, maar verstoken blijft van gratie, sierlijkheid en virtuoze pracht.

In 1597, ruim dertig jaar na de publikatie van het werk van Santa Maria, verschijnt van de hand van Girolamo Diruta, organist van de Dom van Chioggia, *Il Transsilvano, Dialogo sopra il vero modo di sonar organi & instromenti da penna*. Het is een samenspraak tussen de schrijver/musicus en een 'man uit Transsilvanië', die er door zijn meester op uit is gestuurd om muzikale leermethoden te verzamelen. Evenals Santa Maria is Diruta een kloosterbroeder en van beroep organist. Zijn leermethoden zijn dan ook geïnspireerd door het orgel, ook al ruimt hij plaats in voor een alternatieve aanslag bedoeld voor het clavecimbel.¹⁹

Diruta's aanwijzingen zijn dwingender dan die van Santa Maria. Hij wil ook de houding van de uitvoerende musicus aan regels binden: het lichaam van de speler moet zich voor het midden van het toetsenbord bevinden; de speler mag geen bewegingen met het lichaam maken, maar moet dit recht op en sierlijk houden, evenals het hoofd.²⁰ De man uit Transsilvanië wil weten welke invloed een scheef hoofd of een verkeerde houding met de klank te maken heeft. Diruta antwoordt dat dit niets met de klank te maken heeft, maar wel met de manier van spelen, die

in hoge mate bepalend is voor de kwaliteit van de muzikale voordracht. Een goede houding vergemakkelijkt het musiceren. De manier waarop het clavecimbel moet worden aangeslagen hangt samen met de soort muziek die het ten gehore brengt: geen serene kerkmuziek, maar dansmuziek.²¹ Hiertoe leent een *staccato*-spel zich het best, mits dat niet op kracht, maar op een lichte vingertechniek is gebaseerd. Om die fijne, 'liefkozende' (*accarezzare*) techniek machtig te worden dient het clavecimbel een lichte bekieling te hebben.²² Diruta behandelt voorts uitgebreid de relatie tussen arm en hand, de handhouding, vingerzettingen enzovoorts. Deze thema's zullen in de klaviermethoden telkens terugkeren. Hier blijven die technische aspecten van het klavierspel buiten beschouwing.

5. Klaviermethoden in de achttiende eeuw: François Couperin en Carl Philipp Emanuel Bach

a. *François Couperin*. Een standaardwerk dat elke hedendaagse clavecinist in huis heeft, zij het in de Breitkopf-uitgave van 1933, is *L'Art de Toucher le Clavecin* (1717) van François Couperin. Couperin waarschuwt aspirant-clavecinisten dat het lang duurt vóórdat sprake kan zijn van *bien-jouer*. De regels die hij ten behoeve van de leerlingen heeft opgesteld zijn bedoeld om het door hemzelf gecomponeerde werk naar behoren te leren spelen. *L'Art de Toucher le Clavecin* is dus geen universeel leerboek, maar een gebruiksaanwijzing bij Couperins *Pièces de Clavecin*. Nadat hij heeft vastgesteld dat zes à zeven jaar een goede leeftijd is om met lessen te beginnen behandelt de pedagoog de houding van de speler achter het instrument. Men moet op de juiste hoogte zitten, ellebogen, polsen en vingers in één lijn. Een voetenbankje biedt uitkomst als de kinderen met hun voeten niet bij de grond kunnen komen en dreigen uit balans te raken. Het lichaam moet een weinig naar rechts gedraaid zijn, de knieën niet te dicht tegen elkaar aangedrukt en de rechtervoet moet naar buiten wijken. Vervolgens introduceert Couperin twee hulpmiddelen. Ter onderdrukking van grimassen tijdens het spelen doet hij de suggestie een spiegel op de lessenaar te zetten opdat men leert zijn gezichtspieren in bedwang te houden. Daarnaast zegt hij succes te hebben gehad met het afleren van een te hoog gehouden pols door er een stok boven te laten houden. Het is niet verkieslijk de maat aan te geven met het hoofd, het lichaam of de voeten. Men moet er ontspannen bijzitten: 'Il faut avoir un air aisé à son clavecin: sans fixer trop la vue sur quelque objet, ny L'avoir trop vague: enfin regarder La compagnie, s'il s'en trouve, comme sy on n'étoit point occupé d'ailleurs'.²³

