

15 juni Amsterdam, Concertgebouw,
(Kleine Zaal), 20.15 uur

16 juni Scheveningen, Oude Kerk,
20.15 uur

Gustav Leonhardt

clavecymbel en fortepiano

Werken voor clavecymbel

F. Couperin

(1668-1733) uit de 5e Ordre, 1713

Prélude

Allemande La Logivière

Courante I, II

Sarabande La Dangereuse

Gigue

La Flore

A. Forqueray

(1671/2-1745) Suite in c

La Rameau

La Léon

La Montigny

La Sylva

La Guignon

J.S. Bach (1658-1750)

bewerking Gustav Leonhardt

Suite in Es (naar de Cello Suite)

Prélude

Allemande

Courante

Sarabande

Bourrée I, II

Gigue

Werken voor fortepiano

C.P.E. Bach

(1714-1788) Rondo III (2e Sammlung, 1780)

Rondo III (4e Sammlung, 1783)

W.A. Mozart

(1756-1791) Adagio in b (K.V. 540, 1788)



Antoine Forqueray, *La Rameau in de originele versie voor viola da gamba en b.c.*

Nieuwe muziekinstrumenten

Menig wenkbrauw wordt geheven wanneer een clavecinist ook piano speelt: dat kan onmogelijk goed zijn, het zijn toch twee totaal verschillende specialismen? Wellicht, wanneer een solist op één avond stukken uit het Fitzwilliam Virginal Book (16de eeuw) en, zeg, Intermezzi van Johannes Brahms (1892) vertolkt, doet de afstand in stijl, techniek en sonoriteit als een duizelingwekkende kloof aan.

Wanneer de tijdsspanne zich beperkt van hoogbarok tot de late Mozart, en daarbij in zo kleine, chronologische stappen overbrugd wordt, zal de continuïteit duidelijk kunnen worden. Dat de introductie van de voorloper van onze concertvleugel, de fortepiano, aan deze continuïteit geen afbreuk doet, kan op meer dan een manier aannemelijk worden gemaakt.

De eerste fortepiano werd gebouwd door de Italiaanse clavecymbelbouwer Bartolommeo Cristofori in 1709. In die tijd werd het niet als een revolutionair instrument gezien en voluit *gravicembalo col piano e forte* (clavecymbel met zacht en hard) genoemd.

Kijken we naar het instrument uit de tijd van Mozart (ca. 1780), dan wordt al snel duidelijk dat ook zijn fortepiano meer op een clavecymbel dan op een moderne vleugel lijkt. Het binnenwerk vertoont ook geen stalen raam om de enorme spanning van een zware besnaring op te vangen; geen met dik vilt beklede, zware hamerkoppen om een fraaie ronde toon tot in de uithoeken van enorme concertzalen hoorbaar te maken, van een fluisterend pianissimo tot een donderend fortissimo. Nee, de besnaring is maar weinig sterker dan die van een groot clavecymbel en een gewone houten constructie volstaat om de spanning ervan te weerstaan.

De hamerkoppen zijn iets groter dan een fikse capucijner, en bekleed met leer. Dit levert een kernachtige, transparante, maar voor de moderne concertpraktijk te kleine toon op. Klein in vergelijking met het moderne instrument, kernachtig en transparant als die van een clavecymbel. Beide instrumenten stammen dan ook uit de muzikale esthetiek van de Verlichting, waarin helderheid, doorzichtigheid de hoofdrol speelt, waarin geen noot geschreven wordt, die niet bedoeld is om gehoord te worden. Geen dramatische akkoordstapelingen of razendsnelle arpeggio's en glissando's waarin de afzonderlijk noten hun identiteit verliezen ten gunste van het totaal-effect.

Een tweede belangrijk resultaat van de lichte constructie van de fortepiano is de aanslag, die bijna zo licht is als die van een clavecymbel en vele malen lichter dan die van een vleugel. Hard en zacht spelen is het resultaat van de hogere dan wel lagere snelheid waarmee de hamerkop de snaar raakt. Bij de fortepiano kan de nodige versnelling met weinig extra kracht bereikt worden.

