

Buitenschoolse activiteiten

Een kleine reisgids voor nieuwkomers



Marcel Baudet

Op weg naar - waarheen ook weer?- strand ik jaarlijks in de Alpen en nestel me dan, na telkens weer enige dagen gewenningstijd, in een van de comfortabele, op de wintersport berekende appartementen. Vrijwel direct onder het balkon strekt zich een weide vol bloeiende lupines uit tot aan het appartementencomplex in aanbouw dat gevangen in een netwerk van steigers die een haast polyfoon lijnenspel opleveren -hoe fascinerend ook- niet aan naargeestige associaties met voormalige Oostblok-woonbunkers kan ontkomen. Dit soort architectonische barbarij kan ik maar moeilijk verteren. En dan, daarboven de steeds wijzigende Alpenluchten, het ene uur loodzwaar over ons heen hangend met van die zwartgrijze wolken die louter onheil uitstralen, dan weer, nog geen uur later, een blauwe koepel (bijna wit eigenlijk), met oogverblindend zonlicht dat met meedogenloze laserstralen op je netvlies inbrandt. Tien dagen lang wordt dit mijn leefomgeving, waar ik, evenals dertigtal collega's, ga doen wat ik nu al veertig jaar in eigen land en daarbuiten doe: muziekles geven.

I

Tovenaars in zomertijd

Verdeeld over drie achtereenvolgende sessies strijkt hier een gemeenschap van bijna zevenhonderd jonge musici uit alle windstreken neer, met altijd weer een sterke vertegenwoordiging uit Azië en, in ieder geval dit jaar, vooral uit Japan. De hele dag is er een *va-et-vient* rond de bij de cursus betrokken gebouwen, en zie je de studenten, die, naast hun studie en lessen, met elkaar genieten van de diverse vormen van ontspanning en amusement zoals die door het oorspronkelijke wintersportdorp voor de zomers opgezet zijn. Tien jaar geleden zagen ze daar de bui al hangen, toen de sneeuw het steeds meer liet afweten en de inkomsten uit het toerisme de zichtbare klimaatsverandering op de voet volgden. Het stadje werd omgetoverd tot een schitterend veelzijdig zomerresort, waarin het organiseren van een voor-aanstaand muziekfestival naadloos paste.

En zo komen daar alweer heel wat jaren oudgetrouwen en nieuwkomers, na een soms lange reis per vliegtuig, vervolgens de trein en ten slotte de door de cursus



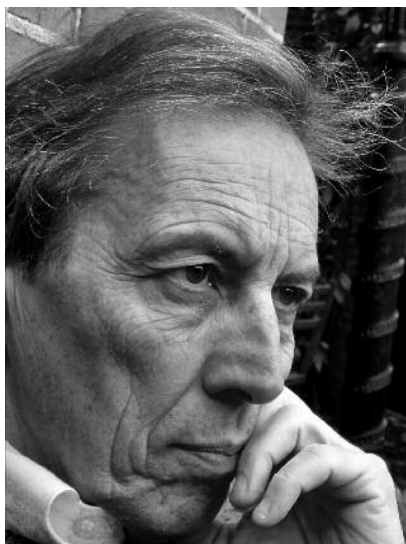
aangeboden *navettes* tot aan het punt waar de openbare weg gewoon ophoudt. En zij niet alleen: ook de honderdvijftig piano's worden in grote *camions* uit midden-Frankrijk geïmporteerd en aan het begin van iedere zomer de diverse hotels binnen getakeld. Als ze aan het eind van de cursus weer naar beneden verhuizen en in hun rijdende stallen worden opgeborgen, bekriipt je altijd een gevoel van nostalgie en 'eindigheid'. De stoere, kolossale kerels kennen dat wel, en grijzen bij onze sentimentele, poëtische beschouwingen en ons eindeloos gefotografeer. Je zou over deze jaarlijkse onderneming een documentaire kunnen maken.