Veel aandacht heeft Couperin voor het pas beginnende kind. Het mag niet in afwezigheid van de leraar studeren vanwege de kans op onverbeterte fouten. Na de les moet het clavecimbel op slot worden gedraaid. Couperin laat het kind kleine vingeroefeningen doen. Hij constateert dat bepaalde vingers zich soms geschikter

tonen voor het spelen van versieringen. Ondanks een aansporing de zwakke vingers door oefening te verbeteren wordt toch geadviseerd de 'betere' vingers te gebruiken waar dat nodig is. Als men een hoge graad van perfectie op het clavecimbel wil bereiken moet men zwaar handwerk laten liggen. Over het algemeen vindt Couperin vrouwenhanden geschikter voor het instrument. Van de mannenhanden is de linker meestal superieur omdat die gewoonlijk minder bij het werk gebruikt wordt. In het hoofdstuk over vingerzettingen besteedt Couperin aandacht aan het feit dat men op een clavecimbel niet bij machte is een toon te laten aanzwellen of diminueren, een techniek waarmee andere instrumenten de muziek zo 'bezield' kunnen laten klinken. Toch ziet de leermeester kans om *personnes de goût* met zijn clavecimbelmuziek te ontroeren door middel van het verkorten of langer aanhouden van noten: 'L'impression-sensible que je propose, doit son effet à La cèssation; et la suspension des sons, faites à propos; et selon les caractères qu'exigent les chants des préludes, et des pieces'.²⁴

In *L'Art de Toucher le Clavecin* volgen dan lange uitweidingen over de juiste manier waarop men trillers en andere versieringen moet spelen, uitmondend in de aanbeveling dat ouders toch vooral geduld met hun kinderen moeten hebben en dat zij vertrouwen moeten stellen in de leraar, als die tenminste een goede is. De leraar moet, op zijn beurt, niet toegevend zijn tegenover de ouders. Dan, sprekend over nieuwe vingerzettingen, zegt Couperin de overtuiging te hebben dat die in Parijs al op grote schaal zijn ingeburgerd. Parijs is immers het *centre du bon*. Desalniettemin behandelt hij de nieuwe vingerzettingen in zijn methode opdat ze zo de kans krijgen overal elders te worden ingevoerd. Vervolgens waarschuwt hij tegen het overnemen van gewoonten die uit Italië komen overwaaien. De Fransen zijn geneigd alles wat nieuw is klakkeloos te aanvaarden, maar vernieuwing hoeft niet altijd tot verbetering te leiden. Andersom zijn de buitenlanders meestal niet in staat de Franse muziek naar behoren uit te voeren. Dat komt omdat de gevoelsinhoud van Franse muziek niet uit het notenbeeld alleen te halen is. Veel hangt af van de indicaties die boven de stukken staan: *tendrement*, *vivement*, enzovoorts. Couperin hoopt dat deze aanduidingen vertaald worden opdat buitenlanders dan in staat zijn 'de juger de L'excèlence de notre musique instrumentale'.²⁵

b. Carl Philipp Emanuel Bach. Het Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen (1753) van Emanuel Bach wordt gezien als een eerste Duits(talig) hoogtepunt op het gebied van de klaviermethoden. Het beleeft vele herdrukken en heeft veel invloed gehad op vooraanstaande componisten en pianisten (Haydn, Mozart, Beethoven, Clementi). Bach legt naast de onvermijdelijke technische vaardigheid veel nadruk op de muzikaliteit van de speler en diens vermogen *empfindsam* te spelen voor zijn publiek. Het is belangrijk dat de speler in de smaak valt bij het auditorium. In de ogen van Bach komt het publiek af op de muziek, en niet op

iets anders waarbij de muziek als achtergrond fungeert. Zijn *Versuch* instrueert musici die worden beoordeeld door connaisseurs, door *Kenner*. In het hoofdstuk over voordracht constateert Bach dat spelers die het in hoofdzaak van de techniek moeten hebben in het nadeel zijn: 'Sie überraschen das Ohr, ohne es zu vergnügen, und betäuben den Verstand, ohne ihm genung zu thun'.²⁶

De bedoeling van het klavierspel is de ware gevoelsinhoud van de compositie tevoorschijn te halen. De middelen die de speler ten dienste staan en die hij ook beslist moet aanwenden zijn: 'Stärke und Schwäche der Töne, ihr Druck, Schnellen, Ziehen, Stossen, Beben, Brechen, Halten, Schleppen und Fortgehen'. Verder kan hij de nodige versieringen aanbrengen, die technisch echter geen enkele moeite mogen kosten. Men moet in de voordracht een graad van vrijheid bereiken, die slaafsheid en mechanisch spel uitsluit. Je moet vanuit je hart spelen, niet als een afgerichte vogel. Maar, waarschuwt Bach, neem nooit teveel hooi op je vork. Als je tijdens een openbaar optreden meer onderneemt dan je onder controle kunt houden kan dat leiden tot mislukken van de voordracht: 'Diejenige Gänge, welche zu Hause mit Mühe und sogar nur dann und wann glücken, muss man öffentlich weglassen, man müsste denn in einer ganz besondern Fassung des Gemüthes seyn. Aus durch Probirung der Triller und andrer kleinen Manieren kan man das Instrument zuvor erforschen. Alle diese Vorsichten sind aus zweyerlei Ursachen nothwendig, erstlich damit der Vortrag leicht und fließend sey, und ferner, damit man gewisse ängstliche Gebärden vermeiden könne, die die Zuhörer, anstatt sie zu ermuntern, vielmehr verdriesslich machen müssen'.²⁷

