



Universiteit
Leiden
The Netherlands

An improvisatory approach to nineteenth-century music

Mooiman, A.

Citation

Mooiman, A. (2021, December 14). *An improvisatory approach to nineteenth-century music*. Retrieved from <https://hdl.handle.net/1887/3247235>

Version: Publisher's Version

License: [Licence agreement concerning inclusion of doctoral thesis in the Institutional Repository of the University of Leiden](#)

Downloaded from: <https://hdl.handle.net/1887/3247235>

Note: To cite this publication please use the final published version (if applicable).

Samenvatting

Dit proefschrift gaat over de westerse ‘kunstmuziek’ van de negentiende eeuw. Ik betoog dat improvisatie in deze context niet moet worden gezien als een quasi-autonome kunstvorm, maar als een aspect van het musiceren in het algemeen. Volgens die opvatting kan ‘het improvisatorische’ (hier: het ‘onvoorziene’, het ‘niet-van-tevoren-bedachte’) op velerlei wijzen aanwezig zijn in muziek: het kan zelfs worden herkend in het musiceren op basis van een partituur. Andersom berust ook de ‘historisch geïnspireerde’ of idiomatische improvisatie altijd tot op zekere hoogte op reeds bestaande composities.

In dit proefschrift wordt een panorama geschetst van negentiende-eeuwse musicceervormen, en worden de improvisatorische kanten van diverse historische situaties onderzocht. Het uiteindelijke doel is om te laten zien hoe, op grond van historische gegevens, een improvisatorische benadering de huidige uitvoeringspraktijk van de klassieke muziek kan verrijken. Drie vragen staan hierbij centraal: *in hoeverre berustte het musiceren in de negentiende eeuw op improvisatorische activiteit? Wat is het verband tussen de opleiding van negentiende-eeuwse musici en de improvisatorische musicceerhouding die zij wellicht hadden? Hoe kunnen wij de negentiende-eeuwse muzikale talen weer actief leren beheersen?*

Een begrip uit de klassieke retorica vormt de rode draad: *locus communis*. Bij het creëren van tonale muziek vervullen bepaalde leidende principes (*loci*) een sleutelrol. Deze *loci* fungeren als bronnen van muzikale ideeën en verwijzen zo naar een gedeelde verwachting ten aanzien van het muzikale verloop, zonder dat zij dit in detail bepalen. Vertrouwdheid met *loci* is van essentieel belang bij ‘historisch geïnspireerde improvisatie’, maar ook bij het interpreteren van partituren, aangezien *loci* dragers van muzikale betekenis zijn en het mogelijk maken te ‘improviseren met een partituur’.

In dit proefschrift wordt ten eerste een improvisatorische houding tegenover de partituur onderzocht. Tegenwoordig wordt een uitvoering van klassieke muziek vaak primair als een reproducerende daad gezien. Binnen deze visie richt een uitvoering zich op het bereiken van een specifiek eindresultaat. Wanneer dat wordt gekoppeld aan ‘de intenties van de componist’, leidt deze benadering ertoe dat de partituur in zekere zin letterlijk zal worden geïnterpreteerd. Dit idee over musiceren is nog steeds nadrukkelijk aanwezig in de opleiding van professionele musici, maar ook in het klassieke concertleven, en wordt door mij het ‘*Urtex*-paradigma’ genoemd. In de negentiende eeuw daarentegen werd een uitvoering van gecomponeerde muziek eerder als een herschepping gezien dan als een reproductie. In de ogen van de uitvoerder fungeerde de partituur meer als een gesprekspartner dan als een instructeur: de muzikale tekst diende als het beginpunt van steeds weer

nieuwe muzikale avonturen. Zelfs componisten verwachtten van musici een participerende houding, en deze verwachting maakt dan ook deel uit van de 'horizon' (H.-G. Gadamer) van een partituur uit die tijd.

Een belangrijk aspect van de negentiende-eeuwse muziek is een fundamenteel retorische opvatting van het musiceren: muziek werd algemeen ervaren als een taal zonder woorden. Een retorisch principe dat direct kan worden toegepast op het musiceren is *varietas*. In de muziek heeft het betrekking op variatie, zowel binnen een uitvoering als tussen verschillende uitvoeringen: nooit iets tweemaal op dezelfde manier zeggen. Dit principe impliceert reeds een improvisatorische attitude ten opzichte van partituren.

Twee uitingsvormen van *varietas* in het negentiende-eeuwse musiceren op basis van partituren worden hier uitgewerkt: geïmproviseerde versieringen en een improvisatorische *timing*. Als voorbeeld van de eerste wordt het Italiaanse *belcanto* besproken. Wat betreft het gebruik om (ter plekke) versieringen toe te voegen, laat deze muziek een ononderbroken voortzetting van achttiende-eeuwse ontwikkelingen zien. Het doel van het versieren was het vergroten van het effect van een passage, of zelfs het 'verbeteren' van een compositie. De versieringen in *belcanto* stonden niet op zichzelf, maar waren ingebed in een uitgebreid complex van expressiemiddelen.

Analyse van overgeleverde *belcanto*-versieringen levert concrete aanwijzingen voor moderne musici op. Zulke versieringen zijn altijd gebaseerd op de begeleidende akkoorden, en ze worden vaak gevormd rond 'ankertonen'. Dikwijls versterkt de versiering een melodisch muzikaal gebaar. De harmonische structuur van een frase is in *belcanto*-muziek tamelijk voorspelbaar: het is een harmonische *locus* die aanleiding geeft tot een groot aantal melodische vondsten en zo uitnodigt tot het improviseren van versieringen.