Een korte handleiding tot het spelen, stemmen en onderhouden van de fortepiano uit 1801 schetst ons dan ook de ideale pianist als iemand die zonder zichtbare inspanning speelt, zijn klavier liefdevol knedend als een *weiche willige Masse, aus der er Töne bilden kann*. De korte aanwijzingen over de techniek van arm, hand en vingers verschillen maar zeer weinig van die welke Rameau ca. 1724 voor clavecinisten geeft. De vingers doen het werk, kracht zetten met handen en armen is zinloos en uit den boze. Het clavecymbel is in de tweede helft van de achttiende eeuw geleidelijk ten gunste van de fortepiano verdwenen, zonder dat een duidelijke breuklijn valt aan te wijzen. Haydn en Mozart hebben beide clavecymbel gespeeld en het is voor een aantal van hun composities niet uit te maken voor welk instrument ze bedoeld waren. Het in het Duits gebruikelijke *Klavier* kon toen beide betekenen. Misschien vond men het onderscheid ook niet zo belangrijk.

Als er al ergens een breuk in de klaviertraditie valt aan te wijzen, is dat bij de opkomst van de romantische klavierleeuw in het tweede kwart van de negentiende eeuw. Klachten uit die tijd en erna van oudgedienden of klassiek georiënteerden over mishandeling van tempi, over smakeloze virtuositeit, over vertroebelde helderheid en over gemaltraiterde klavieren zijn legio en verstommen pas als de nieuwe esthetiek van massieve sonoriteit in Franz Liszt (1811-1886) zijn afgod en in Steinway een onbreekbaar altaar heeft gevonden.

Dit concert biedt de mogelijkheid al luisterend te bepalen of het inderdaad zinvol is de fortepiano eerder te beschouwen als een clavecymbel met uitgebreide dynamische mogelijkheden dan als een duntonige voorloper van de moderne vleugel.

Dirk Jacob Hamoen

Breuken in de traditie

Niet alleen het clavecymbel moest terrein prijsgeven in de tweede helft van de 18de eeuw, ook de blokfluit moest zijn meerdere erkennen in een 'nieuwkomer', de dwarsfluit, en de viola da gamba moest het hoofd buigen voor de opmars van de cello. In een aantal composities uit de overgangperiode spelen rivalen samen: Quantz' sonate voor blokfluit, traverso en basso continuo, Telemann's concert, eveneens voor de betreffende blaasinstrumenten, het concert voor hammerklavier en clavecymbel met orkest van C.Ph.E. Bach zijn er de bekendste, maar zeker niet de enige voorbeelden van.

Soms zijn er min of meer exacte aanwijzingen van deze breuk in de traditie, zoals in het geval van prins Frederik Willem, neef van Frederik II en erfgenaam van de troon van Pruisen. Jean-Baptiste Forqueray heeft gedurende enkele jaren met hem gecorrespondeerd over o.a. de speeltechniek en de constructie van gamba's. In 1769 stopt die correspondentie ineens. Wat blijkt: in dat jaar arriveert in Berlijn de befaamde cellist Carlo Graziano en vier jaar later wordt Jean-Pierre Duport, eveneens vermaard cellist, benoemd in de koninklijke kapel van Frederik de Grote. Beiden hebben Frederik Willem cello-les gegeven.

De viola da gamba is, in ieder geval aan het Berlijnse hof, vanaf dat moment uit de gratie. Dankzij Jean-Baptiste Forqueray, zelf gambist, hebben we één van de laatste hoogtepunten van de viola da gamba-cultuur overgeleverd gekregen: de *Pièces de Viole* van zijn vader Antoine. Misschien in een poging dit monument van een stervende cultuur toch nog de nodige verspreiding te geven, misschien ook wel puur uit winstbejag, publiceerde Forqueray le Fils de bundel ook in een (ongedateerde) bewerking voor clavecymbel solo. Dat hij zich bewust was van het uitsterven van zijn geliefde gamba, blijkt uit het voorwoord: 'la Viole, malgré ses avantages, est tombée dans une Espèce d'oubli'.