Het gevoelsaspect komt bij Bach het sterkst naar voren als hij spreekt over de improvisatie, de vrije fantasie. Met die muziekvorm kan de klavierspeler de emoties van het publiek zeer direct 'bespelen', op voorwaarde dat hij zichzelf ook geroerd toont. Gelaatsuitdrukking en houding moeten zijn gevoelens weerspiegelen opdat de luisteraar de werkelijke betekenis van de muziek deelachtig wordt. Lelijke grimassen zijn uit den boze, een waardige houding kan daarentegen de muzikale gedachte beter uitdragen.

Bach ontwikkelt in zijn leven een voorliefde voor het clavichord, omdat dat goed in staat is de *Leidenschaften* te beïnvloeden. Ondanks het beperkte volume van het instrument kan het goed uiting geven aan de *Empfindsamkeit*: in tegenstelling tot het clavecimbel kan men er *crescendi* en *diminuendi* op maken. Voor Bach zijn dit essentiële hulpmiddelen: 'Indessen kan man mercken, dass die Dissonanzen insgemein stärker und die Consonanzen schwächer gespielt werden, weil jene die Leidenschaften mit Nachdruck erheben und diese solche beruhigen. Ein besonderer Schwung der Gedancken, welcher einen hefftigen Affeckt erregen soll, muss starck ausgedruckt werden'.²⁸

De speler moet zichzelf en zijn instrument zeer goed kunnen beheersen om de muzikale bedoelingen 'naar hun ware aard' te vertolken. Het mislukken van een voordracht ten gevolge van een gebrek aan beheersing is het ergste wat de speler

kan overkomen. Er is dus een publiek dat de voordracht beoordeelt en dat in staat is te constateren of de 'ware aard' van de muziek is komen bloot te liggen. Het feit dat Bach een apart hoofdstuk aan voordracht wijdt geeft aan hoeveel rekening wordt gehouden met die publieksbeoordeling.

Emanuel Bach kan worden gezien als de Duitse 'tegenhanger' van Couperin. Er zijn veel overeenkomsten in het *Versuch* en het boekwerk van Couperin, dat 36 jaar eerder verschijnt. Maar er zijn ook verschillen. Couperin werkt vanuit *Style Galante*. Deze stijl is min of meer gericht op uiterlijk vertoon, of, om met Van Dales woordenboek te spreken, op de 'toon en manieren der verfijnde hofkringen'. De individuele gevoelens worden daardoor gemodelleerd. Bach heeft zich enigszins losgemaakt van de collectieve uitgangspunten van de affectenleer van de (Franse) barok. Als het *Versuch* verschijnt is de elitecultuur al verder beïnvloed door burgerlijke elementen, ook in hofkringen. De verschillen in muziekstijl hebben ook te maken met de onderscheiden cultuurpatronen waarvan ze deel uitmaken. Terwijl de *Style Galante* aansluit op de Franse *Civilté* getuigt de meer introverte *Empfindsame Stil* van Duitse *Kultivierung*.²⁹

6. Klaviermethoden als sociale instructie

De leermethoden die François Couperin en Emanuel Bach opstelden ten gerieve van hun leerlingen tonen aan dat de achttiende eeuwse klavierspeler zich gadegeslagen wist door een kritisch publiek. De twee leermeesters reiken niet alleen technische wetenswaardigheden aan, maar impliciet ook een gedragscode met behulp waarvan de executant de confrontatie met zijn publiek aan kan gaan. Aanwijzingen als hoofdhouding, controle van de gelaatsuitdrukking etc. zeggen evenveel over de sociale dimensie van het musiceren als over de muziek zelf. Een exacte scheiding tussen muzikale en 'sociaal-psychologische' vingerwijzingen is niet te trekken.

