

Joel Lester,
Bach's Works for Solo Violin:
Style, Structure, Performance

Oxford University Press, New York 1999

(geb.) / 2003 (paperback)

ISBN 0-19-512097-3 (geb.) /

0-19-517144-6 (paperback)

186 p.

Prijs: ca. £ 37 / \$ 60 (geb.) /

ca. \$ 18,95 (paperback)

CLEMENS KEMME EN
JOHANNES LEERTOUWER

Het genre van de muzikale 'werkbeschrijving' of 'werkmonografie', van boeken over één muziekwerk of groep van werken, lijkt in het laatste decennium een nieuwe vlucht te hebben genomen. Opvallend is vooral de aantrekkelijke reeks 'Cambridge Handbooks of Music', waarin regelmatig nieuwe deeltjes verschijnen (er zijn er al zo'n veertig). Maar ook andere uitgevers in Engeland, Amerika en Duitsland zijn actief. *Bach's Works for Solo Violin* van Joel Lester, muziektheoreticus en violist te New York, dean van het Mannes College of Music en op dit moment voorzitter van de Amerikaanse Society for Music Theory, lijkt aanvankelijk maar één voorbeeld in deze gestaag groeiende reeks. Lester zelf begint zijn voorwoord met een beschrijving van zijn jaloezie, als violiststudent, op de pianisten, die toch maar de beschikking hadden over diverse studies over kernwerken uit hun repertoire als Bachs *Wohltemperierte Clavier* of Beethovens pianosonates, terwijl violisten het vrijwel zonder dergelijke uitgaven moesten stellen. In eerste instantie stond hem dan ook voor ogen een begin te maken met het opvullen van deze kloof door een studie over Bachs sonates en partita's voor viool-solo.

Lesters boek onderscheidt zich echter duidelijk van de hoofdstroom in het genre. In de eerste plaats legt Lester veel meer de nadruk op analyse van de stukken. Hij gaat daarin aanzienlijk dieper dan de meeste van zijn collega-auteurs en komt met belangrijke nieuwe inzichten over de structuur en de stijl van

Bachs muziek. Daar voegt hij ook nog interessante algemenere observaties aan toe over begrippen als vorm en continuïteit in de muziek. Ten tweede legt hij als weinig andere auteurs die wij kennen, voortdurend en op een aanstekelijke manier het verband tussen de muzikale structuur en de uitvoering van de besproken werken. Het boek kan met recht ook een gids voor uitvoerders genoemd worden. Ten derde begeeft het boek zich midden in de op dit moment allerwegen gevoerde discussies over de relatie tussen historische en moderne uitvoeringspraktijken en, actueler nog, over de relatie tussen (historische en moderne) muziektheorie en uitvoeringspraktijk. Lester is als violist-muziektheoreticus natuurlijk bij uitstek geëquipeerd om aan deze discussies een waardevolle bijdrage te leveren. En dat doet hij hier dan ook met verve en overtuigend.

De indeling van het boek is opvallend eenvoudig. Hoofdstuk 1 behandelt kort de geschiedenis van de sonates en partita's, zowel de positie ervan in het klassieke repertoire als de historische situatie waarin ze tot stand zijn gekomen, Bachs relatie tot de viool, het handschrift, bijzonderheden in Bachs notatie, de publicatie- en receptiegeschiedenis, opnames en arrangementen van gehele sonates of partita's of delen daaruit. Dan volgen vier lange hoofdstukken waarin de vier delen van de eerste sonate, die in g-klein, uitvoerig onder de loep worden genomen. Lester heeft ervoor gekozen slechts één van de zes werken uitvoerig te behandelen, om daarna korte vergelijkingen te kunnen maken met analoge delen in de andere vijf. Zo komen in het hoofdstuk over het g-klein-Adagio ook de drie andere delen met een preludekarakter aan bod (de eerste delen van beide andere sonates en van de derde partita) en in de daarop volgende hoofdstukken 3, 4 en 5 over resp. de g-klein-Fuga, de *Siciliana* en het g-klein-Presto ook de fuga's, de derde delen en de finales uit de andere twee sonates. In dit laatste hoofdstuk komt wegens het doorlopende-zes-tienden-karakter het E-groot-preludium nogmaals aan bod. Een apart zesde hoofdstuk wordt dan gewijd aan de reeksen dansen in de partita's, en aan het uitzonderlijke slotdeel van

de tweede partita, de welbekende *Chaconne* in d-klein. Lester sluit af met een kort hoofdstuk "Closing Thoughts", waarin hij zijn voornaamste bevindingen en overtuigingen nog eens kort samenvat. In het bestek van nog geen 200 pagina's slaagt Lester er zo in een afgeronde studie over Bachs solo-vioolwerk neer te zetten.