Belcanto versieringen waren vaak zeer virtuoos, en veelal gebaseerd op een voorraad melodische basispatronen. De vaardigheid van negentiende-eeuwse zangers in het improviseren met dergelijk materiaal kan worden verklaard uit het zangonderwijs. De training van een zanger bestond voor een groot deel uit eindeloze technische oefeningen waarbij gebruik werd gemaakt van precies zulke patronen.

'Vocaliteit' kan worden beschouwd als een centrale eigenschap van negentiende-eeuwse muziek, en de invloed van de uitvoeringspraktijk van het *belcanto* kan ook in de instrumentale muziek uit de eerste helft van de negentiende eeuw worden aangetoond. Zo lijken de aanwijzingen over versieringen in instrumentale methodes sterk op wat er in zangmethodes over dit onderwerp wordt geschreven. Zowel in vocale als in instrumentale versieringen werd gebruikgemaakt van dezelfde transidiomatische figuren. Op deze manier kan het 'spelen met' de partituur expliciet worden gemaakt voor de vroeg-negentiende-eeuwse instrumentale muziek. In dit proefschrift wordt met name

ingegaan op de nauwe verwantschap tussen vocaal repertoire en pianomuziek. De connectie met *belcanto* verschaft ons een ‘historisch geïnformeerde’ blik op de retorische dimensie van originele pianomuziek, in het bijzonder het werk van Chopin.

Een andere uitingvorm van *varietas*, naast ornamentatie, is een improvisatorische benadering van timing. Gedurende de gehele negentiende eeuw kan op dit vlak een vrije en improvisatorische omgang met de noten worden aangetoond. Voor het eind van die eeuw vormen de oudste opnames en pianorollen een unieke bron van informatie. In onze tijd wordt timing vaak beschreven als de afwijking van een abstract en normatief tempo; ik noem dit een ‘transcendente’ tempo-opvatting. Bij oudere muziek is het tempo het gevolg van muzikale fluctuaties en daardoor voortdurend in beweging; ik noem dit ‘immanent’ tempo.

Een cruciaal aspect van negentiende-eeuwse timing wordt gevormd door verschillende soorten *rubato*. Binnen een immanente tempo-opvatting dient *rubato* niet te worden gezien als de afwijking van een norm, maar als een innerlijke muzikale noodzakelijkheid die de expressie van een passage vergroot. Zo toont zich ook in het verschijnsel timing een retorische muziekopvatting. Het toepassen van *rubato* impliceert een drang naar variatie en naar het versterken van muzikale gebaren; dit leidt tot een grotere individualiteit van frases en andere muzikale eenheden, en kan zelfs een ‘lagen-contrapunt’ tot gevolg hebben, waarbij samenspelende musici of de twee handen van een pianist niet altijd dezelfde timing hanteren.

Een improvisatorische houding ten opzichte van het muziek maken op basis van een partituur veronderstelt het vermogen om te improviseren in een vergelijkbare stijl: tot op zekere hoogte moet een ‘herschepster’ ook een ‘schepper’ zijn. Het tweede grote gebied dat in dit proefschrift centraal staat is dat van de ‘historisch geïnspireerde improvisatie’: het ter plekke creëren van nieuwe muziek die stilistisch verband houdt met composities uit een bepaalde tijd. Hier gaat het om het vermogen van een musicus om negentiende-eeuwse muzikale talen actief te beheersen. Uit Carl Czerny’s *Systematische Anleitung zum Fantasieren auf dem Pianoforte* blijkt dat improvisatorische vormen van musiceren voorkwamen in een breed scala aan situaties, en dat iedere situatie haar eigen randvoorwaarden had.

‘Locus communis’ is een geschikt concept om zulke verwachtingen te beschrijven. Zo nemen zowel bij ornamentale preludes als bij solocadensen harmonische *loci* een prominente plaats in. Uit veel bronnen blijkt dat men destijds bewust gebruik maakte van een repertoire aan harmonische progressies en sequensen bij het vormgeven van de harmonische structuur van zulke stukken. De manier waarop modulatie wordt behandeld in negentiende-eeuwse boeken is in dit verband

interessant, met name waar het de nadruk op modulaties op grond van een gemeenschappelijke toon betreft.

In de dansmuziek treden *loci* op het niveau van ritme, zinsbouw en karakteristieke melodische wendingen op de voorgrond. Bij vrije stukken blijkt het belang van genre-specifieke *loci* veel groter te zijn geweest dan men zich tegenwoordig vaak realiseert. Met betrekking tot de vraag hoe studenten destijds leerden zulke *loci* ter plekke in te zetten, zelfs in geïmproviseerde fuga's, verschaft de Franse orgelschool van Franck en Widor belangrijke inzichten.

De beschouwingen over improvisatie in dit proefschrift maken gebruik van een verzameling praktische en theoretische kennis die tegenwoordig valt onder de term 'muziektheorie'. Het negentiende-eeuwse theorieonderwijs was in het algemeen nog vooral praktisch georiënteerd, terwijl de benadering in de tweede helft van de twintigste eeuw eerder 'reflectief' kan worden genoemd. Als gevolg daarvan bestaat er in de moderne muziektheorie een sterke tendens naar reïficatie. De vierde onderzoeksvraag richt zich op dit probleem: *welke rol kan 'historisch geïnspireerde' improvisatie spelen in de muziektheorie?* Ik betoog dat de aandacht voor het improvisatorische met name wijst op het feit dat muziek zich in de eerste plaats afspeelt in de tijd (in afwijking van de gangbare 'architecturale' opvatting van composities). Een praktijkgerichte wending zal de muziektheorie meer relevant maken voor een improvisator.

Er zijn goede historische gronden om een meer improvisatorische houding ten opzichte van negentiende-eeuwse muziek aan te nemen en als musicus meer het gevoel te hebben 'medeschepper' te zijn van de muziek – iets waarvan de klassieke muziek alleen maar kan profiteren.