

'CON DISCREZIONE'

TEMPO ALS EXPRESSIEMIDDEL

Reitze Smits

Onder musici wordt verschillend gedacht over de omgang met tempo. Enerzijds wordt er gepleit voor een constant tempo, met de metronoom als objectief ijkpunt, anderzijds wordt er gezocht naar vrijheid en flexibiliteit, gestuurd door het muzikale gevoel. Natuurlijk zijn beide benaderingen op hun plaats, afhankelijk van de stijl van de muziek. Maar er lijkt in onze tijd een sterke neiging te zijn om een rigoureuze strikt tempo als uitgangspunt te nemen voor alle muziek. Waarschijnlijk is dat pas ontstaan in de vroege twintigste eeuw, als reactie op de rubato-speelmanier van de eeuw daarvoor, maar ook als uiting van moderniteit, als een keuze voor objectiviteit tegenover de subjectiviteit van de romantiek.



Oude geluidsopnames (zie QR voor een overzicht op YouTube) getuigen nog van de tempovrijheden die musici van de oude school zich permitteerden. Opnames van na de Tweede Wereldoorlog klinken totaal anders, pianisten vermijden ge-arpeggieerde akkoorden, uitgestelde melodienoten en spelen ritmisch onwandelbaar. Alleen als muziek zo onbeschaamd romantisch is als de werken van Rachmaninoff, worden bepaalde vrijheden geaccepteerd. Maar oudere muziek wordt gezien als een voorstadium van latere muziek, misschien zelfs wat primitiever. De Rachmaninoff-expert zal Beethoven daarom strikt in de maat spelen. Maar de Beethoven-expert zal op zijn beurt Bach ontdoen van de expressie die bij Beethoven wel was geoorloofd. We kunnen zo verder terug redeneren en ook in de orgelwereld een archaïserende houding ten opzichte van nog oudere muziek herkennen: wat bij Bach nog mag, lijkt bij Sweelinck uit den boze. Wie zich in een oudere stijl toch vrijheden permitteert, wordt vaak een romantische benadering verweten, geheel in lijn met de twintigste eeuwse visie van de 'moderne' opvatting.

Deze rechtlijnige visie kan echter moeilijk worden volgehouden als we beter inzoomen op de verschillende uitvoeringsmanieren van muziek uit een bepaalde periode. Dan blijken er zowel doorgaande motorische genres te bestaan als muziek waarin ritmische vrijheid juist gewenst was. Zelfs binnen één werk kunnen beide tendensen voorkomen. De uitvoering van de vrije passages blijft natuurlijk een kwestie van interpretatie. Het notenschrift staat immers niet toe dat eenduidig te noteren. Meestal wordt dit opgelost door woorden als *ritenuto*, *accelerando*, *rubato* of *stringendo* aan de partituur toe te voegen.

De meest rigoureuze oplossing voor dit probleem vinden we al in de zeventiende eeuw bij Louis Couperin (ca.1628-1661). In zijn *Préludes non mesurés* noteerde hij alleen open noten en vermeed daarmee de ritmische invulling, die hij overliet aan de speler. Bijzonder is de *Prélude à l'imitation de Mr. Froberger*, die in de open noten-notatie het begin van een Froberger *Toccata* weergeeft (voorbeeld 1). De twee hebben elkaar ontmoet in Parijs en dit stuk verbindt als het ware de soms gecompliceerde ritmische notatie van Johann Jacob Froberger (1616-1667) met de ritmisch open notatie van Louis Couperin.

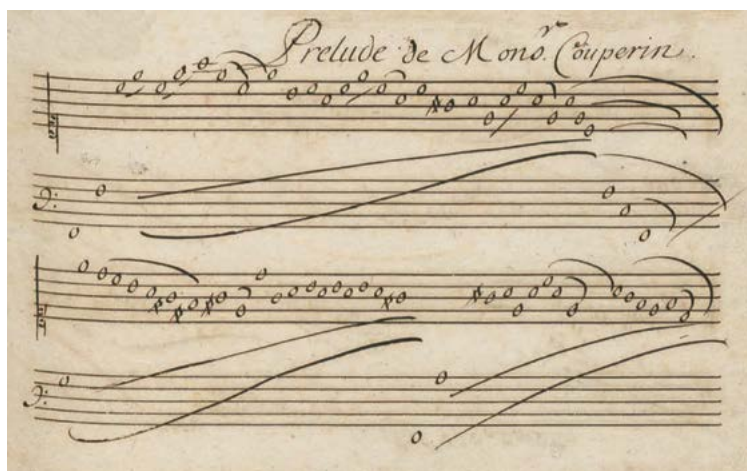
Froberger gebruikte de term 'à discretion' om deze speelmanier aan te duiden. In een niet lang geleden teruggevonden manuscript¹ noteert hij wanneer deze speelwijze begint en wanneer het weer eindigt (voorbeeld 2). Zijn geliefde leerlinge Sibylla von Würtemberg, met

