

Problemen rondom de Bach-interpretatie

Ewald Kooiman

Ter inleiding

De delen 7 tot en met 12 van de serie dubbel-LP's 'De orgelwerken van Johann Sebastian Bach gespeeld op monumentale historische orgels' gaan vergezeld van commentaren, waarin ik in kort bestek essentiële vragen van de Bach-interpretatie aan de orde stel. De problemen die daarbij ter sprake komen zijn die welke elke organist die zich met Bachs muziek bezighoudt ontmoet; vandaar ook dat ik twee van deze teksten (behorend bij de delen 7 en 8 van de serie) hier afdruk.

I. Het historische orgel

Om te beginnen is het zinvol iets te vertellen over de keuze die ik heb gedaan voor het historische orgel. Ook in de titel van deze serie komt het woord historisch voor, kennelijk wordt er belang aan gehecht. Wat mag de reden zijn om historische orgels te verkiezen boven moderne? Heeft het iets te maken met een blind vertrouwen in het oude en een overeenkomstig groot wantrouwen ten aanzien van alles wat nieuw is? Bepaald niet. Het gaat hierbij om dieper ingrijpende zaken.

Het begrip historisch orgel is uitermate vraag; het dekt zo veel uiteenlopende types instrumenten dat een sluitende definitie nauwelijks is te geven. Misschien komen we verder, als we een andere weg volgen: valt er iets concreets te zeggen over het moderne orgel? In Nederland en in West-Europa in het algemeen zou bij het begrip moderne orgel gedacht kunnen worden aan het door de Deense orgelbouwer Marcussen ontwikkelde orgeltype. Een orgeltype dat in veel Europese landen ingang heeft gevonden. Het beroept zich weliswaar op de geschiedenis, maar in feite draagt het veel meer het stempel van de 20e eeuw dan van de 17e of 18e. In de vijftiger jaren betekende de opkomst van dit type orgel een openbaring voor veel organisten en orgelliefhebbers. De tamelijk agressieve klank van dit soort orgels vormde een welkome reactie op de vaak saaie klanken van de elektro-pneumatische instrumenten. Ook de mechanische traktuur - licht en bedrijfszeker - vormde een grote attractie van deze orgels. Voor de platenmakende organisten kwam hier een niet te onderschatten voordeel bij: de aanleg van dit type instrument, zowel wat de klankopbouw als wat de speelmechaniek betreft, was zeer uniform. Dit betekende in de praktijk dat wanneer je een werk op één orgel van dit type had ingestudeerd, je het zonder problemen op alle soortgenoten kon spelen.

Met deze constatering raken we meteen de zwakke plekken van dit type orgels. Ik gebruikte al het woord uniformiteit. Het hier bedoelde 20e eeuwse orgel is uiterst eenvormig van klankopbouw. De diversiteit die de geschiedenis ons laat horen is hier vrijwel geheel afwezig. Ik noemde ook de gemakkelijke bespeelbaarheid van deze orgels. De mechaniek ervan is een typisch produkt van de 20e eeuw; er zijn uitgebreide mogelijkheden om de klavieren onderling te koppelen, en hetzelfde geldt voor de koppels van het pedaal naar de manualen. Het kan vreemd lijken dat ik deze technische verworvenheden als zwakheden bestempel. Ik bedoel daarmee het volgende: de speeltechnische voordelen die het orgel à la Marcussen de bespeler biedt, betekenen tegelijkertijd een verlies. Wat bij deze instrumenten is opgeofferd aan het bedieningsgemak, is het levende, directe en inspirerende contact tussen de speler en zijn instrument. Dezelfde uniformiteit die ik boven noemde als kenmerk voor de klankopbouw vindt men ook hier. De omgang met historische instrumenten uit allerlei scholen en perioden maakt de speler gevoelig voor de talloze fijne nuanceringen die mogelijk zijn in de manier waarop de pijpen tot spreken worden gebracht. Kenmerkend voor het moderne orgel is dat deze rijkdom aan nuances totaal is afgevlakt tot een soort gemiddelde, dat weliswaar technisch van een vaak bewonderenswaardig niveau is, maar waaruit het persoonlijke, het directe en het geschakeerde is verdreven.

Dat zijn, heel in het kort, mijn argumenten geweest om niet voor het moderne orgel te kiezen. En dan komt natuurlijk de onvermijdelijke volgende vraag: waarvoor kies je wanneer je uitgaat van het historische orgel? Ik zei al, dat de werkelijkheid die schuilgaat achter het woord historisch zo bont is, dat de term nauwelijks bruikbaar is. Laat ik de vraag zo stellen: waarvoor kies je, wanneer je Bachs orgelwerken opneemt op instrumenten uit het verleden? Het zou prachtig zijn, wanneer we wisten wat Bachs ideale orgel is geweest. Het zou nog mooier zijn, als zo'n orgel in goed bespeelbare toestand bewaard was gebleven. Maar zoals dat gewoonlijk gaat, is de geschiedenis niet zo vriendelijk pasklare antwoorden op onze vragen te leveren.