Het is niet niks, zo'n festival. Financieel altijd weer vrij ingewikkeld, zowel voor de organisatie als voor de cursisten. Maar naar men mij antwoordde op mijn vraag naar de oververtegenwoordiging van Japanners: 'het minst voor hen'. Er bestaat in Japan kennelijk een brede middenklasse met aanzienlijke inkomens waarbij ouders hun kinderen overal in de wereld naar relatief dure cursussen kunnen laten gaan. Goed voor hen, goed voor ons. Van de deelnemers uit de drie grote Aziatische 'klassieke-muzieklanden' (Zuid-Korea, China, Japan) lijken de Japanners in het algemeen ook relatief de meeste affiniteit met onze muziekcultuur te hebben ontwikkeld. En natuurlijk studeert een deel van hen al in Europa of in de Verenigde Staten. Ook daarvoor is het geld kennelijk dan steeds te vinden.

Het is altijd interessant om in de vrije uren ook eens naar de lessen van collega's te gaan luisteren en te zien wat hun manier van werken is, hoe zij de oplossing van problemen aanpakken, welke informatie zij geven en met welke intensiteit zij dat doen. Daarop volgt de intrigerende vraag: waarom is een aantal van hen zo succesvol en wereldvermaard geworden? Er zijn collega's bij wie je dat vrijwel onmiddellijk ziet, maar anderen bij wie je het, ook zelfs na vele jaren volgen en analyseren, eigenlijk helemaal niet kan begrijpen. Sommigen zijn extreem dictatoriaal, onaangenaam, vernederend zelfs, anderen wekken de indruk niet veel te vertellen te hebben, of erger nog: de vinger geregeld op de verkeerde plek te leggen. Misschien is het bij bepaalde docenten ook wel zo gegaan dat hun roem een kwestie van geluk geweest is, bijvoorbeeld doordat er ineens een of twee buitengewoon begaafde studenten in de klas kwamen die later de tovenaarskwaliteit van de leraar in hun kielzog over de wereld meesleepten.

Maar, dat gezegd zijnde, een grote groep collega's maakt op mij een zeer gedegen en soms zelfs inspirerende indruk, en de enkeling die ik dan nog eens echt *fantastisch* vind, dankt dat niet alleen aan vakkennis en speelniveau, maar ook aan zijn of haar persoonlijkheid. De overdracht van cultuur, kennis, ervaring en goede smaak gebeurt dan op een steeds afwisselende manier, in behapbare, aantrekkelijke dan weer eens humoristische brokjes. Het is een manier van doceren die communicatie *genereert*, waarbij bovendien de verhoudingen helder en ongecompliceerd zijn.

Dat laatste is iets, voor ons allen denk ik, wat pas met de jaren in zijn optimale vorm lukt, het kan eigenlijk niet anders. Iedere jonge docent moet gewoonlijk nog leren het eigen belang uit het verhaal te schrijven, dat wil zeggen: leren om, ondanks de persoonlijke artistieke ambities, niet zelf als individu *mee* te doen in het proces. Hoe keurig dit ook klinkt, het is tegelijkertijd een vrijwel onmogelijke opdracht, aangezien iedereen vanzelfsprekend juist ambities nodig heeft bij het optimaal opleiden van zijn leerling of student. In zekere zin is het vergelijkbaar met het werk van een arts of psycholoog die, als zij hun patiënten niet volledig bevlogen en betrokken benaderen, minder gauw de beste prestatie kunnen leveren,



Marcel Baudet.

maar die daarbij tegelijkertijd een professionele distantie overeind moeten houden.

En zeker geldt in ons werk dat het opbouwen van artistieke communicatie en het daarbij gestalte geven aan de rol van inspirator en artistiek ‘ouderschap’ niet goed tot bloei kan komen in een té steriele omgeving. Het succesvolst zijn daarom zij die hieraan een goede, fluïde vorm hebben weten te geven, zelf ook volledig aanwezig zijn, inclusief persoonlijke betrokkenheid en artistieke passie. Voorwaarde is echer dat je geen rol hebt in het ‘toneelstuk’ anders dan misschien als leverancier van, noem het de ‘dummy’, waarvan de inhoud uiteindelijk geheel door de student of leerling moet worden volgeschreven. Het motto van de serie, waarin hun voordracht mag verschijnen,

zou iets kunnen zijn als het muzikaal, artistiek equivalent van de Eed van Hippocrates: recht doen aan de componist, aan diens muziek en naar beste vermogen diens integriteit trachten te verdedigen.