¹ Ms SA 4450, tijdens de Tweede Wereldoorlog uit Berlijn geëvacueerd naar Kyiv, waar het pas in 1999 werd teruggevonden. Facsimile-editie Bärenreiter 2004.

wie hij de laatste jaren van zijn leven samenwoonde op haar kasteel in Montbéliard, schreef over haar leermeester in brieven aan Constantijn Huygens, die Froberger eerder al had leren kennen. Huygens had een brief geschreven naar Montbéliard met het verzoek muziek van Froberger naar Den Haag te sturen. Helaas moest Sybilla antwoorden dat haar geliefde meester inmiddels was overleden en dat zij had beloofd zijn composities niet uit handen te geven, omdat de manier van spelen “schwer aus den Notten zu finden” is. Ze beweert zelfs dat “wer die Sachen nit von ihme Hern Froberger seliger gelernet, unmöglich mit rechter Discretion zu schlagen, wie er es geslagen hat.” Kennelijk kon uit de notatie niet worden opgemaakt hoe de muziek gespeeld moest worden. Froberger dwingt zijn noten in een rekenkundig juiste ritmische notatie, waar nodig met extra waardestrepn, wat Louis Couperin juist wil vermijden. Maar de uitvoering kan wel eens heel vergelijkbaar zijn geweest; waarbij de harmonische puls bij Froberger makkelijker terug te vinden is, maar de vrije verbindende noten bij Louis Couperin suggestiever zijn genoteerd.

Binnen het beperkende stemmingsysteem van die dagen was moduleren tussen de verschillende onderdelen van een werk niet goed mogelijk. Maar door de manier van spelen af te wisselen ontstaat eveneens een geleding in de vorm. Vrije passages met arpeggios, versieringen en toonladderfiguren worden afgewisseld met strikte polyfone passages, die vaak eindigen zonder duidelijke afsluiting, maar geleidelijk overgaan in de volgende vrije passage. De invloed van Frescobaldi, bij wie Froberger enige tijd in Rome heeft gestudeerd en die in de voorwoorden bij zijn Toccata's uitleg geeft over deze manier van spelen, is evident. Maar ook de invloed via Froberger op latere muziek, van Buxtehude en zelfs de manualiter Toccata's van de jonge Bach waarin we de term ‘Con Discrezione’ nog terugvinden, is duidelijk te herkennen.

Het is niet eenvoudig deze vrijheden op de juiste manier uit te voeren, zowel toen als nu. Niet elke speler is in staat dit op een natuurlijke manier aan te brengen. Vrijheid in tempo betekent niet een stuurloos meanderen op subjectieve muzikale gevoelens. In het algemeen is vrijheid niet los verkrijgbaar, het staat altijd in relatie tot het tegendeel. In de muziek veronderstelt dat een sterk bewustzijn van



Voorbeeld 1a - Louis Couperin, *Prélude à l'imitation de Mr. Froberger*
Het eerste akkoord opgevat als een uitgebreid arpeggio met acciaccatura's



Voorbeeld 1b - Johann Jacob Froberger, *Toccata* (Ms. SA 4450)



Voorbeeld 2 - Johann Jacob Froberger, *Toccata* (Ms. SA 4450)

het basistempo, dat ook na een vrije passage teruggevonden kan worden, waartoe de tempovrijheid zich verhoudt. De interessante tegenstelling die hierdoor ontstaat, kan bepaalde noten of passages extra benadrukken, in een ander licht zetten, juist omdat ritmische vrijheid zich bewust onttrekt aan het basistempo.

