

# De invloed van retorica op J.S. Bachs cyclus '*Inventionen und Sinfonien*'



*Nadia Askarova*

In *Piano Bulletin* 2021/1 sprak Nadia Askarova over haar praktijk als vertolkster van barokmuziek op historische toetsinstrumenten en het lesgeven daarin. Een van de onderwerpen die in dat gesprek ter sprake kwamen was de retorica. Nadia Askarova bracht de retorica toen in verband met Johann Sebastiaan Bachs cyclus *Inventionen und Sinfonien*, waarnaar zij destijds in Moskou een PhD-onderzoek heeft gedaan. De redactie nodigde haar uit dit belangwekkende, maar in kringen van moderne pianisten en pianodocenten wellicht minder bekende onderwerp in een artikel verder uit te diepen en praktisch uit te werken, ook voor wie deze barokmuziek op de hedendaagse piano speelt.

In de muziek van J.S. Bach smelten verstand en geest samen. Bach zet een voorbeeld neer van een mens die zich daardoor laat inspireren. Zulke thema's als 'de mens in relatie tot de werkelijkheid' en 'de mens in samenwerking met de werkelijkheid' komen steeds terug bij denkers en kunstenaars van het baroktijdperk. Ze nemen de wereld meerduidig waar, ze denken sterk associatief en leggen verbanden tussen ver van elkaar liggende begrippen, beelden en verschijnselen. De inzichten die de hedendaagse Bach-wetenschap verkrijgt vloeien voort uit deze dialectische denkwijze.

Als we inzoomen op het oeuvre van J.S. Bach en andere barokcomponisten, moeten wij ons tevens verdiepen in een andere wetenschap dan de musicologie, namelijk de retorica (de redenaarskunst ofwel de welsprekendheid). De invloed van retorica is terug te vinden in alle kunstvormen uit die tijd. Rhetorica beïnvloedde zelfs de pedagogie als opvoedingssysteem van de barokkunstenaar! Uit de retorica afkomstige doelen als overtuigen, genoegens verschaffen, de gemoedstoestand in deining brengen, werden door de barokcultuur uitgeroepen tot belangrijkste doelen die het gehele creatieve proces ordenen. Opmerkelijk en fascinerend is, dat men toen de bewuste voorkeur gaf aan het '*in deining brengen*' in plaats van '*opwinden*'. Dit ter voorkoming van enige mate van mentale drukte en verlies van contact met onze innerlijke kern, want de Barok brengt de mens nooit uit balans. Die zorgt er juist voor dat de mens in balans komt.

## Musica Poetica-leer in Duitsland

In Duitsland van de zeventiende, eerste helft achttiende eeuw was de invloed van de retorica ten opzichte van andere Europese landen het meest uitgesproken. In de oude Duitse traktaten uit de zeventiende eeuw treffen wij een omschrijving van het nieuwe type componist genaamd *Musicus Poeticus*, afgeleid van *Musica Poetica*: een compositieleer met redenaarskunst als methodologische basis. Dit nieuwe type componist moest over de volgende combinatie van eigenschappen

---

---

---

---

beschikken: hij moest *de kennis van een wetenschapper in zich hebben en de ware schepper zijn die de principes van deze compositieleer consequent verwezenlijkt in zijn volmaakte opussen.*

Volgens zijn tijdgenoten was J.S. Bach een zeer intelligente persoon die vlekkeloos en in alle volkomenheid muziek- en redenaarskunst beheerste. Hieruit concluderen wij dat hij in staat was om veelzijdig en verfijnd betekenis te verlenen aan hetgeen hij in en met zijn composities wilde vertellen. Zijn stukken hebben meerdere betekenislagen die voor zijn tijdgenoten duidelijk afleesbaar waren. De muziek die toen werd gemaakt was niet abstract en bedoeld om louter de oren te strelen, maar bevatte altijd een concrete boodschap. Die zette mensen aan het denken en liet hen de verbinding met buiten- en binnenwereld uiterst intensief beleven.

Ik ben ervan overtuigd dat enige kennis van retorica onmisbaar is als wij in onze tijd het stilistisch verantwoorde en complete 'Bach-plaatje' willen creëren. Dit is des te belangrijker voor de vertolkingen van zijn muziek op de moderne piano, waarvan de natuur qua bouw en klankbeeld zo ver weg ligt van de toetsinstrumenten van toen.