Naderende deadlines en smeltende idealen

Je vraagt je tijdens zo’n cursus op tweeduizend meter hoogte wel eens af waarom al die studenten hier toch helemaal heen komen als het niet, erg cynisch gezegd, alleen is om de naam van de beroemde docenten op hun CV te kunnen vermelden. Wat willen ze hier eigenlijk leren, is een vraag die je wel zou willen stellen. Dat mes snijdt overigens wel aan twee kanten: waarom doe je dit zelf, en wat stel je je bij het geven van een zomercursus ten doel? Misschien verschilt die vraagstelling ook wel niet eens zo fundamenteel van die naar de doelstellingen van je onderwijs binnen schoolverband. Wat staat je, wanneer je aan het opleiden van een leerling of student begint, voor ogen en met welk kompas houd je koers?

De omgeving waar ik nu aan dit artikel werk, is eigenlijk heel inspirerend. Tijdens het nadenken over lesgeven, over de algemene onderwijsstrategie en over de driehoeksverhouding tussen de muziek, de student en jezelf, is het alsof je een mentale excursie maakt naar de bergtop vanwaar af je het dal in kan kijken, naar de dagelijkse werkelijkheid van je beroep, terwijl die gevonden wijsheden, als je aan het werk bent, soms vrij onpraktisch blijken, teveel tijd lijken te kosten of gewoon maar weer even, onder de druk der omstandigheden, vergeten (moeten) worden.¹ Interessante meningen over onderwijs-op-het-hoogste-niveau worden geregeld minder strak in de leer toegepast. Uiteindelijk komt het dan toch weer neer op ‘gewoon pianoles geven’, en je kunt je natuurlijk ook afvragen of er eigenlijk iets anders bestaat dan *dat*. Moet je je per saldo steeds blijven verhouden tot een of ander groot einddoel, of moet je juist alleen maar terug naar de ‘basis’, omdat alle voorkomende problemen in feite altijd daar geworteld zijn?

Ik heb nogal wat collega’s aan het werk gezien bij wie dat gouden ideaal misschien wel in theorie, maar zeker niet in praktijk leidraad was, en bij wie het werk juist



bestond uit louter stapje voor stapje, stukje bij beetje verbeteringen aanbrengen. Dat begint bij het corrigeren van foute noten en ritmische onzorgvuldigheden, het rechtzetten van een verkeerde lichaamshouding en het corrigeren van verkeerde bewegingen, en loopt door tot aan het wijzen op het belang van het spelen van lange lijnen, het luisteren naar het eind van de klank en de noodzaak van een voortdurende verrijking van het kleurenpalet. Bij anderen zag ik soms een zeer vast omljnd idee van hoe het moest, zowel de technische aanpak als de interpretatie. Zij modelleerden het spel van hun studenten naar een vaststaand *format*, en bleven daarop zitten, net zolang tot de kopie voldoende gelijkenis vertoonde met het 'origineel'. In zulke gevallen herken je, meer dan waar ook, de docent aan de leerling. Het gaat vaak onder het vaandel van 'doorgeven van de traditie', want zelf werden zij ook zo opgeleid. Ik vroeg me geregeld af of dat eigenlijk wel een goed idee is. Of *überhaupt* het wezen van het 'gelijk' bij de ander kan liggen. Niet zelden is een extra moeilijkheid dat de verwachtingen van de buitenwacht het onderwijsproces als zodanig beïnvloeden of soms zelfs misvormen. Die buitenwacht die op 'concrete resultaten' en 'prestaties' wacht: de eeuwige discussie tussen *process* en *results*.²

Het 'concrete resultaat' is, als het gaat om het examen of concert, voor mij in de loop der jaren een 'no-go-area' geworden. Ik weet dat ik dat zelf met vallen en opstaan heb moeten leren. Als jonge leraar wilde ook ik me natuurlijk bewijzen, laten zien waartoe ik met het lesgeven in staat was. Vroeg of laat kom je er wel achter dat dat een heilloze weg is, en bovendien één die haaks staat op je eigen artistieke en levensovertuigingen. Immers, naar iets dergelijks willen toewerken neemt zóveel van de individualiteit en creativiteit bij de student weg en staat bovendien op gespannen voet met de eigenlijk ziel (en zin) van het onderwijsproces. Toch komt het bij iedereen wel voor dat stapjes in die richting de les binnensluipen om soms (bijvoorbeeld naarmate een deadline genaderd word) uiteindelijk het leeuwendeel van de coaching te gaan bepalen. En, zoals gezegd, er bestaan ook opleidingscholen die juist op het principe van nauwkeurig nabootsen gebaseerd zijn. In het ergste geval is er niets origineels meer in dat spel terug te vinden, eigenlijk verdrietig als je een moment aan het kleine onschuldige, met muziek spelende kind terugdenkt dat de thans 'briljante examinandus' mogelijk ooit geweest is...

