

Terry Hoyle's bijdrage is een overzicht van de geschiedenis van orgelmuziek op opnamen, die in 1913 met de plaat van Easthope Martin begon. Op de cd's bij het boek staat een selectie van de opnamen die Hoyle noemt; geweldig materiaal – het is bijvoorbeeld een feest om Vierne Bach te horen spelen. Hoyle wijst erop dat de beperkingen van de techniek de opnamen danig beïnvloedden: soms moest er sneller gespeeld worden om alles op de plaat te krijgen, bepaalde frequenties (hoog, laag) konden niet goed worden opgenomen, evenmin als bepaalde klankkleuren. Oude opnamen tonen dus niet per se de manier waarop destijds gemusiceerd werd.

David Knight presenteert de platendatabase van GOArt, die het onderzoekers mogelijk maakt onder meer ontwikkelingen in de interpretatie van specifieke composities te volgen. Alleen al de tijd die organisten nodig hebben voor de uitvoering van een bepaalde compositie geeft een indruk van de vele manieren waarop die compositie overtuigend – Knights woord – kan klinken.

Kimberly Marshall geeft een indruk van de manier waarop opnamen uit de GOArt-database de ontwikkelingen in de interpretatie van Bachs orgelwerken documenteren, waarbij ze ter introductie Carl Dahlhaus citeert: 'We arrive at a better understanding of a thing [...] by knowing the history behind it.' Marshall constateert in het verlengde van Dahlhaus dat de stijl van een compositie het werk in een bepaalde historische context plaatst, maar dat opeenvolgende uitvoeringen van diezelfde compositie tot een andere geschiedenis leiden, namelijk de 'Wirkungsgeschichte' ervan.

'Wie ich es eigentlich meine...' is de titel van veruit de interessantste bijdrage aan *The Organ in Recorded Sound*. Christopher Anderson benadert daarin de figuur van Karl Straube op een nieuwe manier, in die zin dat hij de standaardopvatting dat Straube een romantische en een neobarokke periode zou hebben gekend, laat voor wat die is. In plaats daarvan

gaat Anderson op zoek naar de doorgaande lijn in Straube's manier van musiceren, aan de hand van opnamen van Straube (via een Welte-orgel, met alle beperkingen van dien) en zijn leerlingen.

Daarbij merkt hij op dat de basis daarvan een 'sophisticated concept' is, 'of motion and gesture that gives the impression of simplicity and, even in slow passages, an unmistakable forward drive'. Deze 'drive' is zo subtiel dat er tot nog toe niet over gesproken is, aldus Anderson, niet in de laatste plaats omdat Straube's uitgaven van vele aanwijzingen zijn voorzien en dus de indruk wekken dat het detail voor hem van voornaam belang zou zijn geweest. Het zal de basis zijn voor Straube's teleurstelling daarover, denkt Anderson. 'Wie ich es eigentlich meine,' schreef Straube in 1940 namelijk in een brief, 'kann nur im persönlichen Verkehr übertragen werden.' Het bestuderen van opnamen kan bijdragen aan het veranderen van deze omstandigheid; hoe goed een uitgever van partituren immers ook is, stelt Anderson, het ligt nu eenmaal buiten zijn macht 'application of musical motion, of tempo and its modification, and of rhetoric gesture' accuraat aan te duiden.

De bespiegelingen over 'Possibilities and Problems in Composers' Organ Recordings', door Sverker Jullander, die kanttekeningen maakt bij de betekenis van opnamen gemaakt door componisten zelf, vallen na de voorgaande bijdragen in een gespreid bedje. Jullander opent zijn betoog met een citaat van musicoloog Richard Taruskin uit 1995: 'Recordings are the hardest evidence of performance practice imaginable' [Jullander schrijft per abuis 'available']: 'Opnamen zijn het hardst denkbare bewijs van uitvoeringspraktijk.' Het aardige van dit citaat is dat 'hardest' ook in de andere betekenis – 'moeilijkste' – waar is: zoals de interpretatie van partituren een complexe zaak is, zo geldt dat ook voor de interpretatie van opnamen – niet voor niets is dat de rode lijn door de bijdragen aan *The Organ in Recorded Sound*.

Een 'Fundgrube' is ten slotte het slotartikel van David Rumsey. Hij beschrijft de geschiedenis van automatisch spelende orgels en stelt daarin het Welte-orgel, dat het spel van organisten kon vastleggen en opnieuw afspelen, centraal. Hij brengt de beperkingen van het instrument in kaart, en presenteert indrukwekkende lijsten van organisten die hun spel op Welte-orgels vastlegden en de partituren die ze daarbij gebruikten.