De gamba- en de clavecymbelversie vertonen een aantal verschillen. In sommige stukken bv. heeft Forqueray jr. de bas van de clavecymbel-versie rijkelijk versierd. *La Léon* en *La Sylva* krijgen als voetnoot de opmerking

mee, dat bij het spelen rekening moet worden gehouden met de manier waarop de stukken genoteerd zijn, nl. zodanig dat *Basse* en *Dessus* (bovenstem) zelden tegelijk aangeslagen moeten worden. In de gamba-versie ontbreekt die aanwijzing overigens.

Bij Couperin vinden we het omgekeerde procédé van dat van Forqueray: bij een deel van zijn clavecymbelmuziek geeft hij aan, dat de betreffende muziek ook met allerhande instrumenten uitgevoerd kan worden, bv. zijn *Concerts Royaux* (1722). Voor zijn 27 *Ordres* (reeksen) uit de vier boeken *Pièces de clavecin* (1713-1730) geldt dat zeker niet, het is pure clavecymbelmuziek, inclusief de karakteristieke Franse titels die veel van de meer dan 200 losse delen en deeltjes sieren. Soms betreffende de titels personen uit de omgeving van de componist vgl. ook Forqueray's *La Rameau!*, soms slaan ze op het stuk zelf of de uitvoering ervan, in veel van de gevallen is de betekenis niet meer te achterhalen.

Couperin: 'Sommige composities zijn een soort portret, waarvan men, als ik ze speelde, soms vond dat ze bepaald goed geleken'.

Couperin's eerste boek met *Ordres* verscheen in 1713 en werd vier jaar later gevolgd door de leerschool *l'Art de toucher le Clavecin*. Daarin geeft hij voor de vijf *Ordres* uit zijn eerste boek steeds een *Prélude*: 'non seulement les Préludes annoncent agréablement le ton des pièces qu'on va jouer: mais, ils servent à denouer les doigts; et souvent à éprouver des claviers sur lesquels on ne s'est point exercé', ze dienen kort gezegd voor het vastleggen van de toonaard, als vingergymnastiek en gewenning aan het instrument. De preludes zijn van maatstrepen voorzien, maar dat is slechts voor het gemak van de speler, het ritme hoeft (mag) niet al te strikt geïnterpreteerd worden, vrijheid is een goede zaak; immers: 'La Musique (par comparaison à la Poésie) a sa prose et ses vers' (*l'Art de toucher*).

Johann Sebastian Bach kende het werk van Couperin, dat wordt door verschillende bronnen bevestigd. Het verhaal, dat er een briefwisseling tussen beide componisten heeft bestaan is, o.a. door de wel erg romantische toevoeging dat Bach's brieven door Couperin's nabestaanden werden gebruikt om jampotten mee af te sluiten, op zijn minst twijfelachtig. Zeker is, dat Bach een trio van François Couperin uit diens *Les Nations* (Parijs 1726) bewerkt heeft tot *Aria* voor orgel (BWV 587) en dat in het *Notenbüchlein* voor Anna Magdalena uit 1725 in haar eigen handschrift een *Rondo* staat (BWV Anh. 183), dat identiek blijkt aan *Les Moissonneurs* uit de 6e *Ordre* van Couperin (1716).