Al in het voorwoord gaat Lester in op een belangrijke vraag die een dergelijk project aankleeft: hoe is nu onze positie ten opzichte van een muziekwerk uit een betrekkelijk ver verleden, en welke analytische methoden en begrippen kunnen wij bij de studie ervan eigenlijk gebruiken? Aan de ene kant is het vak 'analyse' zoals wij het nu begrijpen pas ontstaan in het begin van de negentiende eeuw, toen de klassieke zinsbouw- en vormtypes zich hadden gestabiliseerd en muziektheoretici als H.C. Koch en A.B. Marx ze begonnen te beschrijven; het vak analyse is daardoor vanaf het begin in hoge mate synoniem geweest aan 'Formenlehre'. Met het klassieke begrippenapparaat valt in de muziek van Bach echter weinig te beginnen. Aan de andere kant kunnen de theorieën uit de Barok die zich met vorm bezighouden, met name de retorische benaderingen van bijvoorbeeld Mattheson, niet echt antwoord geven op de vragen die wij in de huidige tijd beantwoord zouden willen zien, vragen als: 'Hoe en waarom werkt dit zo goed?' en 'Hoe horen en spelen we deze muziek eigenlijk?' Uiteraard wil Lester juist op die vragen ingaan.

Hij heeft het dilemma efficiënt opgelost. Hij erkent de retorica volledig als vroeg-achttiende-eeuws referentiekader voor vormgeving, maar laat zich in zijn analyses in de eerste plaats leiden door de concrete technisch-muzikale begrippen waarin in die tijd gedacht werd. Het gaat dan vooral om het denken in termen van een becijferde bas en de vaste patronen die iedereen in die tijd leerde, zoals de in 1716 voor het eerst gepubliceerde 'Regel van het Octaaf' (de min of meer vaste harmonisatie van de over

een octaaf stijgende en dalende toonladder als baslijn, met een keuze aan sopraanlijnen daarboven) en diverse harmonische sequensen, met diminuties, zoals behandeld in Bachs favoriete handboek over basso continuo, dat van Friedrich Erhard Niedt uit 1721.¹ Ook Rameau's theorie over de hoofdrol die allerlei varianten van cadenspatronen spelen in de harmonische progressie van muziek – diens *Traité* dateert van 1722 – is hiermee geheel in overeenstemming.

Analyserend met behulp van alleen die eigentijdse referentiekaders en begrippen ontdekt Lester één opbouwprincipe, dat vrijwel al Bachs instrumentale composities, in welk genre dan ook, lijkt te sturen: dat van de 'niveaus van verhoogde activiteit' ('levels of heightened activity'). Dit principe komt erop neer dat in Bachs instrumentale stukken, of ze nu in twee, drie of meer door cadensen gemarkeerde gedeelten uiteenvallen, een beperkt aantal muzikale gegevens steeds opnieuw wordt ingezet, maar dan gevarieerd, uitgebreid in tijd of omvang, chromatischer, harmonisch instabieler, kortom op een verhoogd niveau van activiteit of intensiteit.

Het is verrassend hoe goed dit principe de opbouw van Bachs instrumentale werken verklaart. Het verklaart volgens Lester ook de eenheid van stijl die wij ervaren in al Bachs werk, in welk genre ook, een eenheid die de traditionele vormleer onbelicht laat. Even verrassend is hoe vaak en met hoe weinig succes sinds de negentiende-eeuwse Bach-revival is geprobeerd Bachs muziek te begrijpen in de vormtermen van later tijd. In dit licht moeten bijvoorbeeld ook de begeleidingen worden bezien die Schumann bij de sonates en partita's heeft geschreven, en die nogal afwijken van Bachs eigen bewerkingen. In Schumanns tijd begreep men – zo laat Lester zien – deze stukken als 'studiemateriaal', of men beschouwde ze in elk geval in de originele vorm niet als geschikt voor uitvoering. Bachs eigen bewerkingen (bijvoorbeeld de *Sinfonia* waarmee *Cantate* 29