The Organ in Recorded Sound besluit met een verslag van de slotdiscussie van het congres in 2002, waarvan deze in 2014 verschenen bundel de weerslag is. Daarin stelt Timothy Day vast dat de studie van opnamen de manier waarop we muziek bestuderen fundamenteel zal veranderen: 'Music, after all, is not notes on paper.' In een notendop is dat precies waarom deze bundel het doornemen meer dan waard is.

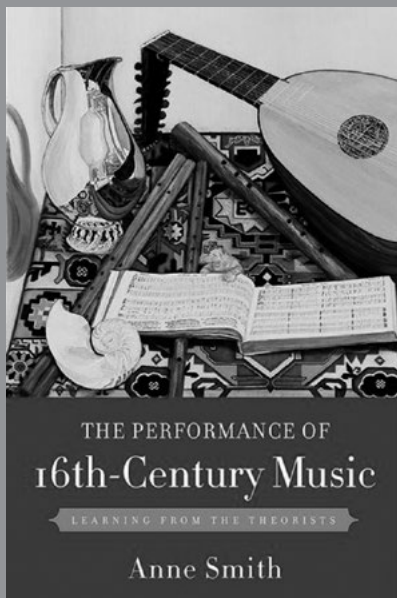
HANS FIDOM

ANNE SMITH: THE PERFORMANCE

Iedere speler en zanger die zich wel eens bezighoudt met muziek uit de periode 1480 tot 1620, zal onherroepelijk voor vragen komen te staan als: Wat is het karakter van een compositie, frase of individuele noot? Waar zijn verhogingen of verlagingen wenselijk? Hoeveel vrijheid kan er genomen worden met betrekking tot tempo?

Anne Smiths *The Performance of 16th-Century Music: Learning from the Theorists* kan voor veel musici een uitdagend begin van een antwoord of van een verdere zoektocht in de wereld van de zestiende eeuw opleveren.

Om twee redenen beperk ik me in onderstaande bespreking tot een verkenning van de mogelijke (nieuws)waarde van het boek voor organisten en cantores. Allereerst omdat de muzikale uitvoeringspraktijk in geheel zestiende-eeuws Europa een enorm onderwerp is, dat binnen de muziekwetenschap een hoge mate van specialisatie kent. Het ligt niet



in mijn vermogen over ieder onderwerp met evenveel academische accuratesse iets te zeggen. In de tweede plaats: hoewel het boek is uitgekomen bij een gerenommeerde academische uitgeverij, is het niet bedoeld als academische studie, maar als praktische handreiking. Het doel lijkt het gedocumenteerd ‘uitdagen van musici’, waarbij naast het vele zestiende-eeuwse bronnenmateriaal geput wordt uit een veertigjarige ervaring in de omgang met het materiaal.

Dit type boeken (handboeken) over uitvoeringspraktijk zijn belangrijke publicaties. Spelers van oude muziek, die vaak niet de tijd of ambitie hebben om musicoloog te worden, gebruiken deze boeken als ‘brug’ tussen de wereld van uitvoeringspraktijk en die van de muziekwetenschap. Mocht een uitvoerder over een bepaald onderwerp meer te weten willen komen, dan vormt het handboek vaak een startpunt voor verder (literatuur)onderzoek. Er bestaan over iedere eeuw en over verschillende thema’s binnen de ‘oude muziek’ inmiddels verschillende ‘formats’ van dergelijke publicaties. Ieder ‘format’ heeft voor- en nadelen:

1. Individuele auteurs bereiken doorgaans een grote samenhang (‘het verhaal’) binnen het boek. Het nadeel is dat enkele specialisaties vaak op de voorgrond treden, terwijl aan andere aspecten van een periode of repertoire nauwelijks aandacht gegeven wordt.
2. Een bloemlezing van bronvertalingen heeft als groot voordeel dat musici op een eenvoudige en directere manier toegang krijgen tot een grotere hoeveelheid van tevoren geselecteerde vertaalde bronnen. Nadeel kan zijn dat de onderlinge samenhang tussen de diverse bronnen, de nuancering en interpretatie ervan (‘het verhaal’), er minder goed van af komt.
3. De verzamelbundel waarin de expertises van meerdere specialisten gebundeld worden. Waar het voordeel de omvattendheid van onderwerpen is, is het nadeel hier vaak dat de kwaliteit van de verscheidene artikelen nogal kan verschillen en dat de onderlinge samenhang van de individuele bijdragen niet altijd optimaal is. Doorgaans is het deelgebied ‘instrumentenkunde’ relatief ruim bedeed.