Op de vraag: wat was Bachs ideale orgel? is geen eenduidig antwoord te geven. We weten dat Bach grote belangstelling had voor instrumentenbouw in het algemeen en voor de orgelbouw in het bijzonder; we weten ook dat hij als expert gold op dit laatste terrein. Niets wijst er echter op, dat we Bachs ideale orgel zonder meer kunnen vereenzelvigen met het oeuvre van één of meer bepaalde orgelbouwers. Wanneer we in dit verband namen als Schnitger of Silbermann noemen is het waarschijnlijk dat beiden, voor verschillende perioden van Bachs leven, mogelijkheden of zelfs waarschijnlijkheden aanduiden; identificatie met het werk van deze orgelbouwers is een totaal andere zaak.

Op grond van deze en dergelijke overwegingen koos ik dus voor historische orgels; voor instrumenten die, de één meer, de ander minder, redelijk tot goed bewaard ofwel gerestaureerd zijn. Het is een merkwaardige ontdekking, dat dergelijke instrumenten (ik beperkte me tot 17e en 18e eeuwse orgels) niet dik gezaaid zijn. Het was te verwachten dat Nederland als orgelland een grote rol zou spelen binnen dit instrumentenaanbod; dat de rol van het buitenland zo beperkt zou zijn had ik niet vermoed. Na uitgebreide oriëntatierizen in West-Duitsland vond ik slechts enkele voor mijn doel bruikbare instrumenten. In één van deze gevallen (Lüneburg, St. Johannis) deed zich dan nog de curieuze omstandigheid voor, dat de organist ter plekke weigerde het orgel voor een plaatopname ter beschikking te stellen. Uiteraard is er in Oost-Duitsland veel meer bewaard aan historische instrumenten, maar daar zijn er weer heel andere problemen die een opname moeilijk dan wel onmogelijk maken.

Bij het kiezen voor historische orgels kiest de speler zeker niet voor de gemakkelijkste weg. De uniformiteit in klankopbouw en in speelaanleg die het 20e eeuwse orgel kenmerkt bestond in vroegere tijden niet. Voor de praktijk van het orgelspelen betekent dat ook, dat bij elk orgel de verhouding van de klavieren onderling en ten opzichte van het pedaal anders ligt. Op elk instrument zit de bespeler dus in andere verhoudingen; dit heeft uiteraard verstrekkende consequenties. Vaak is de ligging van het pedaalklavier zo, dat de moderne speler gedwongen is in een weinig comfortabele houding te spelen. Dit betekent dat de speler die kiest voor historische instrumenten bereid moet zijn af te zien van moderne verworvenheden. Niet uit blinde verering voor het verleden, maar omdat hij de literatuur en het instrument uit het verleden recht wil doen. Eén van die moderne verworvenheden is ook de orgeltechniek, zoals hij die zich in zijn studietijd eigen heeft gemaakt. Een techniek die voor het grootste deel is gebaseerd op de door de Franse school (Widor, Dupré) zeer intelligent geformuleerde principes. Alleen is de zwakte van deze principes, dat ze uitsluitend gebaseerd zijn op het 19e eeuwse orgel van Cavaillé-Coll. Eén van de interessantste ontdekkingen van onze tijd is, dat er geen uniforme orgeltechniek bestaat. De speler die de literatuur uit verschillende stijlen op de desbetreffende orgels recht wil laten wedervaren zal over verschillende orgeltechnieken moeten beschikken. De speler staat dan ook bij elk instrument voor de vraag: op welke wijze doe ik deze literatuur op dit instrument gespeeld recht. Dit betekent dat hij bereid moet zijn bij elk orgel opnieuw zijn interpretatie 'im Frage' te stellen. Alleen door zich ondergeschikt te maken aan de combinatie literatuur en orgel zal hij beide recht kunnen doen. Een dergelijke benadering opent verrassende perspectieven. Je ontdekt, dat de speeltechnieken uit het verleden geen primitieve voorstadia van de 19e en 20e eeuwse orgeltechniek zijn. Integendeel, het zijn volwaardige technieken die perfect zijn toegesneden op de instrumenten en op de literatuur waarvoor ze het hulpmiddel zijn. En dat is de beloning die de speler vindt in zijn aandachtig luisteren naar de klankwereld van het verleden: de constatering dat deze dienstbare opstelling de muziek en het instrument tot hun recht doet komen.