In de Barok was men tevens heel goed in het systematiseren. Bij voorbeeld, in de theorie van poëzie, schilderkunst en muziek werden er speciale vanuit de retorica ontstane methodes bedacht en gedetailleerd uitgewerkt die de kunstenaars een uitgebreide handleiding boden in alle denkbare soorten technieken voor de ontwikkeling van de te behandelen stof, hetzij gedicht, schilderij of muziekstuk. Laten we inzoomen op de retorische kern van dit model. In haar basis ligt de beroemde reeks van Marcus Fabius Quintilianus uit zijn *Institutione Oratoria*:

### INVENTIO - DISPOSITIO - ELOCUTIO

Onder *Inventio* verstaat men het vinden van een origineel kernidee als beginstap en basis van de retorische constructie. Vervolgens moet je dat idee een plek toewijzen, semantisch bewerken en verdelen in de ontstane structuren (denk hier bijvoorbeeld aan de opbouw van argumentatie in een twistgesprek). Deze stap heet *Dispositio*. Het hoogtepunt van elke retorische constructie is *Elocutio* oftewel het daadwerkelijk uitspreken van het bedachte.

Het basis muzikaal-retorisch model uit de achttiende eeuw werd uitgebreid door de splitsing van *Dispositio* in een daadwerkelijke *Dispositio* als puur vormopbouwende component en een *Decoratio* als semantisch en esthetisch component. In sommige bronnen werd *Elocutio* ook *Executio* genoemd. Maar per saldo voegt dit verschilletje weinig toe aan zijn functie. Deze blijft zoals we hem van Quintilianus kennen.

Heel interessant is om te zien hoe barokmusici onder wie J.S. Bach, met dit geüpgradede retorisch model omgingen. *Inventio* kreeg onder meer betekenis als *uitvinding*, *afbeelding*. In sommige traktaten benoemt men concreet de plek, het doel en de eventuele verhaallijnen die als bron kunnen fungeren voor *Inventio*. Deze trend is op zich meer typerend voor de zeventiende eeuw, wanneer de gezongen tekst vooral een hoofdbron was voor *Inventio*. Bach en zijn collega-componisten legden hun focus op *uitvinding* als uitgangspunt van de functie van *Inventio*. Het hebben van vindingrijkheid en originaliteit werd op dat moment sociaal en muziekwetenschappelijk bijzonder aangemoedigd en toegejuicht,

naast het gebruiken van inmiddels goedgekeurde standaard-formules uit het vertrouwde muzikale vocabulaire.



## Het dualisme als structuurvormend principe

De explosieve bloei van de instrumentale muziek in het baroktijdperk zorgde tevens voor de nieuwe trends in de retorische *Dispositio*. Een veel groter accent werd gelegd op goed geordend materiaal, duidelijke samenhang van de vormonderdelen, eenheid en volledigheid van het geheel. Op deze manier zorgde retorische *Dispositio* veel efficiënter voor de ontplooiing van het dialectisch denken. En dat uitte zich in de prachtig ruimtelijke constructies van de barokstukken.

Het belangrijkste algemeen filosofische principe van *eenheid in verscheidenheid* werd op deze manier bewerkstelligd door de onvoorwaardelijke inhoudelijke dominantie van *Inventio* als thema in de polyfonie, in combinatie met de oneindige diversiteit van diens transformaties.

Op macroniveau ontstond er een vorm van tweeledigheid met een versterkt tweede deel. Dit verschijnsel werd vooral in Duitsland steeds gebruikelijker als trend in de poëzie, literatuur en muziek. Het werkt als volgt: de gehele constructie wordt verlevendigd door de tegenstelling van zijn twee onderdelen, waarvan het tweede deel net wat intenser is qua expressiemiddelen. Samen vormen ze alsnog een dialectische eenheid, helemaal prachtig in balans. Een mooi voorbeeld hiervan is de tweedelige cyclus *Teutsche Gedichte* (1674) van Johann Franck (1618-1677), een zeer populair werk in die tijd. Daarin presenteert deze dichter twee tegenovergestelde werelden: hij laat de verheven geestelijke wereld en de ‘gewone’ aardse wereld met elkaar samensmelten. J.S. Bach kende dit literaire werk en maakte daar 14 muziekcomposities op. De meest bekende ervan is de cantate *Jesu, meine Freude*, BWV 227.