Hebben we bij Forqueray een achttiende-eeuwse bewerking gezien waarin muziek van viola da gamba en basso continuo naar clavecymbel werd getranscribeerd, in de *Suite in Es* van Bach gaat het om een recentere transcriptie, nl. een van Gustav Leonhardt zelf. Als autoriteit bij deze bewerking kunnen we Bach zelf aanhalen. Tussen 1730 en 1733 heeft hij zelf een aantal vioolconcerten omgewerkt tot clavecymbelconcerten, en er bestaan twee bewerkingen van delen uit de 3de sonate voor viool-solo, die van Bach zelf zouden zijn maar waarvan de echtheid wordt betwijfeld. In het onderhavige geval wordt muziek voor cello-solo gespeeld als zou het muziek voor clavecymbel-solo zijn. Het nieuwe medium biedt een aantal mogelijkheden die de cello maar ten dele biedt, de polyfonie bv. die in de cello-versie alleen maar *gesuggereerd* kan worden, kan op het clavecymbel *gerealiseerd* worden. De oorspronkelijke cello-suites stammen uit de tijd van Bach's verblijf in Cöthen (1717-1723), als kapelmeester aan het hof van prins Leopold.

Het leven van Carl Philipp Emanuel Bach wordt beheerst door twee belangrijke betrekkingen, van 1738 tot 1768 aan het hof van Frederik de Grote in Berlijn, daarna tot zijn dood als cantor in Hamburg, een post die vergelijkbaar is met die welke zijn vader had bekleed in Leipzig. Een immense taak, die vóór hem vervuld was door Georg Philipp Telemann, zo'n tweehonderd uitvoeringen per jaar, waaronder tien passies binnen twee weken, en die na Bach's dood dan ook gehalveerd wordt, om de kwaliteit van de uitvoeringen op te vijzelen en de uitvoerenden te sparen.

Gedurende al die jaren heeft Bach zich met klaviermuziek bezig gehouden. Hij genoot grote faam als klavierspeler en via zijn '*Versuch über die wahre Art das Clavier zu Spielen*' (1753) beïnvloedde hij talloze muzikanten van zijn tijd. Favoriete instrument was voor hem het clavichord, maar in de laatste twintig jaar van zijn leven nam de fortepiano een steeds grotere plaats in bij zijn componeren. De verzameling fantasieën en rondo's '*für Kenner und Liebhaber*' (zes delen, 1779-1787) is geschreven met dat nieuwe instrument als uitgangspunt. In de rondo's overheerst de verfijning. Waar in de sonate bepaalde beperkingen golden die opgelegd werden door het vormprincipe kon Bach binnen de veel ruimere grenzen van zijn rondo-vorm vrijwel al zijn ideeën kwijt. Soms gaat hij daarbij uit van een minimaal muzikaal gegeven, zoals in het 3de rondo uit de 2de verzameling (1780), waar vooral de harmonische manipulaties in het oog springen, soms ook overheerst de ritmische inventiviteit; een markant ritmisch thema bv. is het basisgegeven voor het verrassende 3de rondo uit de vierde bundel (1783). De technische eisen die Bach stelt zijn nogal eens van dien aard dat je de toevoeging '*für Kenner und Liebhaber*' zou willen interpreteren: voor de kenners om ze te spelen, voor de liefhebbers om er naar te luisteren! Toen Charles Burney in 1773 in Hamburg Bach opzocht had hij ook de gelegenheid om hem na het avondeten te horen musiceren: 'During this time, he grew so animated and possessed, that he not only played, but looked like one inspired. His eyes were fixed, his under lip fell, and drops of effervesence distilled from his countenance. He said, if he were to be set to work frequently, in this manner, he should grow young again!' Jan Nuchelmans

W.A. Mozart (1756-1791), Adagio in b KV 540 (1788)

Eén van de belangrijkste momenten uit Mozart's muzikale loopbaan is de grondige kennismaking met onder andere de Kunst der Fuge en het Wohltemperiertes Klavier van J.S. Bach geweest. Deze kennismaking vond plaats in 1782. Mozart woonde net een jaar in Wenen, ten huize en onder leiding van baron Gottfried van Swieten.

De verzoening van de pas ontdekte 'geleerde' stijl van Bach met de toen heersende 'galante' stijl heeft Mozart de rest van zijn leven beziggehouden. Een probleem was wel dat het Weense publiek zijn experimenten op dit vlak al snel als te ingewikkeld, te moeilijk ervoer. Mozart componeerde om den brode en moest derhalve concessies doen. Gelukkig heeft hij ook een aantal stukken gemaakt die geen geld in het laatje hoefden te brengen, waarin hij zich kon uitleven. Dit adagio is één van die stukken.

