

Publicaties

Vox Humana april 2012

Het Duits harmonium: een herwaardering

Klaas Hoek

Aflevering 7: 'zingend' musiceren-1

Inleiding

Eén van de centrale onderwerpen in de geschriften van Richard Wagner is de muziek van Ludwig van Beethoven. In "Über das Dirigieren" (1869) verwijt Wagner Duitse musici in het uitvoeren van Beethovens muziek dat ze dat doen met een verkeerd tempo. Volgens hem komt dat omdat ze het melodische in de muziek van Beethoven niet begrijpen en omdat ze van zingen niets afweten. Volgens Wagner dient de muziek van Beethoven 'zingend' gemusiceerd te worden. Dit geeft ziel en leven aan de instrumentale muziek en bepaalt in grote mate het tempo van die muziek.

Het idee van 'zingend' musiceren ligt ten grondslag aan Wagners eigen muziek en heeft in sterke mate de wijze bepaald in Duitsland tot de Eerste Wereldoorlog waarop muziek dient te worden uitgevoerd.

In dit artikel ga ik in op de vraag: op welke manier is het 'zingend' musiceren zoals Wagner dat omschrijft van belang voor het spelen op een zuigwindharmonium met expression?

Voor de beantwoording ervan ga ik allereerst na wat de term inhoudt bij Wagner en hoe dat bij geestverwanten (de pianist en dirigent Hans von Bülow en de organist Karl Straube) vorm krijgt. In het tweede gedeelte van dit artikel worden enkele belangrijke Duitse zangmethodes aan het einde van de 19de eeuw zoals die van Julius Stockhausen (Gesangsmethode, 1884), Ferdinand Sieber (Katechismus des Gesangskunst, 1862) en Julius Hey (Deutscher Gesangs-Unterricht, 1900) onderzocht op het vlak van fraseren, articuleren, dynamiek en nuanciering. In het derde gedeelte ga ik ten slotte in op de gestelde vraag.

De antwoorden die worden gegeven staan niet zozeer in het teken van een historiserende uitvoeringspraktijk, een praktijk die een reconstructie voorstaat van hoe 'vroeger werd gemusiceerd', maar veelmeer in het teken van het ontdekken van uitvoeringspraktijken uit een voorbije periode en het integreren ervan in muziekopvattingen in deze tijd.

Richard Wagner

In 1839 is Richard Wagner in Parijs en hoort daar een uitvoering van de Negende Symfonie van Ludwig van Beethoven gespeeld door het Konservatorium-Orchester. Deze uitvoering is voor hem een openbaring. Hij had de symfonie als dirigent terzijde gelegd als niet te spelen met de huidige orkesten. Door de uitvoering die hij in Parijs hoort komt hij tot de conclusie dat de symfonie wel degelijk uit te voeren is; je hebt alleen een goed orkest en een goede dirigent nodig. In de publicatie "Über das Dirigieren" gaat hij hier uitvoerig op in.

Het succes van de uitvoering in Parijs ligt volgens hem in hoofdzaak erin dat het orkest geleerd heeft om in elke maat de melodie van Beethoven te herkennen en dit 'zingend' te spelen. (Wagner: 16 e.v.) Dit 'zingend' spelen is voor die musici bijna een vanzelfsprekendheid omdat de strijkers van de Italiaanse school zijn. Voor hen betekent musiceren: het instrument laten zingen. Daarnaast zijn volgens Wagner het juiste tempo en vlijt belangrijke factoren geweest voor dit goede resultaat. Het woord vlijt koppelt hij aan het blijven zoeken naar de kern van de muziek, in dit geval het zoeken naar het melodische in elke maat. Het orkest in Parijs heeft daar drie jaar over gedaan.

Het herkennen van de melodie van Beethoven en deze goed vorm te geven in een uitvoering en wat een juist tempo is, werkt Wagner verder uit. Hij verwijt de Duitse dirigenten dat ze niets weten van het juiste tempo omdat ze van zingen niets afweten. (Wagner: 19 e.v.). 'Zingend' musiceren geeft aan een muziekuitsvoering leven en ziel. De aanwezigheid ervan bepaalt in sterke mate ook het tempo.