Het is bekend dat César Franck in het algemeen ritmisch al zeer vrij speelde. Op belangrijke momenten in zijn composities geeft hij bij sommige passages bovendien uitdrukkelijk aan dat het tempo min of meer losgelaten moet worden. Hij brengt daarmee een onderbreking aan in de grote structuur. Zo noteert hij in het *Premier Choral* en *Deuxième Choral* 'con fantasia' en in het *Prière* "toujours avec une certaine liberté de mesure". Als de uitvoerder daar gewoon verder speelt, valt het stuk in duigen: het muzikale oponthoud, het contrast met het voorgaande en het vervolg moet hoorbaar uitgevoerd worden.

Hetzelfde geldt voor de zogenaamde *Stylus Phantasticus*, de benaming voor een stijl uit de zeventiende eeuw waarin verschillende polyfone delen voorkomen, ingeleid, verbonden en afgesloten door vrije passages, gebaseerd op de in die tijd al wijdverspreide muziek van Froberger. Als deze passages niet 'con discrezione' gespeeld worden, valt de vorm uiteen in een tamelijk willekeurige opeenvolging van losstaande delen.

Er is niet één manier om vrij te spelen, daarin onderscheiden spelers zich, het is een uitdaging om daar zelf een logische vorm in te vinden, de vrijheid te ontdekken. Het blijft een stap die pas gezet kan worden als de ritmische basis, de slag, een vanzelfsprekendheid is geworden. Maar dan is het interessant om te ontdekken hoe in de loop der eeuwen allerlei uitingen zijn te vinden die betrekking hebben op bepaalde ritmische vrijheden en bevestigen dat dit niet voorbehouden is aan een bepaalde periode.

Enkele bronnen over vrijheid in ritme en tempo

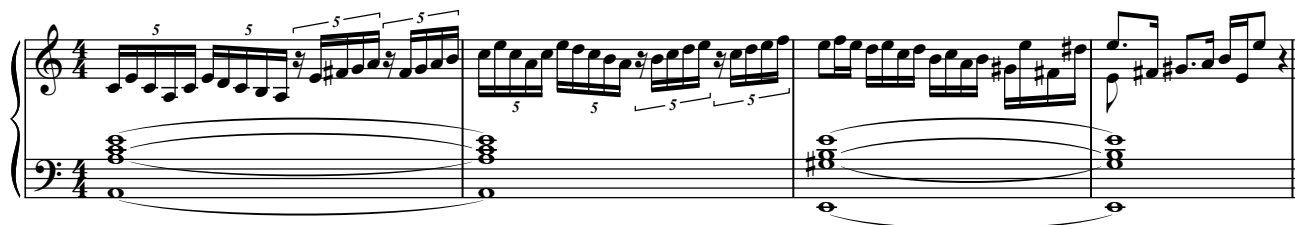
In grote lijnen kunnen we weliswaar vaststellen dat ritmische vrijheden aanvankelijk vooral de details betreffen, zoals de ongelijkheid tussen noten onder een waardestreep; bekend zijn de voorbeelden bij Tomas de Santa Maria² en in de Franse *inégalité*. In de loop der eeuwen wordt dit steeds meer van toepassing op grotere verbanden, motieven, zinnen, totdat uiteindelijk een lange doorgaande lijn het ideaal werd, en Reger in zijn BACH-fuga de metronoomcijfers om de paar maten van 50 tot 140 laat oplopen door het hele werk³.

Maar vaak wordt over het hoofd gezien dat aanwijzingen over vrijheid in tempo in alle periodes uit de muziekgeschiedenis voorkomen. Naast de frappante keuze van Louis Couperin zijn ook de volgende voorbeelden illustratief.