Het dualisme als structuurvormend principe is retorisch onderbouwd (denk aan dag en nacht, leven en dood etc.). Het uit zich binnen de barokke *Dispositio* in het gelijktijdig gebruik van twee tegenovergestelde soorten polyfoon materiaal: melodische eenheid verspreid in de tijd en melodische verscheidenheid tegelijkertijd. Ook J.S. Bach neigde naar de tweeledigheid als een soort ‘perfecte’, retorisch verantwoorde vorm (zie bijvoorbeeld *Das Wohltemperierte Klavier, Die Kunst der Fuge, Goldberg-Variationen, Inventionen und Sinfonien*).

Het unieke aan de cyclus *Inventionen und Sinfonien* is dat tweeledigheid hier gecombineerd wordt met het retorische *Steigerungsprinzip*. Interessant is het om Bach door het hele constructieproces te volgen.

## Steigerungsprinzip zorgt voor de evolutie van een macro-cyclus

De eerste versie van *Inventionen und Sinfonien* dateert uit 1722-1723 volgens het meest recente manuscripten-onderzoek, dus niet uit 1720 zoals men eerst dacht. De tweestemmige stukken heten dan nog *Präambulum*, de driestemmige *Fantasia*. Deze composities staan in het *Klavierbüchlein für Wilhelm Friedemann Bach*. Hier is sprake van de tweeledigheid met een ‘versterkt’ tweede deel (de onderstaande schema’s gelden voor zowel tweestemmige als driestemmige stukken)

Toonsoorten	C	c	D	d	Es	E	e	F	f	G	g	A	a	Bes	b
Volgorde stukken	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15

De tweede versie, een zogenaamde tussenversie, is ontstaan in 1723–1724 en is niet door Bach zelf genoteerd. Deze versie is terug te vinden als *Anonymus 5 Mus.ms.Bach P219* in Leipzig (*Faksimile nach der im Besitz der Preussischen Staatsbibliothek in Berlin befindlichen Urschrift*). Opvallend is dat de titels van de stukken hier al zijn gewijzigd naar ‘*Inventionen*’ en ‘*Sinfonien*’. En ook de volgorde van de toonsoorten is opmerkelijk:

Toonsoorten	C	d	e	F	G	a	b	Bes	A	g	f	E	Es	D	c
Volgorde stukken	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15

De derde versie uit 1723, bekend als *Mus.ms.Bach P610*, die als de definitieve beschouwd dient te worden, is gebouwd op basis van de tweeledigheid van de eerste versie. Maar de volgorde van de stukken is hier heel anders:

Toonsoorten	C	C	d	d	e	e	F	F	G	G	a	a	h	h	B	B	A	A	g	g	f	f	E	E	Es	Es	D	D	c	c
Aantal stemmen	2	3	2	3	2	3	2	3	2	3	2	3	2	3	2	3	2	3	2	3	2	3	2	3	2	3	2	3	2	3

Het retorische *Steigerungsprinzip* openbaart zich in deze nieuwe volgorde. Dat is een bijzonder aspect van de bijzondere evolutie binnen de cyclus, die een lange tijd minder monumentaal en belangrijk werd gevonden in de serieuze uitvoeringspraktijk. Vanuit deze nieuwe opvattingen evolueert onze beeldvorming over de cyclus van *Inventionen und Sinfonien* van het puur pedagogische naar een volwaardig podiumrepertoire, mits men alle 30 stukken achter elkaar uitvoert in de volgorde zoals Bach die uiteindelijk bedoelde (zie het schema hierboven).

Opvallend is dat het aantal stukken in de cyclus niet is veranderd en blijft nog steeds 15 + 15. Zou de retorica hier ook iets mee te maken hebben? Het antwoord is: ja.