Voor Wagner is de muziek van Beethoven de bron voor zijn eigen musiceren en componeren. Voortdurend vraagt hij zich af: waarom klinkt die muziek in een specifieke uitvoering niet goed? Wat doen musici fout? Wat staat genoteerd? Hoe moet dit vorm krijgen? Volgens Wagner geeft de keuze van het tempo bij de uitvoering van muziek van Beethoven vaak problemen, omdat veel van zijn muziek niet zoals bij Haydn en Mozart met een melodie begint, maar met motieven waarbij na verloop van tijd melodieën opduiken. (Hinrichsen: 279, 280) Het probleem is: hoe onderken je in die motieven het melodische en hoe moet dat vorm gegeven worden? Met name: welk tempo is nodig om van die motieven, zingende melodieën te maken?

In de kritiek van Wagner op de uitvoeringen van de muziek van Beethoven moet vooral Mendelssohn het ontgelden: de tempi van hem zijn te hoog, uitgangspunt van de orkestklank is mezzoforte in plaats van een volle forte klank die naar gelang de ontwikkeling van de compositie gereduceerd wordt, en allerlei details die voor de grote vorm van belang zijn, worden over het hoofd gezien en niet belicht. (Wagner: 22, 23, 28, 33)

Voor Wagner is het lang aangehouden forte de basis van de orkestklank. De gedragen toon is het fundament van de muzikale voordracht en analoog hiermee is het adagio de basis in de keuze van het tempo. Ook de snellere tempi, zoals het allegro, zijn te beschouwen als uitlopers van het adagio. (Wagner: 31, 35)

Hans von Bülow

Hans von Bülow, in de 19de eeuw de meest vooraanstaande pianist en dirigent, verwezenlijkt veel ideeën van Liszt over pianospelen en van Wagner over het orkest en het orkestspel. Kenmerkend voor zijn muziekopvatting is zijn visie op Franz Liszt: deze speelt niet piano, maar hij spreekt piano. Voor von Bülow is pianospelen of een orkest dirigeren een vorm van spreken en redevoeringen houden. (Hinrichsen: 18, 275 e.v.)

In 1880 wordt von Bülow benoemd tot dirigent van het uit slechts ongeveer vijftienveertig musici bestaande hoforkest te Meiningen. Vanaf zijn eerste werkdag voert hij een oud plan door: de orkestmusici moeten de te spelen muziek (in dit geval de symfonieën van Beethoven) door en door kennen zodat een nieuwe norm gelegd kan worden in de uitvoering van diens muziek. (Walker: 280 e.v.) Von Bülow repeteert met het orkest dagelijks van 1 oktober tot 20 december 1880, veelal in deelrepetities. Het liefst heeft hij dat alles uit het hoofd wordt gespeeld.

Door zijn werkwijze kan hij het orkest dirigeren alsof hij aan het pianospelen is. Na verloop van tijd gaat het orkest op tournee door Europa en boekt grote triomfen; critici roemen de ongekennde expressiviteit en uitvoeringskwaliteiten van het orkest en diens dirigent. Hiernaast is er zware kritiek, een kritiek die ook zijn pianospel betreft. Volgens bijvoorbeeld Hugo Wolf gaat zijn detailrijk musiceren zover dat de compositie in stukken wordt gezaagd en gedood; Wolf gebruikt daarbij de term vivisectie. Clara Schumann gaat zelfs zo ver dat zij haar leerlingen het gebruik van de uitgaven van muziek door von Bülow van Bach en Beethoven zou verboden hebben.

Een illustratie van zijn werkwijze is muziekvoorbeeld 2: het begin van de fuga uit de Chromatische Phantasie und Fuge van J.S. Bach in een bewerking voor piano. Opmerkelijk in deze redactie zijn de vele dynamische schakeringen (bijna elk motief is specifiek dynamisch gekleurd), de bewegingsaanduidingen en de veelheid aan articulatie- en fraseringsstekens.

In 1890/1891 dirigeert von Bülow in Berlijn de Philharmoniker en besluit de concertreeks met de Vijfde Symfonie van Beethoven. Heinrich Reimann (muziekwetenschapper, componist, organist en orgelleraar van ondermeer Max Reger en Karl Straube) beschrijft het slotconcert in *Das Magazin für Litteratur*. Hij roemt de dirigeerkunst van von Bülow:

"Vaak is gezegd en geschreven dat von Bülow piano speelt met het orkest, waarmee gezegd wil worden: het orkest volgt zijn stok zo gewillig, zoals de vingers van de pianist von Bülow. Dat is echter maar gedeeltelijk juist. Er ligt een verkeerde veronderstelling aan ten grondslag. Von Bülow speelt niet - hij zingt piano. Zijn grote verdienste als leider van het orkest ligt erin dat hij het orkest heeft leren zingen. De fluit, de klarinet, kortom elk instrument haalt adem, fraseert, bindt, zet de toon precies zo aan zoals zangers dat zouden doen of zouden moeten doen om een kunstvolle voordracht te geven. Het stijgen en dalen van de melodie, elke dynamische nuance, zoals het orkest van von Bülow dat ten uitvoer brengt, is overgenomen van zangers." (Reimann: 199)

Karl Straube

Opmerkingen over het belang van het 'zingend' spelen in het uitvoeren van instrumentale muziek is ook te vinden bij Karl Straube (door Max Reger betiteld als de "von Bülow van het orgel"). Hij studeert van 1894 tot 1897 bij Heinrich Reimann. Van de leidende uitvoerende musici in die tijd is von Bülow voor Straube erg belangrijk.

"Diens logische tot in elk detail (frasering, dynamiek, tempo, agogiek en architectonische opbouw) uitgewerkte interpretatiestijl in combinatie met een speeltechnische perfectie is voor Straube het voorbeeld." (Held: 12, 13) Het algemeen muzikaal cultureel klimaat, aldus Straube, wordt in sterke mate beheerst door Wagner en Liszt. "Aan het einde van de 19de eeuw was de muziek van Wagner en Liszt voor de moderne musici en muziek liefhebbers allesbepalend. In het muziekdrama van Wagner scheen de individualisering van wat uit te drukken is in het zingen tot een tot dan toe niet bereikt hoogtepunt geklommen te zijn. Wagner gold als de componist in wiens werk de eisen van de romantische kunsttheorie het meest zijn verwezenlijkt."

Straube wil de uitvoeringspraktijk van de muziek van Bach bevrijden van de dikke klankbrij en het schoolmeesterachtige conservatisme. In die tijd kan dat alleen maar met de middelen die voorhanden zijn, de middelen aangereikt door Liszt en Wagner. "Ik sloeg deze enig begaanbare weg in en ontdekte de romantische Bach. Of, zoals men dat nu vanuit een zekere kennis over de historische Bach-stijl misschien beter zegt: ik romantiseerde Bach." (Gurlitt: 7,8) Een concert van de violist Joseph Joachim is de aanleiding om technieken van deze violist toe te passen in het orgelspel.

"Ik realiseerde mij welke innerlijke spanning bij de muziek van Bach van de melodie uitging. Een concert dat Joseph Joachim in Berlijn gaf, leidde tot dit inzicht. Joachim speelde onder andere langzame delen voor vioolsolo van Bach, en de intensiteit van zijn vioolgezang zonder begeleiding maakte op mij een diepe indruk. Hier kwamen geweldige melodische krachten aan het licht. Het zou mogelijk moeten zijn, die ook in de meerstemmige composities van Bach naar voren te brengen en die in alle vertakkingen van de klank te volgen. Ik leerde op het orgel Bach te zingen."

"Elke lijn in het polyfoon weefsel vatte ik op als een stuk muzikaal leven. Geen enkele dode beweging mocht er meer zijn, die slechts diende om de klank te vullen of te verdikken en niet te individualiseren. Elk contrapunt zou werkelijk als contrapunt gehoord moeten worden, gehoord als een sprekende stem in het orgelkoor. Het doel was om in de schijnbaar nevengestelde of toevallige motivische verwerking de organische betrekking op het geheel bloot te leggen." (Rückblick und Bekenntnis, in Gurlitt: 10)

Evenals Wagner en von Bülow is Straube bezig met de vormgeving van muziek tot op motivisch gebied, in relatie tot de grote vorm. Vanuit deze werkwijze komt hij tot edities als "Alte Meister", en de editie van Band II van Bach.

Een illustratie hiervan is het muziekvoorbeeld 3 uit "Nun komm der heiden Heiland" van Anton Knitter: via bogen is de stuwung van de muziek aangegeven, waarbij opmerkelijk is dat elke stem een eigen leven kent. Voorts zijn er drie dynamische lagen met een eigen verloop en zijn er aanwijzingen voor de totale beweging. De redactie van "Alte Meister" door Straube is minder detailrijk dan die door von Bülow van muziek van Bach. Dit komt doordat het orgel minder expressiemogelijkheden in het detail kent.