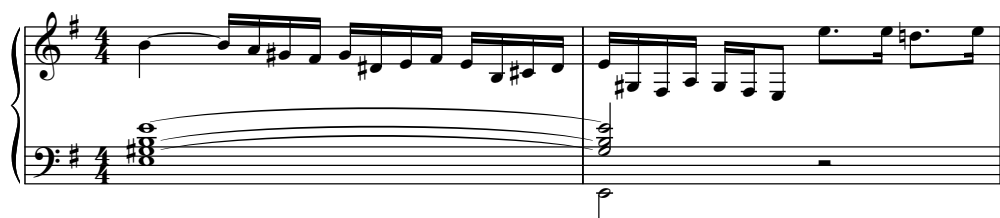
ADAM ILEBORG VON STENDAL

Al in de vroegste orgelmuziek vinden we daarvoor aanwijzingen. In de Preludia van Adam Ileborgh von Stendal (1448) passen de noten niet altijd in een metrische indeling. We zien zoals gebruikelijk meestal vier, maar ook soms vijf of zes noten in een vergelijkbare groep, wat niet past in een strak ritmische uitvoering. In zijn *Mensura* op de melodie 'Frowe al myn hoffer an dyr lyed' vinden we aan het slot soortgelijke ritmische onregelmatigheden, vergezeld van de aanduidingen 'volu(nta)ria' en 'p(er) mo(dum) p(rae)ambuli (op de manier van de praeambuli)⁴. Ook in de latere Noord-Duitse koraalfantasiën vinden we dergelijke slotformules:

Bij volgende generaties wordt dit zelfs gewoonte bij de afsluiting van vrijwel elke koraalregel:



Voorbeeld 3 - Heinrich Scheidemann, 'Mensch, willst du leben seliglich'



Voorbeeld 4 - Franz Tunder, 'Ich ruf zu dir', maat 12 en 13

Kennelijk sluit de vrije speelwijze die in de zeventiende eeuw verwacht wordt in Praeludia in de *Stylus Phantasticus* aan op een zeer oude traditie.

² In zijn *Arte de tañer fantasia* (1565) geeft hij aan hoe van twee opeenvolgende noten de eerste of de tweede langer kan zijn, bij vier noten kan zowel de eerste als de laatste langer zijn. In veel aanwijzingen over *inégalité* gaat het over de op één na snelste notenwaarde, meestal de achtste.

³ Wellicht niet letterlijk zo bedoeld, want in de voetnoot lezen we: "Die angegebene Metronomisierung ist nur eine ungefähre Andeutung der allmählichen Beschleunigung des Tempos".

⁴ Aanvullingen volgens Michael Radulescu in zijn editie *Organum Antiquum*, Ed. Doblinger DM 787).

GLAREANUS

De bekende theoreticus Glareanus (ca. 1550) werpt een mooi licht op de praktijk van de tempokeus, die enige rekkelijkheid ten opzichte van het ingewikkelde proportionele systeem van maat-aanduidingen suggereert (in de vertaling van Houle):⁵

When musicians are afraid (that) the audience might get tired, they hasten the tactus by crossing the circle or semicircle and calling it a diminution. Actually they do not diminish the value or the number of the notes; they just quicken the beat, to avoid boredom.

Hoewel er in onze tijd veel pogingen zijn gedaan om dit maatsysteem consequent toe te passen (wat overigens in de overgangstijd rond 1600 moeilijk vol te houden is), gingen musici er indertijd kennelijk tamelijk vrij mee om. Belangrijker was dat de luisteraars zich niet verveelden.

CARL PHILIPP EMANUEL BACH

In zijn boek *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen* (1753) bespreekt Carl Phillip Emanuel Bach vele onderwerpen, met name betreffende het basso continuospel. Maar in een speciale paragraaf licht hij een tipje op van de sluier die over ons onderwerp hangt en waarover we in die periode maar zelden zo nauwkeurig geïnformeerd worden. Zijn oudere collega Johann Mattheson spreekt ruim een decennium eerder in zijn *Der vollkommene Capellmeister* (1739) weliswaar over het begrip 'con discrezione', en noemt als kenmerk 'ohne Anmerkung des Tackts', maar C.P.E. Bach gaat heel precies in op details en geeft daarbij voorbeelden. Hierbij de volledige tekst van die paragraaf (Vom Vortrage, paragraaf 28, pagina 129):