II De historische speelwijze

De benaderingswijze van Bachs orgelwerken die ik in deze opnamen volg, is die welke vaak "historisch gericht" wordt genoemd. Wat valt daaronder te verstaan?

In de eerste plaats de overtuiging dat de 18e eeuwse situatie waarin en waaruit Bach schreef een totaal andere is dan die waarin de 20e eeuwse vertolker leeft. Tegelijkertijd ook het weten dat het eenvoudig onmogelijk is deze twee totaal verschillende werelden onder één gemeenschappelijke noemer te brengen.

Aan de andere kant is er van de zijde van de uitvoerende een grote mate van nieuwsgierigheid, die zich concentreert op de vraag "Hoe zou Bachs muziek in zijn tijd, onder zijn handen geklonken hebben?"

Deze fundamentele nieuwsgierigheid naar de klankwereld uit het verleden is een typisch 20e eeuws gegeven. De gedachte dat de speeltechniek en de instrumentenbouw een continu opgaande lijn vertonen en dat derhalve de mogelijkheden van de 20e eeuw in alle opzichten superieur zijn aan die van de 18e, heeft hier juist plaats gemaakt voor een diepe belangstelling voor wat het eigene uitmaakt van vroegere cultuurperiodes.

Hoe fascinerend de vragen die hier liggen ook mogen zijn, er zit in deze benadering ook een kant die tot grote voorzichtigheid noopt: we kunnen proberen het verleden zo goed mogelijk te leren kennen - maar altijd blijft de afstand in de tijd. Ieder die pretendeert de authentieke uitvoeringspraktijk van een componist uit het verleden te bezitten, vind ik in hoge mate verdacht. Verder dan een benadering zullen we nooit komen: binnen deze benadering, die niet meer kan doen dan de globale kaders schetsen, blijft gelukkig altijd ruimte voor de individuele invulling, precies zo als dat in het verleden ook het geval was.

Voor de uitvoerende musicus zijn er twee wegen tot dat verleden: allereerst de notentekst zelf, en daarnaast de bestudering van contemporaine bronnen.

Dankzij de muziekwetenschap beschikken we over veel gepubliceerde bronnen voor de 17e en 18e eeuwse uitvoeringspraktijk. De kennisname daarvan behoort tot het handwerk van de 20e eeuwse musicus. Wel moet worden bedacht dat een kritische houding ten opzichte van de in de bronnen gegeven informatie hoogst noodzakelijk is. De waarde van de mededelingen die we in bronnen aantreffen kan niet worden afgemeten aan de ouderdom van de bron: deze zal op zijn inhoudelijke merites moeten worden beoordeeld, in relatie tot andere bronnen uit dezelfde tijd en dezelfde cultuurkring. En vergeten we ook niet dat bronnen elkaar vaak tegenspreken.

Dan is er de notentekst. Natuurlijk moet de vertolker beschikken over een tekst die een betrouwbaar beeld geeft van het origineel. Op dit punt heeft de Bach-vertolker geen reden tot klagen. Is het dan verder niet voldoende om precies te spelen wat er staat? Was het maar zo eenvoudig. De eis om te spelen wat er staat, roept onmiddellijk een vraag op, nl. **wat staat er eigenlijk**. In het Boek van de Handelingen der Apostelen (8: 26 e.v.) wordt het verhaal verteld van de Kamerling uit het Morenland, die, verdiept in de lectuur van de profeet Jesaja, wordt aangesproken door de apostel Philippus. Deze stelt hem de vraag "Verstaat gij wat gij leest?" waarop de Kamerling reageert met de wedervraag "Hoe zou ik dit kunnen, als niet iemand mij de weg wijst?"

Hier zijn we bij de kern van de zaak: ook de hedendaagse vertolker heeft bij het lezen van zijn 18e eeuwse partituur iemand nodig die hem de weg wijst.

Het muziekschrift is een systeem van tekens, en de betekenis van het systeem berust op afspraken: het probleem is nu dat deze afspraken niet voor alle tijden hetzelfde zijn. De 20e eeuwse uitvoerende is meestal opgevoed in een afsprakensysteem dat niet gelijk is aan het systeem dat gold in Bachs tijd.

Ter illustratie geef ik een voorbeeld ontleend aan een ander vakgebied.

Laat iemand die Frans kent het volgende schriftbeeld zien, en vraag hem dit uit te spreken: MOI. Zonder mankeren zal de uitspraak **mwa** volgen. Wanneer we nu hetzelfde groepje lettertekens voorleggen aan iemand die niets van Frans weet, zal deze **moi** lezen. We kunnen de zaak nog ingewikkelder maken: in het 12e eeuwse Frankrijk werd MOI uitgesproken als **moi**, dus net als de man die geen Frans kende. Een eeuw later werd de uitspraak **mwè** gangbaar. Dat bleef de officiële uitspraak tot aan de Franse revolutie. De hedendaagse uitspraak **mwa** bestond ook al, maar deze gold als populair.