Een beschrijving van de psychische en sociale effecten van gedragsconditionering aan het Franse hof in de achttiende eeuw vindt uitvoerig plaats in *Die Höfische Gesellschaft* van Norbert Elias. Herhaaldelijk wordt de verwevenheid van individueel en collectief bewustzijn benadrukt, zoals bij voorbeeld in de volgende passage: 'Die Kunst der Menschenbeobachtung (...) bezieht sich nicht nur auf den andern, sondern sie erstreckt sich auch den Beobachter selbst. Es entwickelt sich hier eine spezifische Form der Selbstbeobachtung. (...) Die Selbstbeobachtung und die Beobachtung der anderen Menschen korrespondieren mit einander'.³⁰

De zelfobservatie vindt in de meest letterlijke zin plaats bij Couperin, die zijn leerlingen adviseert een spiegel op de lessenaar te plaatsen om daarin de gelaatsuitdrukkingen tijdens het spel te volgen. Het is Couperin er om te doen de executant een vorm van waardigheid in acht te laten nemen die in overeenstemming is met die van het publiek. De moeite die het kost om een stuk perfect uit te

voeren mag niet zichtbaar worden. Met de spiegelmethode leert de speler zijn primaire gevoelsuitingen zodanig te onderdrukken, dat zijn verschijning harmonieert met het decorum, ook daar waar de technische inspanning een andere mimiek zou veronderstellen.

Ook Bach geeft aan dat de speler zichzelf volkomen in de hand moet hebben uit eerbied voor het publiek. De mensen zouden 'verdriesslich' kunnen worden als de pianist of clavecinist in moeilijkheden raakt, hetgeen manifest wordt in 'ängstliche Gebährden'. De belangstelling voor de verrichtingen van de speler vanuit het publiek blijkt hieruit eens te meer. Men zou het niet als pijnlijk ervaren dat een musicus fouten maakt, als die slechts op de achtergrond fungeert. De verzwaren-de factor van het openbare optreden wordt door Bach onderkend: stukjes die thuis wel kunnen zijn in sommige gevallen nog te moeilijk voor een concert. De speler moet de grenzen van zijn kunnen weten, temeer daar de toehoorders oordeelkundige *Kenner* zijn.

De ontwikkeling van het technisch kunnen dat door de nieuwe concertpraktijk vereist wordt, gaat in de negentiende eeuw een steeds belangrijker plaats innemen. Langdurige opleiding moet ervoor zorgen dat de speler zijn instrument en zichzelf zodanig onder controle heeft dat de muziekstukken moeiteloos, als het ware vanzelf uit zijn vingers komen. Ook bij *black-outs* moeten de handen doorspelen: de muziek moet in het hele lichaam zitten ingeprent. Ingewikkelde apparaten komen er aan te pas om de vingers soepel te houden (*chiroplast* van Logier en *guide-mains* van Kalkbrenner).

Een sociologische analyse van de klavierpedagogie vanaf het prille begin tot aan deze tijd toe ligt nog in het verschiet. Het zal er dan om gaan de ontwikkelingen in de leermethoden te interpreteren aan de hand van de veranderende muziekpraktijk. Uit een eerste inventarisatie van zo'n vijftien leermethoden³¹ blijkt dat er een geleidelijke verschuiving plaatsvindt van overwegend 'instrumentele' aanwijzingen, in de zin van muzikale gebruiksaanwijzingen waarmee de mogelijkheden van het instrument kunnen worden geoptimaliseerd, naar aanwijzingen die het accent leggen op volstreekte technische beheersing. Na $\pm$ 1825 wordt de training van professionele pianisten vooral gericht op de fysieke aspecten van het spel, waaronder het effectief aanwenden van vinger-, rug- en schouderspieren. Rond 1830 schrijft de pianist Hummel zijn leerlingen ruim 1900 vingeroefeningen voor.³² Het aantal studie-uren wordt drastisch opgevoerd.

Het technisch kunnen is in deze ontwikkeling geen doel op zich zelf. Couperin is weliswaar een strenge leermeester, maar al zijn directieven staan ten dienste van een artistiek ideaal: de *impression-sensible*, het gevoelsmatig spel waarmee het auditorium tot ontroering gebracht kan worden. De *empfindsame Stil* van Bach is niet met technische perfectie alleen te bereiken. 'Speel niet als een afgerichte vogel', waarschuwt hij. De 'echte' gevoelens moeten in de muziek de boventoon voeren.

Opvallend is dat in alle methoden wordt afgezien van instructies op het gebied van artistieke interpretatie. We mogen aannemen dat daar in de concrete lespraktijk wel degelijk over gesproken werd: er zijn vele anekdotes en verhalen die daarop duiden. Maar noch Bach, noch Couperin vonden het noodzakelijk daarop in te gaan. Zij wilden aankomende klavierspelers slechts instrueren in de muzikale voordracht die bij de veranderende concertpraktijk paste. En gezien het succes van hun leerboeken bestond daar inderdaad grote behoefte aan.