Fig. XIII zeigt uns unterschiedene Exempel, wo man aus Affect bisweilen so wohl die Noten als Pausen länger gelten läst, als die Schreibart erfordert. Diese Anhalten hab ich theils deutlich ausgeschrieben, theils durch kleine Kreuze angedeutet. Das letzte Exempel zeigt, dass ein Gedanke mit zwei verschiedenen Begleitungen Gelegenheit zum Anhalten giebt. Ueberhaupt geht dieser Ausdruck eher in langsamer oder gemässiger als sehr geschwinder Zeit-Maasse an. Im ersten Allegro und drauffolgenden Adagio der sechsten Sonate in h moll meines zweyten gedruckten Theils sind auch Exempel hiervon. Besonderes im Adagio kommt eine Gedancke durch dreymahlige Transposition, in der rechten Hand mit Octaven und in der lincken mit geschwinden Noten vor: dieser wird geschickt durch ein allmäbliges gelindes Eilen bey jeder Uebersetzung ausgeführt, welches kurz drauff sehr wohl mit einem schläfrigen Anhalten im Takte abwechselt.



Voorbeeld 5 - C.Ph.E. Bach, *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*. Tabel VI, figuur XIII

De voorbeelden in figuur XIII (voorbeeld 5) zijn genoteerd in C-sleutel, dus ze moeten een lijntje lager gelezen worden. De eerste drie voorbeelden laten de kruisjes zien, waarmee de bedoelde verlenging wordt aangegeven. In de volgende twee voorbeelden wordt door een boog aangeduid dat de tweede notatie het bedoelde alternatief met verlengde noten is. Het laatste van deze twee is interessant omdat de trioelnotatie wordt gebruikt om de vrije speelwijze van de zestiende noten te verduidelijken.

Een soortgelijke notatie gebruikt Charles-Marie Widor om de ritmische vrijheid bij de uitvoering van het gregoriaanse thema in zijn *Symphonie Romane* (op. 73) te verduidelijken. Hij noteert het op drie verschillende manieren, kennelijk om te vermijden dat een van de manieren letterlijk zo gespeeld zou worden (voorbeeld 6).



Voorbeeld 6 - Ch.M. Widor, *Symphonie Romane* (op. 73) 'Avant-Propos'

We zien hoe componisten zoeken naar een manier om de exacte ritmische notatie te vermijden, door het noodgedwongen toch weer rekenkundig in te delen. Ze rekenen erop dat de goede verstaander de juiste souplesse weet te vinden die de muziek op die plaatsen nodig heeft, ook als de notatie er regelmatig uitziet.

⁵ George Houle, *Meter in music, 1600-1800. Performance, Perception, and Notation* (Bloomington/Indianapolis 1987)13.



Voorbeeld 7 - C.P.E. Bach, *Württemberg Sonatas*, Sonate VI (Wq 49) 'Adagio non molto'

Nog duidelijker is het voorbeeld dat C.P.E. Bach geeft uit het Adagio uit de *Sonate in b moll* (voorbeeld 7). De figuur die we tegenwoordig een stijgende sequens zouden noemen, moet kennelijk per transpositie iets sneller gespeeld worden, het daaropvolgende 'piano' juist vertraagd.

Het is de vraag in hoeverre dit in verband gebracht kan worden met de uitvoering van de muziek van Johann Sebastian Bach. De zonen van Bach kozen duidelijk voor vernieuwing in hun compositiestijl. Het verschil tussen de muziek van vader en zonen Bach is groter dan bijvoorbeeld tussen Sweelinck en zijn Noord-Duitse leerlingen. Maar sommige passages in de muziek van J.S. Bach lenen zich zeker voor de benadering die zijn zoon voorstelt (hoewel de huidige click-track-baroque-speelmanier van de muziek van J.S. Bach vooral een keus lijkt voor het andere uiterste).

NEGENTIENDE EEUW

De muzikale ontwikkelingen in de twintigste eeuw zijn voor een groot deel een reactie geweest op de periode daarvoor, er ontwikkelde zich zelfs een anti-romantische houding. Daarbij stond moderniteit hoog in het vaandel en openden componisten die de tonaliteit opgaven, onze oren voor een nieuwe manier van luisteren. Maar ook de uitvoeringspraktijk veranderde. Oude opnames getuigen van die overgang. We kunnen ons niet meer rechtstreeks verhouden tot die oude traditie, hooguit geïnteresseerd terugkijken en ons realiseren dat niet alleen de uitvoeringspraktijk van 'oude muziek' is verdwenen, maar zelfs die van de negentiende eeuw uit onze oren is gewist door een 'moderne' manier van musiceren.