Anne Smiths *The Performance of 16th-Century Music: Learning from the Theorists* voegt zich het best in de eerste categorie. Het knappe van

haar werk is echter dat Smith kans heeft gezien niet alleen een eigen weg te vinden in een ruime keuze van relevante deelonderwerpen, maar ook goed gebruik maakt van het voordeel van de tweede categorie: de directe presentatie van bronnenmateriaal. In de lopende tekst worden vele bronnen in vertaling geciteerd, maar de lezer krijgt de oorspronkelijke, onvertaalde tekst in voetnoten op dezelfde pagina gepresenteerd.

Daarnaast verkent het boek de wisselwerking tussen oude muziektheorie en de omgang daarmee – gebaseerd op veertig jaar ervaring als (blok)fluitist en een docentschap aan de Schola Cantorum Basiliensis – in de muziekpraktijk.

De rode draad in het boek is samengevat in de inleiding/hoofdstuk 1: ‘we need to approach these pieces of music in the same manner as was done at the time, rhetorically. (...) Just as later audiences were moved by CPE Bach’s performances, it is clear that this music had the power to move people’ [vert. ...we moeten deze muziekstukken op dezelfde manier benaderen als toentertijd, namelijk retorisch. (...) Het is duidelijk dat deze muziek de kracht had mensen te ontroeren, net zoals het latere publiek werd geroerd door C.P.E. Bach’s uitvoeringen].

De keuze van deelonderwerpen heeft steeds te maken met die retorische benadering van zestiende-eeuwse muziek. De relevantie van dit uitgangspunt is groot in een tijd dat generaties organisten en kerkmusici zijn opgegroeid met het idee dat zestiende-eeuwse muziek ‘objectief’ zou zijn (wat daar dan ook precies mee bedoeld zou worden).

Het overkoepelende belang van de retoriek wordt met name in hoofdstuk 7 uitgewerkt, waarin Burmeisters bekende retorische muziekanalyse van Orlando di Lasso’s *In me transierunt (Musica Poetica, 1606)* wordt gepresenteerd als ‘ingang’ in het repertoire van de zestiende eeuw.

In dit hoofdstuk komen veel elementen samen waarvoor de basis is gelegd in eerdere hoofdstukken. Zo wordt in hoofdstuk 2 niet alleen duidelijk dat ons idee van wat een ‘compositie’ eigenlijk is, fundamenteel anders is dan in de zestiende eeuw, maar ook dat deze muziekpraktijk geworteld is in een cultuur van

polyfone groepsimprovisatie — het ‘cantare super librum’ (het improviseren van gezongen polyfonie op basis van een genoteerde cantus firmus) tegenover ‘res facta’ (de genoteerde polyfonie). Polyfone groepsimprovisatie was mede mogelijk door de opleiding van musici: iedere zanger had geleerd welke intervallen er zoal gezongen kunnen worden wanneer de cantus firmus een bepaalde wending neemt. In deze cultuur speelt de training van het geheugen een grote rol.

Behalve dat hoofdstuk 3 de werking van solmisatie helder uitlegt, is hier vooral de betekenis van de theorie voor de muziekpraktijk interessant. Aan de hand van voorbeelden wordt duidelijk gemaakt dat de ‘grepen’ bij solmisatie ieder een eigen karakter hebben: *ut* en *fa* zijn ‘zacht’ of ‘mild’, *mi* en *la* ‘scherp’ of ‘hard’.

Hoofdstuk 4 behandelt de hiërarchie binnen de tactus en de relatie tussen articulatie en ritmische flexibiliteit. Het laatste zou misschien nog het best omschreven kunnen worden als een ‘proto-*inégalité*’. Bronnen die ritmische ‘flow’ beschrijven — (Bourgeois (1550), Da Sancta Maria (1565), Diruta (1595) — lijken het eens over één ding: binnen de tactus worden noten van gelijke genoteerde lengte niet allemaal even lang uitgevoerd.

Om de structuur van een polyfone compositie goed te kunnen laten horen, is een basisbegrip van cadensen nodig (hoofdstuk 5). Dat het zestiende-eeuwse begrip van ‘cadens’ nogal afwijkt van ‘IV-I’ of ‘V-I’ blijkt uit het muziekvoorbeeld:



Smith (p. 77): de ‘kern’ van een phrygische cadens. Omdat de *tenorisans clausula* (hier de bovenstem) voor de slotnoot een halve toon schrede bevat met een kleine terts als voorlaatste samenklank tot gevolg, is de cadens ‘volledig’ en hoeft er geen *ficta* toegepast te worden.