¹ F.E. Niedt, *Musicalische Handleitung*, Hamburg 2¹⁷²¹; Engelse versie (P. Poulin en Irmgard Taylor, vert.): *The Musical Guide*, Oxford 1988.

opent, een naar D-groot getransponeerde bewerking voor orgel en orkest van het prelude van de E-groot-partita) laten het origineel volledig in zijn waarde en voegen alleen versterkende effecten toe. Schumann daarentegen sleutelt regelmatig aan de ritmische opbouw, de textuur of de harmonisatie, en blijkt enkele subtiele manieren waarop Bach spanning opbouwt geheel over het hoofd te zien, of in elk geval anders te interpreteren en zo naar zijn eigen tijd toe te trekken. Lester laat dit met betrekking tot het E-groot-prelude en het g-klein-Presto buitengewoon helder zien in bladzijden die tot de spannendste van het boek behoren.

Maar het belangrijkste dat dit boek te bieden heeft is het rijke palet aan suggesties voor interpretatie dat de verhelderende analyses opleveren. Lester weet uitstekend de consequenties van verschillende lezingen van de partituur voor de uitvoeringswijze aan te tonen. Het begrip van de 'parallel sections' of 'parallel reprises' (hier in de zin van herhaalde onderdelen) 'with heightening levels of activity' geeft de uitvoerder een leidraad voor het neerzetten van een vormconcept. Dat is al buitengewoon welkom, want het is juist het vormprobleem dat zich in iedere uitvoering weer opdringt. Niet voor niets klinkt in menige internationale vioolcompetitie het verplichte nummertje Bach nog steeds als een hordeloop waarbij de lengte van het parcours naar willekeur schijnt te zijn vastgesteld.

Vervolgens geldt Lesters principe ook weer op kleinere schaal binnen een sectie, en binnen onderdelen daar weer van. Ook op de kleinste schaal van frasering en articulatie is Lester buitengewoon gedetailleerd in zijn aanwijzingen en suggesties. Lester laat zien hoe onlosmakelijk metrische en harmonische kwesties met frasering samenhangen. Een van de treffendste voorbeelden is zijn analyse van het Presto uit de g-klein-sonate. De bekende dubbelzinnigheid van de schijnbare $6/16$ -ritmiek in een $3/8$ -maat

leidt er in veel (vooral heel snelle) uitvoeringen toe dat we óf helemaal niets meer horen, óf nu eens het een, dan weer het ander. Lester laat echter zien dat een $3/8$ -opvatting van de vier beginmaten een citaat van de 'motto voicing' van het tonica-akkoord laat horen, de wijde ligging waarmee de hele sonate en het openings-Adagio beginnen en eindigen! Violist, doe er uw voordeel mee!

Hiermee komen we aan een andere grote kwaliteit van het boek: de toonzetting. Lester laat zien en argumenteert, maar schrijft nergens voor. Hij doet talloze suggesties voor mogelijke opvattingen of verdere studie, en stimuleert zo de lezer zelf verder te denken (heel karakteristiek eindigt hij alinea's regelmatig met vragen!). In een discipline die zich per traditie veelal uit in (leer)stelligheden, ook zonder dat duidelijk is wat voor vragen die zouden moeten beantwoorden, is Lesters geluid een verademing. Zijn onderzoek is altijd 'vraaggericht', zijn argumentatie altijd helder. De lezer voelt zich daardoor voortdurend serieus genomen en betrokken bij alles wat er gezegd wordt.

Daarnaast is het boek, zeker gezien de beperkt gehouden omvang, buitengewoon informatief. Wat we tussen de analyses door al niet te weten komen over de geschiedenis van muzikale stijlen, van de muziektheorie en van de uitvoeringspraktijk, over Bachs lessen aan zijn zoons, etc., etc.!