Voor sommigen is dan de conclusie die getrokken kan worden over met name tempovrijheden in die periode, misschien moeilijk te volgen, terwijl er toch duidelijke uitspraken over te vinden zijn, zoals blijkt uit het volgende.



Sinds enige tijd is de discussie over de zogenaamde *hairpins* ('<', '>') waarmee crescendo en decrescendo wordt aangegeven, weer actueel. In een artikel 'Decoding Idiosyncratic Hairpins' van Cheong Yew Choong worden de historische gegevens aangehaald en besproken. Ik maak dankbaar gebruik van de tekst van Choong bij de volgende voorbeelden. (Op internet is meer over dit onderwerp te vinden, zoals de uitleg van de pianist Seymour Bernstein op YouTube, vanaf 18:44)



Frappant is dat Fanny Mendelssohn al vroeg in de negentiende eeuw aangaf dat deze tekens betrekking hebben op het tempo, en niet zoals het ons is geleerd op de dynamiek:

In 1826, Felix Mendelssohn's sister Fanny Hensel (1805-1847) was one of the pioneering composers who experimented with hairpins as a means of tempo flexibility as she wrote in the autograph of her own piano piece in F minor, Allegro ma non troppo, on 20 February 1826: This piece must be performed with many changes in tempo, but always gently, without jerking. The signs stand for accelerando and ritardando.



Een andere Fanny, leerling van Clara Schumann, de hartsvriendin van Brahms, Fanny Davies (1861-1934), beschrijft hoe ze Brahms hoorde spelen tijdens een repetitie en hoe hij omging met de *hairpins*:

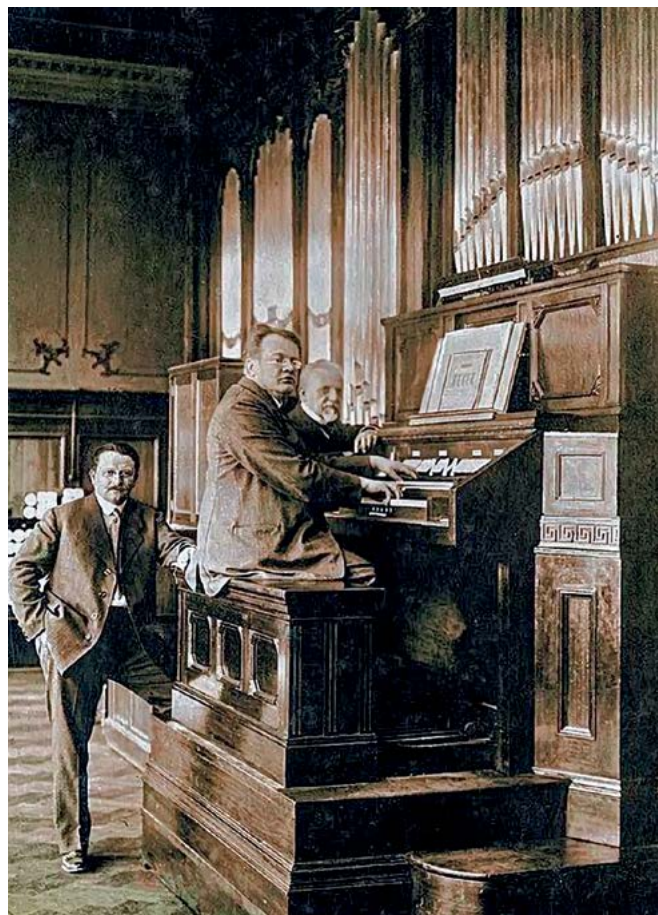
The sign, as used by Brahms, often occurs when he wishes to express great sincerity and warmth, applied not only to tone but to rhythm also. He would linger not on one note alone, but on a whole idea, as if unable to tear himself away from its beauty. He would prefer to lengthen a bar or phrase rather than spoil it by making up the time into a metronomic bar.

Er bestaat een zeer vroege geluidsopname, die laat horen hoe Brahms één van zijn Hongaarse dansen speelt. De

geluidskwaliteit is slecht, maar in het filmpje ‘How Did Brahms Play The Piano?’ wordt de interpretatie op een logische manier gereconstrueerd, inclusief de omgang met het tempo.