Samenvatting

Voor Wagner, von Bülow en Straube is de wijze waarop in die tijd gezongen wordt van belang voor het uitvoeren van instrumentale muziek. Dit gaat zo ver dat het gevolgen heeft voor de vormgeving van het detail, de vormgeving van het motief.

Richard Wagner gebruikt de term om te komen tot een goede uitvoering van het melodische in de muziek van Ludwig van Beethoven. Met name stelt hij de vraag: welke belijning en welk tempo is nodig om van diens motivische structuur, zingende melodieën te maken?

Bij Wagner is voorwaarde voor een 'zingende' orkestklank het besef dat het lang aangehouden forte de basis is van die orkestklank, dat de gedragen toon de grondslag is van de muzikale voordracht en analoog hiermee het adagio de basis is in de keuze van het tempo, en ten slotte dat ook de snellere tempi, zoals het allegro, te beschouwen zijn als uitlopers van het adagio.

Hans von Bülow sluit aan bij de ideeën van Wagner. Hij wil het orkest laten spreken, redevoeringen houden via het orkest.

Over zijn uitvoeringspraktijk is veel discussie. Voor- en tegenstanders merken de detailrijkdom op alle gebieden van de klank en beweging op. Reimann hoort dat hij het orkest laat zingen doordat elk instrument ademhaalt, fraseert, bindt, de toon precies zo aanzet zoals zangers dat doen. Ook het stijgen en dalen van de melodie, elke dynamische nuance, is overgenomen van zangers.

Voor **Karl Straube** is de aanleiding om muziek van Bach te leren zingen op het orgel een uitvoering door de violist Joseph Joachim van onbegeleide composities van deze componist. Voor Straube kwamen hier geweldige melodische krachten aan het licht. Die wil hij, ook in de meerstemmige composities van Bach, naar voren brengen en aanwezig laten zijn in alle vertakkingen van de klank, in elk detail in relatie tot de grote vorm. Uitwerking van dit idee, met de middelen aangereikt door Liszt en Wagner en in de lijn van de edities van von Bülow, vindt ondermeer plaats in de uitgaves "Alte Meister" en "Bach Band II".

Literatuur:

Gurlitt, Willibald und Hudemann, Hans-Olaf Hrsg. Karl Straube Briefe eines Thomaskantors. Berlin: Evangelische Verlagsanstalt, 1959.

Held, Christoph und Held, Ingrid. Karl Straube Wirken und Wirkung. Berlin: Evangelische Verlagsanstalt, 1976.

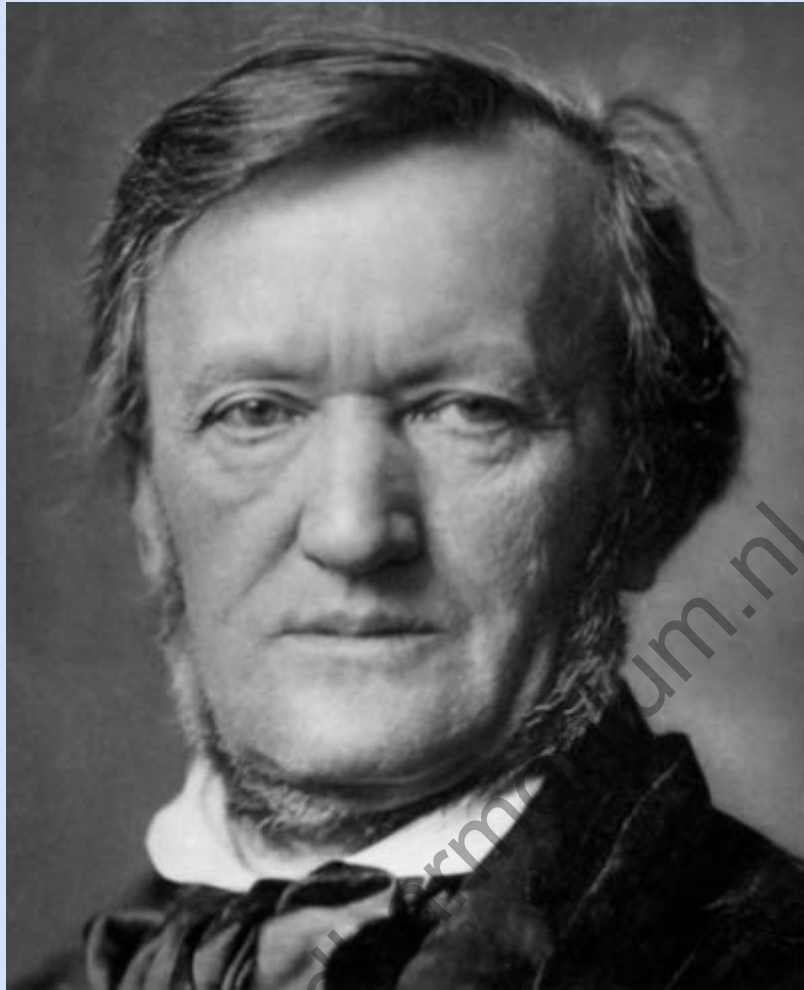
Hinrichsen, Hans-Joachim. Musikalische Interpretation Hans von Bülow. Stuttgart: Steiner, 1999.