## Retorica en de semantiek van de muzikale taal

*Dispositio* veronderstelt een vrij breed spectrum aan mogelijkheden met betrekking tot de ontwikkeling van *Inventio*. Denk hier aan zoets als het ontleden van het thema of het bijhorend affect, het toevoegen van de bij-themaatjes, het inbrengen van allerlei retorische twijfels als contrast, het versterken of het naar elkaar toe halen van alle thema's, wat op zijn beurt een extra daadkracht geeft aan het hoofdthema, etc. Een van de meest populaire methodologische systemen op dat gebied was ontwikkeld door de befaamde Duitse dichter en librettist Christian Friedrich Hunold (1680–1721), die meer bekend is onder het pseudoniem Menantes. Hij was bijzonder onderlegd in de theorie van poëzie en retorica. Zijn systeem kende 15 transformatieniveaus van één bepaald beginidee. Onder andere betreft het zulke manieren om woorden te vormen als synoniemen, homoniemen (bijvoorbeeld bank/bank), homofonen (bijvoorbeeld leiden/lijden), homografen (bijvoorbeeld kántelen/kantélen), anagrammen (bijvoorbeeld kakstoel/koelkast). Dit alles om meerdere betekenislagen uit het beginidee te halen in het kader van het dialectisch denken. Volkomen in overeenstemming met de algemeen filosofische en esthetische opvattingen van de Barok. Tevens waren dit soort systemen heel praktijkgericht, omdat men daarmee de woordenschat ontzettend heeft uitgebreid. Ze stelden mensen in staat om de fijnste betekenisverschillen te onderscheiden en

ermee te spelen. Een typisch voorbeeld ervan is een beroemd Latijns anagram: de vraag van Pilatus uit Johannes 18:38 *'Quid est veritas?'* (*'Wat is de waarheid?'*). En het antwoord daarop, zoals Augustinus van Hippo het citeerde: *'Est vir qui adest'* (de gebruikelijke vertaling is *'Het is de man die voor u staat'*). Hoewel het eigenlijk net een slagje anders ligt. Het betekent enkel *'Dat is de man'*. En zo komt er meteen meer ruimte voor de vertolking. Niets is eenduidig in de Barok.

In de muziek verliep de materiaalvorming via allerlei imitaties, tegenbewegingen, ritmische verkleining en vergroting, en het gebruik van verschillende contrapuntvormen. Bewerking en versiering van het muzikaal materiaal en daarin gecodeerde betekenislagen openbaart zich ook in retorische figuren en symbolen. Dankzij de veelzijdigheid van de in te zetten middelen heeft de Barok een geheel nieuw type emotioneel beeldrijke expressie neergezet. Deze gaf ons de semantiek van het muzikale vocabulaire. Voor het eerst in de geschiedenis kon muziek even krachtig en veelzijdig als taal fungeren. Dat was een zeer belangrijke mijlpaal voor elke barokkunstenaar, aangezien taal en bewustzijn met elkaar verbonden zijn. Het menselijk bewustzijn bereikt de werkelijkheid dankzij zijn verwezenlijking in taal. Een mens die de essentie van een woord begrijpt komt terecht in de werkelijkheid. En hoe gaat de Barok met de werkelijkheid om? Antwoord: complex gelaagd en vooral associatief.

En hier gaat *Decoratio* over, want de nieuwe muzikale taal was vergelijkbaar met het taalgebruik van dichters en redenaars. De associatieve component zit in symbolen en retorische figuren. Het barokke denken is in wezen emblematisch. De symbolen kennen meerdere facetten waarmee ze bekeken kunnen worden. Eens ontstaan blijft het symbool tijdloos. Alle elkaar afwisselende beschavingen resoneren ermee op hun eigen manier en verlenen daar hun eigen betekenis aan. Een simpel voorbeeld is het symbool van het paard. Denk aan zijn metamorfoses van Pegasus tot Ferrari. Kortom, een symbool is net als het leven zelf, gegoten in vormen met de waarheid over zichzelf (*'Quid est veritas?'*).

## De symboliek bij J.S. Bach

De symboliek bij J.S. Bach vormde zich in het kader van de barokethetiek en is daarmee een veralgemening van de muzikale taal van zijn tijdperk. Zowel retorische figuren, zogenaamde klankformules, als bepaalde klankcombinaties die we in de muziek archetypisch noemen, kregen toen symbolische betekenis. Denk hier bijvoorbeeld aan het thema van het *Kruis* of de dalende secundes in paren als symbool van zuchten en treuren (*'Wir setzen uns mit Tränen nieder'* uit *Die Matthäus Passion*, BWV 244).

