

Grace and Gesture

Een tekstboekje geeft gewoonlijk een toelichting op composities en componisten. Ditmaal wordt de luisteraar echter het perspectief van de speler voorgehouden.

De speler (ver)toont de binnenkant van de noten, of zoals Johann Joachim Quantz in 1752 zei: de uitvoering is de ziel van de compositie ("executio anima compositionis"). Een niet geringe opdracht, maar iedere musicus neemt de uitdaging aan om het binnenste van een partituur naar boven te halen. Het "geheim" van de speler is de klinkende vertaling van dit mysterie.

Een tipje van de sluier wordt opgelicht door enkele bladzijden van leerboeken voor spelers uit de barok op te slaan. Een bijzonder aspect is de invloed van de menselijke stem op de instrumentale techniek. De opnames op deze CD dienen als voorbeeld.

Stem van het instrument

Partijs van een meestertmug instrumentaal muziekstuk heten *stemmen*; aan het begin van een concert *stemmen* de musici hun instrumenten en de instrumentalist wordt geleerd muziek eerst te zingen en dan pas te spelen. Die verbondenheid van het instrument met de menselijke stem kent een lange geschiedenis. Feit is, dat de technische ontwikkeling van het instrument veel te danken heeft aan het nabootsen van de stem en aan het versieren en bewerken van vocale muziek.

Ten tijde van *Maryre Taylere* had het orgel als zelfstandig instrument al enig aanzien gekregen. De meest overtuigende legitimaie voor het muzikale bestaan van dit instrument kwam van zijn Italiaanse tijdgenoot Girolamo Diruta. Hij vergeleek het orgel met het menselijk lichaam. Orgel en lichaam worden, volgens hem, beiden vertegenwoordigd door een ziel. Orgelklanken zijn als woorden die de gevoelens van het hart weerspiegelen; ze vertegenwoordigen het innerlijke gevoelsleven van de speler. De blaasbalgen komen overeen met de longen, de pijpen met de keel, en de toetsen met de tanden. In plaats van de tong gebruikt de speler zijn handen om te "spreken". Dit harmonieus geproportioneerde muzikale lichaam staat, beweerde Diruta, in dienst van God en is daarom uitverkoren boven alle andere instrumenten ("Il Transilvano Dialogo", 1593).

Ook als het orgel geen verheven koraal van Johann Sebastian Bach speelde, maar slechts een luchtige *Pavan and Galliard* (track 3), dan ontleende het toch gezag aan het feit dat het als een koor van stemmen harmonie tot klinken kan brengen. Met andere woorden, het vertegenwoordigt de vier elementen die volgens Gioseffo Zarlino samen een *harmonia* vormen: de soprana vertegenwoordigt het vuur, de alt de lucht, de tenor het water en de bas moeder aarde ("Istituzioni Harmoniche", 1558).

Het *intwelen*, ofwel het in *tabulatur* of partituur zetten van vocale meestertmug composities voor accoordinstrumenten werd populair in de zestiende eeuw. Bij luistissen ontstond in combinate hiermee een versieringstechniek om het woordloze chansons meer inhoud te geven. Vermoedelijk als vertoek hierop ontwikkelde zich bij andere instrumentalist en zelfs bij zangers dezelfde improvisatietechniek. Men versierde Franse en Italiaanse vier- of vijfstemmige chansons door het *diminueren* of *breken* van lange notenwaarden in een reeks kleinere notenwaarden.

Eind zestiende eeuw is het vooral de bovenstem van een chansons die gedimmineerd wordt en zich zo van de onderste stemmen gaat onderscheiden. Daarbij vertrage de men meestal het oorspronkelijke tempo van de compositie om ruimte te maken voor de inmiddels zeer gecompliceerd geworden versieringen. Het chansons is dan nog slechts een karkas. (*Margolin van Roon* gebruikte mede deze techniek in *Qui belles amours a*; track 2). Silvestro Ganassi schreef in 1535 een van de eerste uitgebreide instrumentale methodes die men kent, de "Opera intitulata Fontegara..."; bedoeld voor bloefluit, maar met een uitvoering uitleg over het maken van diminuties voor blaas- en strijkinstrumenten in het algemeen.