Missen we dan niets? Ja en nee. Het boek biedt zo veel, dat méér wensen ondankbaar lijkt. Toch zouden wij erg benieuwd zijn geweest naar een bespreking van de analyses, hoe non-contemporain misschien ook, die Heinrich Schenker heeft gepubliceerd van het Largo uit de C-groot-sonate en het prelude uit de E-groot-partita.² Dat Lester ze niet behandelt is natuurlijk geheel in overeenstemming met zijn streven de muziek zo veel mogelijk te benaderen met contemporaine analytische begrippen. Toch doemt dan de vraag op

2 Heinrich Schenker, *Das Meisterwerk in der Musik* (originele uitgave), Drei Masken Verlag, München 1925. Wij gebruikten de Engelse vertaling: *The Masterwork in Music, Volume 1*, Cambridge University Press, 1994, pp. 31-53.

hoe Lesters aanpak zich verhoudt tot die van Schenker. We moeten aannemen dat Lester deze vraag bewust aan anderen ter beantwoording heeft willen overlaten. Verder zou een vergelijking tussen de bewerkingen van Schumann en Rachmaninov van de E-grootprelude interessant zijn.

Ten slotte valt het in een zo alomvattend boek op, dat één naam niet wordt genoemd, van een man die weliswaar niet tot de 'groten' van de muziekgeschiedenis behoort, maar toch ontegenzeggelijk met dit repertoire is verbonden: Johann Paul von Westhoff (1656-1705). Lester merkt in zijn eerste hoofdstuk op dat er vóór Bach hoegenaamd geen traditie van werken voor viool solo zonder basso continuo bestond. Deze uitspraak is strikt genomen waar, maar suggereert dat Bach de eerste was die met dergelijk werk kwam. Echter, beperkten componisten als Biber, J.J. Walther en N. Matteis zich nog tot een incidenteel ongeleide deeltje in een groter werk met basso continuo, pionierswerk werd verricht door deze Westhoff, violist te Dresden en, in 1703, toen Bach daar werkte, Weimar. Westhoff publiceerde in 1683 een Partita en in 1696 zes Suites voor ongeleide viool.³ Zoals Christoph Wolff in zijn meest recente Bach-boek opmerkt "moet (Bach) Westhoff hebben gekend en hebben ontmoet in 1703, want deze begenadigde violist speelde in de Weimarse hofkapel tot zijn dood in 1705."⁴ Al hebben deze werken van Westhoff zeker niet de allure van die van Bach – zij spreken harmonisch een aanzienlijk eenvoudiger taal – het zijn voor zover bekend wel de eerste voldragen suites voor solo-viool, en het is waarschijnlijk dat Bach ze heeft gekend. De relatie van deze werken tot die van Bach lijkt een interessant gebied voor verdere studie.

De balans opmakend willen we zeggen dat wij zelden een analytisch boek hebben gelezen dat het besproken kunstwerk zo zeer recht doet en zo tot een creatieve omgang ermee inspireert.

De stijl is evenwichtig, het boek kent een mooie balans tussen distantie en betrokkenheid, de formuleringen zijn elegant en trefzeker, de gemaakte keuzes weloverwogen. Typerend is bijvoorbeeld dat Lester niet bezwijkt voor de verleiding in het licht van zijn analytische bevindingen bestaande opnames te gaan bekritisieren. Belangrijker is dat de lezer wordt aangespoord tot waar het werkelijk om gaat: het verder ontwikkelen van de eigen creatieve relatie tot Bachs kunstwerk. Lester heeft een modelboek afgeleverd, waarmee we jaren voortkunnen. Hulde en grote blijdschap.

(Clemens Kemme is muziektheoreticus, docent muziektheoretische vakken aan het Conservatorium van Amsterdam en lector uitvoeringspraktijk aan de Faculteit Muziek van de Hogeschool voor de Kunsten Utrecht.

Johannes Leertouwer is violist, dirigent en docent viool aan het Conservatorium van Amsterdam.)

3 Vijf van deze Suites en de losse stukken van Biber en Matteis zijn te beluisteren op een cd van de Engelse barokvioliniste Elizabeth Wallfisch (2002, Hyperion CDA67238).

4 Christoph Wolff, *Johann Sebastian Bach. Zijn leven, zijn werk, zijn genie*, Utrecht 2000, p. 154. Al eerder (p. 87) merkt Wolff op dat Westhoff als eerste solowerken voor viool publiceerde.