Laten we een beetje inzoomen op het kruissymbool. Er zijn meerdere soorten kruisfiguren te vinden bij Bach. Het meest herkenbare is zijn eigen monogram 'BACH'. Kruisen kunnen smalle of brede ligging hebben, tevens verschillende richtingen. Majeur of mineur context maakt ook veel uit. Een mineur sfeer stuurt onze gedachten richting de *Passionen* met bijhorend leed, droefheid en rouw. Sommige kruisfiguren hebben gesloten contouren, ze zijn als het ware naar binnen gekeerd (vergelijk bijvoorbeeld Bes-G-D-Fis en Bes-D-Fis-G). Het associatief beeld dat hieraan gekoppeld wordt, staat symbool voor 'de voltrokken straf' of 'de vervulde profetie', iets wat al is gebeurd. De onontkoombaarheid ervan wordt vaak ook retorisch benadrukt door nog een andere figuur: een zogenaamde 'predestinatie figuur' ofwel 'Uw wil geschiede' (bijvoorbeeld een motief G-Fis-G of C-B-C).







Johann Sebastian Bach, staalgravure omstreeks 1850. Collectie Christo Lelie.

Een kruisfiguur in de majeure context doet denken aan 'het Zalige Kruis'. Het past bij de lofzang, verheerlijking en het verlangen naar Gods zegen (bijvoorbeeld *Inventio in C*). Vaak herkennen wij in de opbouw van 'het Zalige Kruis' ook de stijgende kwart als symbool van 'het vurig geloof' (bijvoorbeeld *Sinfonia in Es*). Als deze gevuld is met een stijgend tetrachord dan ontstaat er het 'Deo volente' symbool, met nadruk op het inzien van Gods wil, want je maakt stappen in het doorgronden ervan (bijvoorbeeld *Inventio in C*). Dit symbool komt in Bachs muziek uit het Luthers koraal 'Was Gott tut, das ist wohlgetan'. Het Luthers koraal droeg enorm bij aan verzadiging van de muziek met betekenis, zelfs buiten de kerkmuren. Het kende een stabiele traditionele gebruikscontext van bepaalde zegswijzen. De elementen van de koraalmelodieën werden op die manier ook symbolisch.

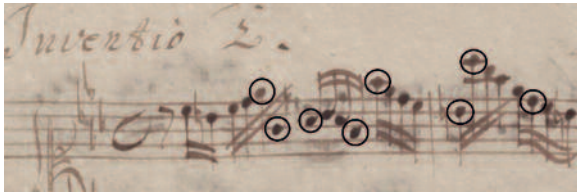
In de muziekwetenschappelijke traktaten uit de zeventiende en achttiende eeuw zijn ruim 100 retorische figuren omschreven. In werkelijkheid kende men er nog veel meer. Een heel bekende classificatie vinden wij bij Johann Nikolaus Forkel (1749-1818). Hij onderscheidt de retorische figuren die zich richten tot het mentale en de figuren die zich richten tot de verbeeldingskracht. Deze verdeelt hij weer in twee types: degenen die de concrete dingen weergeven en degenen die over het gevoel gaan.

## Zelf aan de slag met de muzikale retorica

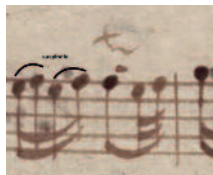
Het is belangrijk om ons te realiseren dat ondanks Bachs sterk emblematisch en vaak wiskundig denken, wij eigenlijk nooit een kant-en-klare eenduidige vertolking van zijn instrumentale composities tevoorschijn kunnen toveren met behulp van historische noch moderne semantische woordenboeken. Er bestaat geen *copy-paste* lijst voor Bachs muzikale taal. Al vinden wij genoeg bronnen met honderden vastgelegde omschrijvingen van allerlei symbolen en figuren die hij letterlijk gebruikt. De barok-esthetiek vermijdt juist eenduidigheid en nadrukkelijkheid. Wat wij meekrijgen is een heel systeem van hints en poëtische allusies die ons mogelijk dichterbij de inhoud van deze prachtige muziek brengen.

Om verder te kunnen komen moeten wij zelf dialectisch en associatief gaan nadenken, zoeken naar de innerlijke verbanden tussen ver van elkaar liggende verschijnselen, zodat ze meer naast elkaar gelegd kunnen worden in plaats van tegenover elkaar. De retorica moedigt ons aan om elk thema of motief als *Inventio* onder de ogen te zien, met daarin verborgen innerlijke tegenstrijdigheid. Bij *'Inventionen und Sinfonien'* zien wij in de regel dat de symbolen die ten grondslag liggen aan de beginideeën van de twee- en driestemmige stukken van dezelfde toonsoort, dezelfde aard hebben, hoewel de gebruikscontext geheel verschillend of elkaar aanvullend is. Het retorische *Steigerungsprinzip* werkt dan niet enkel op het niveau van *Dispositio*, maar ook semantisch, dus op het niveau van *Decoratio*.