Joachim, Joseph und Moser, Andreas. Violinschule in 3 Bänden. Leipzig: Simrock, 1905.
[http://imslp.org/wiki/Violin_School_\(Joachim,_Joseph\)](http://imslp.org/wiki/Violin_School_(Joachim,_Joseph))

Reimann, Heinrich . "Bülow - als Erzieher." Das Magazin für Litteratur 60/13 (1891): 197-200.

Wagner, Richard. Über das Dirigieren. Leipzig: Insel Verlag, 1914.
<http://www.archive.org/details/berdasdirigier00wagn>

Walker, Alan. Hans von Bülow, A Life and Times. Oxford: University Press, 2010.



Richard Wagner is met Ludwig von Beethoven de centrale componist in het Duits cultuurgebied in de 19de eeuw. Vanuit ideeën van Wagner en Liszt groepeeren zich musici en schrijvers in de zogenaamde Neudeutsche Schule. In oppositie hiermee stonden aanhangers van Mendelssohn en Brahms. Deze strijd werd soms verbeten gevoerd.

Tutti senza Soli

O quam tri - stis et af - fli - cta fu - it il - la

O quam tri - stis et af - fli - cta fu - it il - la

O quam tri - stis et af - fli - cta fu - it il - la

O quam tri - stis et af - fli - cta fu - it il - la

Tutti senza Soli

O quam tri - stis et af - fli - cta

O quam tri - stis et af - fli - cta

O quam tri - stis et af - fli - cta

O quam tri - stis et af - fli - cta

W. Ph. V. 90 25

Fragment uit het Stabat Mater van Palestrina in een redactie van Richard Wagner. Franz Liszt vond deze bewerking erg belangrijk. Het was een voorbeeld hoe op dynamisch vlak met oude muziek omgegaan kon worden.

www.windharmonium.nl



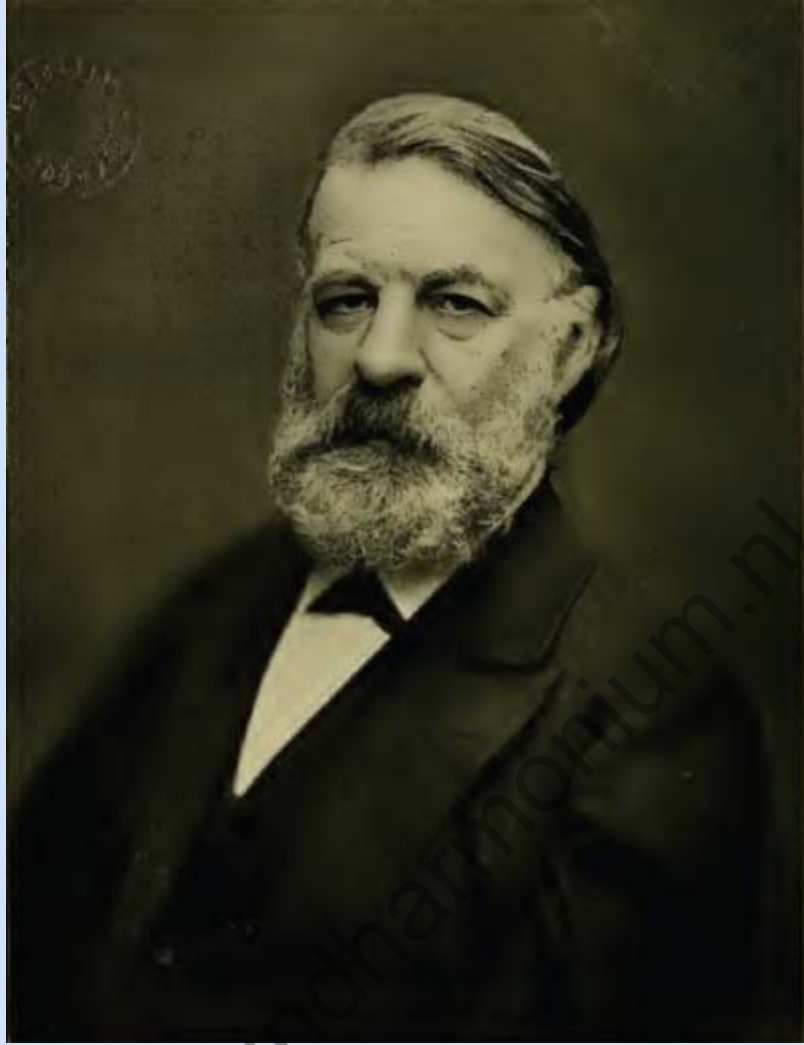
Hans Guido Freiherr von Bülow was in de 19de eeuw een zeer belangrijk pianist en dirigent. Hij was leerling van Franz Liszt en Richard Wagner en dirigeerde/speelde onder andere de eerste uitvoeringen van Tristan und Isolde (Wagner) en de h-moll Sonate (Liszt).