Ganassi begint het bloefluitmethodische gedeelte met de opmerking dat alle muzikinstrumenten in vergelijk met de menselijke stem veel minder waard zijn. Daarom moet de instrumentalist de stem als voorbeeld nemen en haar nabootsen. Net zoals Diruta's vergelijking van het instrument met het stemapparaat ligt het vergelijk van de loonproductie van het blaasinstrument met de articulatie en de adem van het stemhulst voor de hand. Het is echter bijzonder dat Ganassi de instrumentalist ook opdroeg het stemhulst na te bootsen. Hij stelde bijvoorbeeld voor niet alleen door middel van ademvoering, maar ook door het toepassen van verschillende grepen voor dezelfde toon kleurschakeringen te verkrijgen. Weliswaar een kunstmatige ingreep, maar - zo beweerde Ganassi - waar de natuur het laat afweten, moet de kunst onze leermeesters zijn ("che dove manca la natura bisogna che l'arte sia maestra"). Hij concreteerde zijn opvattingen in drie begrippen: de bloefluitist moet de menselijke stem imiteren (*imitatione*) door met behendigheid (*prontezza*) van de adem, een wisselende ademsterkte, de expressie van de woorden weer te geven dat samengaat met een soepele articulatie van de tong, soms levendig en fel, soms zacht en week en de kunst van de sterfelijkheid, het versieren (*galanteria*).

In zijn slotregels benadrukt hij nogmaals hoe de instrumentalist zich moet laten leiden door het idee dat zijn spel is als het zingen van woorden: "...alora lui tal prononcia rimove in suave & lamentevole modo si che procederai se la parole sarà no suave & lamentevole con il suo sonare anchora lamentevole se alegre con il sonare alegre & vivace" (als zachte, klagende woorden, dan speelt men klagend, als vrolijke dan speelt men vrolijk en levendig). Ganassi is zonder meer uniek voor zijn tijd. Hij is namelijk met zijn opvattingen herant van de latere expressieleer van de *stil moderna*.

Sfil Moderno

De musici van de zestiende eeuw hadden zich tijdens het improviseren van diminities geoefend in vingertelheid en articulatie. De zangstechniek is lange tijd in ontwikkeling gelijk opgegaan met de instrumentale techniek en zangers pasten dezelfde diminitieelere toe om chansons te vertalen. Begin zeventiende eeuw schreef Giulio Caccini echter in zijn *Nuove Musiche* dat deze manier van versieren voor zangers te instrumentaal geworden is (1601). Hij vond bovendien dat gezongen woorden een "uitgesproken" betekenis moeten hebben, inhoud moeten geven aan de te zingen woorden. Caccini beriep zich op Plato toen hij stelde: "Che affermarano la musica altro non essere che la favella e l'rimo ed il suono per ultimo e non per lo contrario", dus dat muziek eigenlijk niets anders is dan spraak en rime en pas op de laatste plaats klank, niet omgekeerd. Maar toch ook: net als de spreker overtuigt de zanger alleen als hij met gevoel en tactiek de juiste intonatie gebruikt. *Intonatie*, dat betekent stembuiging voor de spreker en het inzetten en afwerken van de toon voor de zanger.

Volgens Caccini is de juiste *intonazione* een aanzet die onmiddellijk gevolgd wordt door een natuurlijke ontspanning van de stem. In dat afnemen van de toon plaatst de zanger dan weer een klein crescendo, het *exclamazione*, de eigenlijke "uitroep" of expressie van de toon. Tempo, lengte en afwerking van de *exclamazione* bepalen de gevoelsuitdrukking (*viva of languida*). Wat Ganassi nog slechts in abstractie probeerde aan te duiden, wordt hier uiternate gedetailleerd beschreven.

Caccini stelde hoge eisen aan de zanger. Volgens deze nieuwe stijl, de *seconda prattica* (tegenover de *prima prattica* van de vorige generatie), gaat de zanger - in letterlijke en figuurlijke zin - de bovenstem voeren. De begeleidende eenstemmige melodie, de *monodie*, ontweekte zich als een van de belangrijkste vormen waarbinnen de nieuwe expressieelcer kon worden uitgespuut.

De trombe van het noofoort wilde dat Caccini's composities zo beroemd werden, dat ze gebruikt werden om er in de oude instrumentale stijl diminities of divisions (de Engelse variant) overheen te maken.

Van Eyck's variaties op zijn *Amarilli mia bella* (track 4) zijn daar een goed voorbeeld van.