Moelijkker is voor ons een tweede aspect van Mozart's muziek te horen: de soms bijna schokkende dramatiek. Wij zijn sinds de late romantiek nogal veel gewend op dit gebied. Maar stelt U zich voor: 1785, van Beethoven had nog bijna niemand gehoord, Haydn moest zijn Parijse symfonieën nog schrijven en Mozart overvalt als het ware zijn publiek met het onrustig melancholieke, zeer veeleisende pianoconcert in d (KV466). In 1786 doet hij hetzelfde met het heftige pianoconcert in c (KV 491).

Het resultaat was dat hij op 7 april van dat jaar zijn laatste concert in het Weense Burgtheater heeft gegeven, het publiek kwam niet meer. Men wenste zich te vermaken, niet geschokt te worden door de verontrustende ontboezemingen van een kapelmeester. In 1787 probeerde Mozart een paar strijkkwintetten, die hij speciaal voor de gelegenheid geschreven had, aan een uitgever te verkopen. Ze werden geweigerd, omdat ze te 'moelijk' waren. Hoe zit het in dit adagio met Bach en met de dramatiek? Op contrapuntisch gebied gebeurt er in het begin maar weinig. Er verhuizen een paar zinsneden van de ene stem naar de andere, en dat niet eens strikt. Maar het eerste akkoord werkt bijna als het beroemde akkoord uit Wagner's Tristan-ouverture: het schreeuwt om een oplossing en creëert daarmee veel spanning. De ontspanning komt, zij het met vertraging in de tweede maat, waarna het nazinnetje halverwege de vierde tel als boven een afgrond in de lucht blijft hangen.

spanning vertraging ontspanning nazin ??

Er blijkt in dit korte bestek zeer veel te gebeuren en dit is maar één voorbeeldje. Na de dubbele streep (de delen voor en na de streep worden herhaald) gaat er het een en ander gebeuren op contrapuntisch gebied: hoorden we eerst

nu klinkt

de omkering waarvan de laatste noot 'fout' is. De volgende maat brengt weer deze omkering, maar nu met dezelfde noot 'goed', waarbij het dramatische, omlaag wijzende effect nog wordt versterkt door het veranderde einde, met twee nog lager schrijdende noten; een zin die ons in de diepste dieptes achterlaat.

Dit eerste blok na de streep van vijfeenhalf maat wordt herhaald, maar dan met allerlei kleine variaties die deze herhaling extra spanning verlenen. Het hierop volgende beginthema komt nu in de bas, dit keer, bijna als verlossing, volledig, twee maal achtereenvolgend met kleine varianten in de rechterhand. Dan volgt een herhaling van het deel voor de streep, met zeer veel veranderingen, waarbij de toonaard in b blijft, totdat aan het einde van de twee na laatste maat (na de herhaling van het hele deel na de streep dus) een inmiddels volstrekt onverwacht en onvoorbereid B voor een verstild, intens weemoedig slot zorg draagt.

1) Andreas Streicher: "Kurze Bemerkungen über das Spielen, Stimmen und Erhalten der Fortepiano, welche von Nanette Streicher, geborne Stein in Wien verfertigt werden" (Wien, 1801; facsimile Utrecht, 1980).

Over de naamgeving van de vroege piano is men het nog niet eens. Ook worden gebruikt *pianoforte*, *hamerklavier*, *Hammerklavier*, *Hammerflügel* enz.

2) Willem Retze Talsma: "Wiedergeburt der Klassiker, Bd1, Anleitung zur Entmechanisierung der Musik" (Innsbruck, 1980).

D.J.H.

56
Cinquième
Prélude

Requiem

Boven: François Couperin, *l'Art de toucher le Clavecin: Prélude voor de 5e orde*.
Onder: Begin van de suite in Es voor cellosolo van J.S. Bach, in het handschrift van een tijdgenoot.