Als voorbeeld vergelijken wij de retorische elementen uit de thema's van een microcyclus in c:



Dalende *catabasis* motieven met erin verweven kruissymbolen komen uit op het symbool van leed met hoop op verlossing, benadrukt door het *Suspiratio* figuur:



Bij het driestemmige stuk worden de kronkelige *anabasis* en *catabasis* lijnen onderbroken door een dissonante *saltus duriusculus* sprong. Deze is uiteraard semantisch veel sterker en dramatischer:





## Retorica en de muziekuitvoering

Het belangrijkste doel en het verheven resultaat voor ieder musicus is de uitvoering van een muziekstuk. In de redenaarskunst is dit het houden van een toespraak: *Elocutio*. Elke muzikale vorm is per definitie statisch. Hij wacht op de levensenergie van de *performer*. Een stilistisch verantwoorde en retorisch onderbouwde uitvoering van Bachs instrumentale stukken op de moderne piano is een duik in de diepe oceaan, omdat we uitgedaagd worden om zelf een '*Musicus Poeticus*' te worden. Wat houdt het in ten aanzien van *Elocutio*? Toegepast op de articulatie, frasering en andere waarneembare componenten van de uitvoering dienen wij bij elk barokstuk en zeker bij Bach, vooraf grondig uit te pluizen hoe het structureel en semantisch in elkaar zit vanuit de retorische kapstok, om de inhoud zoveel mogelijk afleesbaar te maken.

De barokmuziek bevat een veel concretere informatieve boodschap ten opzichte van andere muziekstijlen. Heel hoog was ook het niveau van besef en doorgronden van de muziek in die tijd. De uitvoerende musicus werd als spreker, als redenaar gezien. Er was nog geen sprake van het begrip 'interpretatie'. Het publiek beoordeelde de uitvoerende op basis van zijn/haar vermogen om de bedoelingen van de componist harmonieus over te dragen, verstaanbaar te maken. Het is van cruciaal belang dat wij als vertolkers bewust communiceren met symbolen en retorische constructies in de barokmuziek, dat wij ze maximaal holistisch waarnemen, rekening houdend met de dialectische samenhang van alle mogelijke erin verscholen betekenissen. Het ontzettend fijne van de Barok is dat de musicus altijd zelf mag bepalen hoe nauw en intensief zijn/haar emotioneel contact met de kunstzinnige realiteit wordt.

Het is verbazingwekkend hoe de barokmuziek ons beschermt tegen innerlijke en ook intercommunicatieve conflicten! En dat naast zulke actieve intern verlopende processen! Gevoelsmatig zit deze muziek vol levensenergie. De vibraties zijn zeer intensief, bijna tastbaar en toch altijd onder controle en goed gebalanceerd. Daar zorgt de retorica voor, en de duidelijke regels van *Elocutio* waken erover.

Met andere woorden, ondanks zijn hoge emotionele aandrift is de barokke *Elocutio* geen emotie op zichzelf, maar een dialoog met de emotie! Als wij dit allemaal meenemen in onze uitvoerings- en pedagogische praktijk en dan nog eens rekening houden met de aard van de moderne piano als instrument waarop wij deze muziek spelen, dan zijn wij zeker heel goed bezig. Dan wordt het niet alleen een mooie tijdreis, maar ook een ware ontdekkingsreis naar onszelf, naar onze manier van denken, waarnemen en communiceren. Dat is vaak verrassend, vooral voor de jonge leerlingen die voor het eerst in aanraking komen met deze 'oude' muziek.

Een stukje kennis van de bouw en daarmee samenhangende mogelijkheden en beperkingen van ons instrumentarium helpt hen zich te ontwikkelen tot de goede Bach-vertolkers. De lat van het zelfbewustzijn ligt bij deze muziekstijl zeer hoog, zoals de barokcomponisten hem meenden te leggen in de laatste en belangrijkste fase van het retorisch proces. De enorme en bijna mystieke kracht van J.S. Bachs stukken is deels te verklaren door het feit dat hij de grootste '*Musicus Poeticus*' was en tevens de grootste spreker in de muziek aller tijden.