De nieuwe concertgewoontes stelden nieuwe eisen, zowel aan het publiek als aan de uitvoerende musici. Deze eisen wezen voor beide partijen in dezelfde richting: een grotere disciplinerende. Wat dat betreft kunnen zij niet los worden gezien van de processen van gedragsregulering die zich ook in andere sectoren van de samenleving voltrokken.

Recente informaliseringsbewegingen hebben zich ook in de muziek genesteld: hieren daar wordt de strakke disciplinerende doorbroken. Er ontstaan zoals telkens in de geschiedenis nieuwe vormen van gedrag, nieuwe vormen van waarneming, andere aandachtspunten in de zelfobservatie. Evenmin als in de achttiende eeuw is er thans sprake van één muziekvorm met bijbehorende gedrags- en kwaliteitsnormen. In de maatschappelijke top bevinden zich niet alleen beroemde dirigenten, pianisten en componisten, maar ook popzangers en jazz-musici. De hedendaagse muziekpraktijk wordt gekenmerkt door een verregaande pluriformiteit. Des te interessanter is het te constateren dat tijdens de kortstondige en anonieme ontmoetingen in de vorm van klassieke concerten iedereen een houding aanneemt, die de aanwezigheid van een specifieke sociale controle, danwel zelfcontrole, in ruime mate veronderstelt. Er zijn blijkbaar nog voldoende *connaisseurs*, van wie de achttiende eeuwse klaviermethoden al melding maken, aanwezig in ons cultuurpatroon om de verrichtingen van traditiegebonden, streng opgeleide klavierspelers op prijs te stellen.

Noten

1. Max Weber *The Rational and Social Foundations of Music*, Southern Illinois University Press, 1958.
2. Miriam Strauss Keren *The Emergence of an Idiomatic Piano Style in Accompaniment to Lieder* (Thesis) Urbana, Illinois 1976, pp 1-30.
3. Eberhard Preussner *Die bürgerliche Musikkultur*, Bärenreiter Verlag, Kassel, 1954, pag 22 et passim.
4. Dr. Charles Burney's *Musical Tours in Europe*, Volume I en II, London, Oxford University Press, 1959, deel I pag. 150.
5. idem, deel I pag. 278.
6. idem, deel I pag. 17.
7. John Gillespie *Five Centuries of Keyboard Music*, Dover Publications New York, 1965, pag. 5.
8. Arthur Hutchings *The Baroque Concerto*, Faber & Faber, London, 1978, pag. 189 en 191.

9. Burney, deel II, pag. 163.
10. idem, deel II, pag. 180.
11. idem, deel II, pag. 181.
12. Preussner, pag. 26.
13. idem, pag. 37.
14. Norbert Elias *Die Höfische Gesellschaft*, Luchterhand, Darmstadt und Neuwied, 1975, pag. 281.
15. Hans-Heinrich Unger *Die Beziehungen zwischen Musik und Rhetorik in 16-18 Jahrhundert*, Hildesheim 1969, pag. 3.
16. idem, pag. 116-18.
17. W. C. M. Kloppenburg *De ontwikkelingsgang van de pianomethoden*, eerste deel, Utrecht 1951, pag. 19.
18. E. Harich-Schneider *Die Kunst des Cembalospiels*, Bärenreiter, Kassel. 1958, pag. 137.
19. Kloppenburg, pag. 31-32.
20. Harich-Schneider, pag. 17.
21. Kloppenburg, pag. 33.
22. Harich-Schneider, pag. 21.
23. François Couperin *L'Art de Toucher la Clavecin*, herdruk Breitkopf & Härtel, Leipzig 1933, pag. 11 et passim.
24. idem, pag. 14.
25. idem, pag. 24.
26. Carl Philipp Emanuel Bach *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*, Berlin 1753, pag. 115 et passim.
27. idem, pag. 121.
28. idem, pag. 130.
29. Voor theorievorming op dit gebied zij men verwezen naar: Norbert Elias *Über den Prozess der Zivilisation*, Francke Verlag Bern und München, 1969, deel I, pag. 1-50.
30. Norbert Elias *Die Höfische Gesellschaft*, pag. 159.
31. Naast Santa Maria, Diruta, Couperin en Bach zijn dat: St. Lambert, Marpurg, Türk, Dussek, Adam, Hummel, Logier, Kalkbrenner, Czerny, Breitung en Plaidy.
32. Kloppenburg, pag. 158.