Bülow heeft belangrijke uitgaven verzorgd van muziek van Bach en Beethoven. Aanvankelijk kon hij gerekend worden tot de Neudeutsche Schule. In de loop der tijd werd hij steeds meer een pleitbezorger van de muziek van Brahms.

Fuga.

The image shows a page of musical notation for a fugue. It consists of two systems of music, each with a treble and bass staff. The first system is marked 'Poco Allegro e tranquillo' and includes dynamic markings 'pp', 'p', and 'espress.'. The second system includes 'leggero', 'pp', 'pp', and 'pp espress.'. The score shows intricate counterpoint and phrasing.

Fugathema uit de Chromatische Phantasie und Fuge van J.S. Bach in een redactie van Hans von Bülow. Opmerkelijk zijn de vele dynamische schakeringen (bijna elk motief is specifiek dynamisch gekleurd), de bewegingsaanduidingen en de veelheid aan articulatie- en fraseringstekens.



Joseph Joachim was een Duits violist, componist en vioolpedagoog. Hij trad op met Mendelssohn, Schumann, Liszt. Zijn spel werd beschouwd als voornaam en hoogstaand. Joachim had veel contact met Brahms over de notatie en speelwijzen van strijkinstrumenten in diens muziek. Van Joachim zijn enkele plaatopnames gemaakt in het begin van de 20ste eeuw, waaronder het Prelude in g moll uit de 1ste Sonate BWV 1001 van J. S. Bach.

- [Adagio G Moll van J.S.Bach uitgevoerd door de 72-jarige Joseph Joachim \(viool\); opname uit 1904](#) Opmerkelijk is het zeer mild gebruik van het vibrato en het portamento. Joachim staat een stijl voor, die ten tijde van de opname snel aan het verdwijnen is.

- [Bach Aria G dur, Kreisler \(viool\), opname 1903](#)

In deze opname van de violist Kreisler is de volle toon, het veelvuldig gebruik van het vibrato en portamento opmerkelijk. Piano en viool lopen niet altijd synchroon, wel vallen de belangrijke steunpunten tezamen. Tot aan de Tweede Wereldoorlog werd minder formeel gemusiceerd dan nu. Expressie van het moment is even belangrijk als precisie.

Een opname had een beperkte duur. Hierdoor werd soms de notentekst aangepast, het tempo verhoogd en herhalingen weggelaten.



Karl Straube studeerde bij Heinrich Reimann in Berlijn en was vanaf 1902 organist van de Thomaskirche in Leipzig en vanaf 1918 Thomaskantor. Hij is een groot voorvechter geweest van de muziek van Max Reger.

Belangrijk zijn zijn uitgaven "Alte Meister" en Band II van Bach. Deze uitgaven zijn in de geest van Wagner/von Bülow/Riemann. Max Reger noemde hem de "von Bülow van het orgel".

Na de Eerste Wereldoorlog wijzigt Straubes opvatting richting de Orgelbeweging en staat hij niet meer achter de uitgaven "Alte Meister" en Bach Band II". De redactie van andere banden van Bach zijn tijdens een bombardement van Leipzig verloren gegaan.