Dergelijke gegevens over de negentiende eeuwse uitvoeringspraktijk maken duidelijk hoe sterk de manier van spelen sindsdien is veranderd, en hoe wij ons wellicht opnieuw moeten verhouden tot de wereld van die componisten en pianisten om dichterbij hun muziek te komen.

Maar ook hierbij moeten we ons afvragen of alle muziek uit die periode op deze manier uitgevoerd moet worden. Clara Schumann vond dat de bekende pianist Anton (niet de twintigste-eeuwse Arthur) Rubinstein te vrij speelde. Maar dit betekent niet dat zij geen rubato toepaste, mede gezien de opmerking van haar leerling en haar relatie met Brahms. Kennelijk was de aanpak van elke speler verschillend, niet alleen in de mate van tempovrijheid, maar ook in de keuze waar dat toe te passen. In de laatromantiek lijkt de manier van spelen steeds vrijer te worden, vooral onder invloed van de Liszt-school.



Max Reger in 1913 bij de opnamen op het Welte-orgel

In het orgelrepertoire gaat in dit verband de aandacht natuurlijk uit naar Max Reger, van wie enkele opnames op een Welte-orgel⁶ bestaan. Daaruit leren we dat hij, in die opgenomen kleinere werken althans, geen plotselinge maar wel subtiele tempooveranderingen toepaste. Over de langere lijn is wel een duidelijke richting te bespeuren die zonder merkbare overgangen wordt aangebracht, zoals bij de Fuga in G. Reger was een groot bewonderaar van Brahms en had les van de belangrijke muziektheoreticus Hugo Riemann, die eveneens pleitte voor de rubatobetekenis van de *hairpins*. Toch zijn de aanwijzingen in Regers muziek voor dynamiek en tempo apart genoteerd, hoewel de samenhang tussen beide onvermijdelijk aanwezig is.



Ook later in de twintigste eeuw, waarvan talrijke geluidsoptnames getuigen, bestonden verschillende manieren van omgang met tempo naast elkaar. De rigoureuze strakke aanpak die de muziek van Strawinsky vraagt, past kennelijk niet bij de muziek van die andere grootheid uit de twintigste eeuw, Olivier Messiaen, die zijn eigen werken zelf bepaald niet streng in de maat speelde. Daarnaast lijkt het tegenstrijdig hoe strikt Duruflé zijn eigen muziek speelde, die we eerder als uitvloeisel van de romantiek ervaren, terwijl de meer vooruitstrevende muziek van Alain juist om een fantasievolle omgang met tempo vraagt; hoewel Duruflé ook vrije passages voorschrijft, maar dan expliciet genoteerd en anderzijds de muziek van Alain soms juist gediend is met energieke motorische passages.

Conclusie

Er kunnen talloze aanwijzingen gevonden worden die dit beeld bevestigen. In het bovenstaande is gekozen voor onder organisten deels minder bekende voorbeelden, die niettemin betekenis hebben voor onze manier van spelen.

De term ‘con discrezione’ vat mooi samen wat in het voorafgaande is besproken, wellicht beter dan ‘rubato’, ‘ad libitum’ of ‘agogische vrijheid’. In Frankrijk stond traditioneel onderaan de uitnodiging voor een feest wel eens ‘vin à discrétion’, een mooi gebruik van dat woord in een ander verband; wij zouden zeggen: ‘wijn naar believen’. Het gevaar voor overdrijving ligt natuurlijk op de loer (zowel bij wijn als in muziek). Dan geniet een ‘nette’ ritmische uitvoering misschien de voorkeur. Maar gevorderde spelers zouden hun spel moeten plooiën naar de uitdrukking van de muziek en niet in alle gevallen genoeg nemen met louter een realisatie van de notentekst. Tijden veranderen, opvattingen eveneens, maar dat door de tijden heen betekenis werd gehecht aan bepaalde ritmische vrijheden valt niet te ontkennen.

Wie in plaats van de QR-codes in dit artikel gebruik wil maken van weblinks, kan terecht op www.hetorgel.nl.

⁶ Welte-orgel: een systeem als bij een pianola, waarbij rollen worden gemaakt met gaatjes en sleuven die bij het afspele terug laten horen wat er is ingespeeld.