De zanger krijgt van Caccini dus de opdracht voortdrachtskunstenaar te zijn: de "te instrumentale" diminities moesten als overtoollige ballast worden afgeworpen. Deze belangrijke wending in de opvatting over het zingen is; paradoxaal genoeg, direct van invloed geweest op de instrumentale muziek van die tijd. Er ontweekte zich een nieuwe vorm, de *canzona of sonata* voor solist(en) en begeleiding, qua stijl een combinatie van diminitieelcer en de nieuwe monodische opvattingen. In de *sonate* van Giovanni Paolo Cima (track 1) solereten blokfluitist en cellist, gesteund en gestimuleerd door de geymproviseerde begeleiding van de organist. Alhoewel Cima's melodische "gebaren" zeer expressief zijn, toont *Dario Castello* zich veel meer aanhangen van de *seconda prattica* door met grote contrasten, een chitascuro van tempo en karakter te werken. Hij benadrukt zijn aanhang van de nieuwe stijl in de

titel van een bundeling Sonates, waar de *Sonata Seconda* (track 5) er een van is: "Sonate concertate in stit moderno per sonar nel organo overo clavicembalo con diversi istrument" (stukken in de *moderne stijl* voor één tot vier melodie-instrumenten met begeleiding van orgel of clavicimbel en soms met de obligate, d.i. solerende baspartij voor fagot of cello).

Basinstrumenten krijgen vanaf dat moment een bijzondere taak toebedeeld als begeleider en zullen zich in de volgende twee eeuwen gaan bekwanen in het *General-Bass-Spiel*, het begeleidende improviseren op een gegeven baslijn. Castello's tijdgenoot, Michael Praetorius noemde ze *Fundamentinstrumenten*. De bespelers van de *Ornamentinstrumenten* die de bovenstem voeren en met versterkende bewegingen de melodie omspelen, begeleiden de zanger of gaan zich als solist ontwikkelen in nabooising van die stem. Italië heeft op dit punt een enorm stempel gedrukt op de instrumentale muziek van Europa. De vooraf Duitse leer van de retoriek heeft echter een geheel eigen interpretatie aan de expressieelcer toegevoegd.

Gesture

Bij de muzikale retoriek gaat het niet zozeer om het nabootsen van de zanger, maar van de redekunstenaar. De compositie is als een redevoering en de speler bootst de intonatie, de stembuigingen en articulaties van de spreker na, om met veel "affect" en passie het publiek van zijn (muzikale) zaak te overtuigen. *Affekten* zijn dan de muzikale "gevoelsmotieven" in een compositie, zoals bijvoorbeeld de *suspriatio* (een zucht in de vorm van een rust) of de *exclamatio* (een uitroep, zoals bijvoorbeeld de eerste aanhef van *Amarilli mia bella*, track 4) of de "geaffecteerde" hoge sprongen in *Bach's Sistiiano* (track 15). Daarbij moet de zanger niet alleen met de stem, maar ook door middel van bepaalde vastgestelde *gestes* uitdrukking geven aan dargene wat hij zingt. Zo ook, volgens Carl Philipp Emanuel Bach, de speler: het moet aan hem te zien zijn dat hij de emoties van de compositie die hij speelt ook werkelijk doorleeft. Om het publiek te kunnen ontroeren, moet de speler zich in iedere voorkomende gemoedstoestand, in ieder *Affect* inleven en dit niet alleen hoorbaar, maar ook zichtbaar maken: "Bey matten und traugten Stellen wird er matt und traurig. Man sieht und hört es ihm an. Desses geschicht ebenfalls bey hefftigen, lustigen und andern Arten von Gedancken, wo er sich alsdenn in diese Affecten setzet" (*Versuch über die wahre Art Clavier zu spielen* I, 1753).

Overigens gaat dit uiterlijk vertoon de Franse clavacinist François Couperin veel te ver. Bij Couperin moet men zelfs zijn grimassen aftenen door tijdens het spelen in de spiegel te kijken: "A l'égard des grimaces du visage on peut s'en corriger soy-même en mettant un miroir sur le pupitre de l'épimette, ou du clavacin" ("L'Art de toucher le Clavacin", 1717). Dit beheersen van de emoties komt overeen met de leer van de *gestiek* bij Franse barokzangers, die slechts volgens strikte codes symbolische gebaren maakten tijdens het zingen (de rechterhand op het hart als het gaat over liefde, de linkerhand in afwariende beweging als het duiwelse zaken betreft enz.).