Het herkennen van cadensen en hun (in het geval van de phrygische cadens) ‘ongemakken’ kan de musicus helpen bij het aanbrengen van (verschillende soorten) cesuren, het toepassen van *ficta* of versieringen.

Het zesde hoofdstuk bespreekt het belang van modi bij de karakterbepaling van een muziek-

stuk in vrij kort bestek, maar de bijlage, waarin een verzameling van ‘modale karakteristieken’ is opgenomen, is zeer goed bruikbaar.

Hoofdstuk 8 gaat over enkele van de basisvoorwaarden die aan zestiende-eeuwse professionele musici gesteld werden, terwijl hoofdstuk 9 verkent wat er voor de uitvoerders, en met name de ‘partituur’ als onderdeel van de uitvoering, veranderde met de opkomst van de *Seconda Pratica*.

Anne Smith is er goed in geslaagd een brug te slaan tussen recent musicologisch onderzoek en de uitvoeringspraktijk van oude muziek. De vele voorbeelden uit traktaten leveren een goed gedocumenteerd geheel op, dat de lezer in kort bestek flink op weg kan helpen richting een serieuzere specialisatie. Daarnaast is de beperkte omvang van het eindresultaat een pluspunt, net als de gunstige verhouding tussen prijs en kwaliteit.

Er zijn desondanks enkele kritiekpuntjes te noemen. Het belangrijkste hiervan is de volledigheid en accuratesse met betrekking tot de gebruikte muziekwetenschappelijke literatuur. De samenvatting van wat daarin te lezen is, wordt er inhoudelijk niet veel slechter op, maar in de passages over het memoriseren (hoofdstuk 2) voelt bijvoorbeeld het ontbreken van een verwijzing naar Busse Bergers prijswinnende boek, of het noemen van de meest recente edities van wél gebruikte literatuur, hier als een gemis.¹⁾

De ondertitel van het boek geeft aan dat zestiende-eeuwse muziektheorie de ruggengraat van het boek vormt. Om die theorie heen geeft Smith ook voorbeelden uit andere disciplines, bijvoorbeeld uit de instrumentenkunde. Hier had de auteur soms verder kunnen gaan. Een voorbeeld dat met Smiths eigen instrument te maken heeft, is de relatie tussen de boringen van zestiende-eeuwse blokfluiten en de karaktereigenschappen van individuele solmisatiegrepen (hoofdstuk 3). Er is bij deze instrumenten een tendens de *mi* (in absolute notennamen: de *e* en de *h*) ‘te laag’ te stem-

1) Anna Maria Busse Berger, *Medieval Music and the Art of Memory* (Berkeley 2005) en Mary Carruthers, *The Book of Memory: A Study of Memory in Medieval Culture* (Cambridge 2008).

men. Om zuiver te spelen, moet de fluitist de intonatie aanpassen door deze *mi*'s harder aan te blazen, met een luider toonkwaliteit tot gevolg.²⁾ Juist bij tekstloze muziek kan iedere informatie helpen bij het bepalen van het karakter of de innerlijke dynamiek van individuele noten of passages.

Ook op het gebied van de muziektheorie zelf had Smith in de individuele hoofdstukken af en toe wat verder mogen gaan. Zo is het, gezien het grote belang dat zij aan retoriek hecht, jammer dat in het hoofdstuk over cadensen bijvoorbeeld de ‘leesteken’-vergelijking van Calvisius en Lippius niet genoemd wordt: volgens de eerste staat een cadens op de *finalis* gelijk aan het leesteken punt, een cadens op de kwint aan een dubbele punt of vraagteken, en een cadens op de terts boven de *finalis* aan een komma.³⁾

Bij het boek is tevens een website gelanceerd, waarop — als service voor lezers en studenten — enkele muziekvoorbeelden zijn opgenomen.⁴⁾ Bij het boek kan de site zeker bruikbaar zijn, maar de website heeft te weinig ‘body’ om ook zelfstandig van betekenis te zijn.

Samenvattend heeft Anne Smith met *The Performance of 16th-Century Music: Learning from the Theorists* een goed en prikkelend boek uitgebracht dat voor veel organisten en cantores nieuwe informatie zal bevatten.

JAAP JAN STEENSMA

2) Ik dank Heiko ter Schegget hartelijk voor deze informatie.

3) Zie bijvoorbeeld: Benito Rivera, *German Music Theory in the Early 17th Century: The Treatises of Johannes Lippius* (Michigan 1980) 208.

4) www.oup.com/us/performing16thcenturymusic