Het is interessant om de vraag te stellen, wie er nu eigenlijk gelijk heeft: degene die **moi**, die **mwè** of die **mwa**, uitspreekt. Op die vraag is maar één antwoord mogelijk: ze hebben allemaal gelijk, maar niet allemaal tegelijk. Ik bedoel daarmee dat een bepaalde uitspraak geldt voor een bepaalde tijd, en kunnen we toevoegen, voor een bepaalde geografische ruimte.

Precies zo ligt het met de interpretatie van het muzikale tekensysteem: ook die hangt af van de tijd en van de regio. Wanneer we proberen te achterhalen wat Bach en tijdgenoten met hun tekensysteem willen aangeven, kunnen we niet uitgaan van wat wijzelf, opgegroeid in een totaal andere traditie, daaronder verstaan.

Ook op dit gebied heeft de muziekwetenschap de laatste jaren zeer veel informatie boven tafel gebracht. De uitvoerende musicus zal daarvan kennis moeten nemen, en het vertalen naar zijn eigen instrument toe.

De benaderingswijze die ik hierboven aangaf, is gebaseerd op een voortdurend zoeken naar de bedoelingen van de componist, die daarbij steeds gezien wordt in zijn eigen Umwelt. Er zijn ook andere benaderingsmogelijkheden een typische 19e eeuwse geesteshouding is die waarbij de vraag naar de componist-in-zijn-tijd nauwelijks aan de orde komt. Centraal is hier de vraag: wat doe ik, vertolker, met de partituur die voor mij ligt. Het woord IK verschijnt dan met allemaal hoofdletters. De vraag hoe de componist, met de middelen van zijn tijd, het werk heeft gehoord is daarbij onbelangrijk. De meeste aanhangers van deze richting missen alle interesse voor historische zaken; wanneer ze al proberen een theoretische rechtvaardiging van hun standpunt te geven, luidt die ongeveer als volgt: in de speeltechniek en in de instrumentenbouw zijn we zoveel verder dan Bach was, dat hij, wanneer hij onze mogelijkheden had gekend, deze ongetwijfeld met beide handen zou hebben aangegrepen.

Zeker in Nederland kom je een dergelijk extreem standpunt nauwelijks meer tegen. Dat betekent winst ten opzichte van het verleden, maar misschien ook in zekere opzichten verlies. Dit laatste kan enige verbazing wekken. Ik bedoel het volgende. In de zojuist geschetste typisch 19e eeuwse benadering had het IK een veel te centrale plaats. In onze hedendaagse, op historische betrouwbaarheid gerichte uitvoeringen, dreigt het gevaar dat er een mode ontstaat van vertolkingen die zich angstvallig beperken tot het naspelen van wat de zgn. autoriteiten op het gebied van de oude muziek aan opnamen hebben geleverd. De naspeler heeft zo het veilige gevoel dat hij op die manier geen dingen zal uithalen "die eigenlijk niet mogen". En daardoor dreigt mogelijk aanwezige persoonlijke zeggingskracht te worden verstikt onder vage schuldgevoelens ten aanzien van het complexe geheel van uitvoeringsregels der oude muziek.

Ik houd hier allerminst een pleidooi voor een terugkeer tot allerei vormen van 19e eeuwse subjectiviteit. Wat ik wel wil onderstrepen, is dat binnen de zgn. historisch gerichte uitvoeringspraktijk er een grote individuele speelruimte aanwezig is. Ook binnen deze benadering bestaat er niet één, maar juist vele mogelijkheden. En uiteindelijk is ook hier de individuele zeggingskracht van de vertolker de doorslaggevende factor.

Zijn we dan via een omweg toch weer terug bij het IK met de beide hoofdletters? Ik meen van niet. De 19e eeuwse individualist ging uitsluitend bij zijn primaire intuïtie te rade. De 20e eeuwse uitvoerende zal zich eerst en langdurig moeten onderdompelen in alles wat er te weten valt over historische uitvoeringspraktijken in de ruimste zin van het woord. Maar dat is niet meer dan een voorbereidend stadium. Dan komt het moment waarop hij moet zeggen: **en nu ik**. Maar dat **ik** beroept zich niet meer uitsluitend op eigen primaire intuïtie, dit **ik** kan bogen op een in langdurig omgaan met het verleden verkregen geschoolde smaak, de beroemde 'bon goût', waarop de 18e eeuwse auteurs zo graag een beroep doen.