Richt je je vizier bijvoorbeeld tijdens een masterclass op de betreffende master, dan kan je heel goed je eigen manier van lesgeven evalueren. Zo'n zelfonderzoek voert enerzijds naar de vraag wat je artistieke einddoel is, anderzijds naar wat je voor jezelf als 'wezenlijk' in muziek beschouwt. Juist het volgen van lessen van collega's, op verschillende niveaus, kan je helpen antwoorden op beide vragen te vinden. Het kan betekenen dat je plotseling je grote voorbeeld ontmoet, maar ook dat je, juist door het aanschouwen van het bepaald soort docentschap dat je zelf juist helemaal niet zou willen navolgen, je eigen weg ineens kunt uittekenen.³

Van kleuter tot jong talent

De meesten van ons geven les op basisoniveau tot en met het niveau van een 'vooropleiding'. Mij heeft het altijd gefascineerd hoe die ontwikkelingslijn zo effectief mogelijk zou kunnen zijn, en hoe die, met behoud van een bepaalde mate van continuïteit, van begin af aan opgezet zou kunnen worden. Eind jaren '80 ontwierp ik in het Koninklijk Conservatorium het zogenaamde PIPO-project (voor de allerjongsten). Dat was daarvan nu een voorbeeld. Het project bestaat

nog steeds al is het wel een beetje een eigen leven gaan leiden. Ook in het buitenland is de nodige aandacht voor dit onderwerp. En er verscheen in de loop der jaren een verzameling van boeken gericht op het muziekonderwijs aan jonge kinderen. Voor de daarop volgende ontwikkelingsstadia hebben we ook al vele decennia repertoire-overzichten die de opeenvolgende stappen van het begin tot de moeilijkste werken zo goed mogelijk proberen te volgen. Soms zijn daar wel eens wat inschattingfoutjes gemaakt, maar dat terzijde.


Het belang van een goede opbouw is immers groot. De vaak te moeilijke gekozen stukken leiden altijd weer tot forceren, tot onbevredigende resultaten en tot frustraties. Af en toe een sprong in het diepe is soms heel stimulerend, maar het is essentieel om, door de bank genomen, een uitgebalanceerde en goed gedoseerde repertoirelijst te hanteren.

De belangrijkste fase is, zoals algemeen bekend, juist die beginperiode. Het stimuleren van de gevoeligheid van het oor, liefst in een tuin van fantasie, van vrij experiment, van fysiek plezier, met vooral veel 'samen'. Hier moet de basis voor het hele bouwwerk gelegd worden, de liefde en fascinatie voor muziek, het enthousiasme om het instrument te leren bespelen, en dus ook: om te studeren. Het zou, in mijn ideale wereld, *vanzelfsprekend* tot het programma van de opgroeiende jeugd moeten behoren. Er zou, en dat geldt zeker ook voor onze minder ideale wereld, hoe dan ook vroeg, éérder dan gebruikelijk, met de muziekles begonnen moeten worden.

Aangezien ik me nu eenmaal vooral met het opleiden van 'jong talent' (eigenlijk een verschrikkelijk belastend begrip) heb bezig gehouden, wil ik op deze plek nog weer eens een korte excursie maken naar het 'ideaal', zoals ik me dat altijd heb voorgesteld. Een ideaal curriculum dat zich baseert op de 'anatomie' en het functioneren van muziek in combinatie met, en afgestemd op de ontwikkelingsfasen van een kind. Die twee aan elkaar koppelen is dan het grondprincipe. En wanneer je niet aan grote talenten maar aan 'gewone leerlingen' lesgeeft, kan je daar toch ook echt iets aan hebben. Veel van mijn zogenaamde 'jonge talenten' bleken trouwens uiteindelijk ook 'doodgewone' leerlingen te zijn die veel van muziek hielden en hard studeerden, en altijd weer heb ik gezien dat de regie van de gewone muziekles op de muziekschool heel wel een proportionele afgeleide van dit ideaal curriculum kan zijn. Zoveel mogelijk alles baseren op het (creatief) luisteren en op de fantasie, wat de leerling meestal aanzienlijk meer plezier geeft dan de vaak voornamelijk fysieke plicht. Daarom nu een summier overzicht van zo'n ideaal (professioneel) curriculum:

	A	B	C	D
Periode I:	4 – 8 jr. gehoor en fantasie; basis harmonie	basistechniek, standaardpositie(s) van de hand, basis vingerzettingen	prima vista (I) (sleutels apart)	improvisatie, fantaseren
Periode II:	9 – 13 jr. polyfonie, klank, klassieke harmonie	fundamentele technische vaardigheden (bibliotheek)	prima vista (II) (sleutels tegelijk)	compositie (I)
Periode III:	14 – 18 jr. (post-) romantische harmonie	virtuoze techniek	prima vista (III) (2 en 3 sleutels)	compositie (II) transpositie partimento harmoniseren





De indeling is gemaakt naar drie periodes van elk vijf jaar, uiteraard een schematische voorstelling van zaken. In kolom A wat er op het gebied van gehoorontwikkeling zou moeten gebeuren, in kolom B wat de pianistiek aangaat, in kolom C de leesvaardigheid en kolom D wat er aan de ontwikkeling van 'keyboard skills' zou moeten plaatsvinden. Er is, zoals te zien, veel aandacht voor het ontwikkelen van de leesvaardigheid. De frustraties en blokkades die ontstaan door het moeizaam ontcijferen van het notenbeeld zijn altijd voor veel leerlingen een breekpunt in hun pianostudie. Pianopartituren zijn ook ingewikkeld, men onderschatte dat niet! Maar hoe eerder dat lezen geen obstakel meer hoeft te zijn, en hoe meer van blad spelen een vanzelfsprekend (en plezier gevend) onderdeel van de les is, hoe eerder en groter de vertrouwdheid met het notenschrift kan worden. Voor de *professional* komt daar nog bij dat goed van blad kunnen spelen een zeer belangrijke vaardigheid is bij de opbouw van een carrière.⁴

In een eerdere bijdrage in dit tijdschrift heb ik eens een pleidooi gehouden voor wat ik noemde de 'retrograde methode', een curriculum waarbij men uitgaat van het noodzakelijke einddoel voor de jonge *professional*, om, van daaruit terug redenerend, tot een effectief muziek pedagogische leerplan te kunnen komen.⁵ Misschien zou ik het nu op een iets andere manier benaderen, maar in essentie lijkt het me nog steeds de beste weg, zeker wanneer het, zoals in dat artikel, gaat over het opleiden van toptalent. Want mettertijd werd mij steeds meer duidelijk dat het zaak is een zo ongestoord mogelijke ontwikkelingsroute uit te stippelen en dat dat alleen maar kan door de beide ideale 'uiteinden' van de route (het grondig aanleggen van de fundamenteën, én het bereiken van artistieke authenticiteit) vanaf het eerste begin op elkaar af te stemmen. Dat vereist evenwel een grondig besef van de natuurlijke orde die muziek kent:

1. pulse en ritme;
2. harmonie;
3. melodie;
4. articulatie, dynamiek etc.

Vanaf het begin zouden we onze leerlingen vanuit deze ordening naar muziek moeten leren kijken/luisteren, met de pulse en het ritme inderdaad als de basis van alles. Maar, ondanks deze onwrikbare volgordelijkheid, is gevoel voor, en bewustzijn van de *harmonische ontwikkeling* toch de meest ingrijpende en meest omvattende voorwaarde voor het spel, en voor de ontwikkeling van het artistieke authenticiteit in het muzikale talent van jonge pianisten. De meeste 'fouten', of die nu *timing*, stemvoering of klankkleur betreffen (en daarmee dus ook over de techniek van het spel), worden opgelost door te werken aan een groter harmonisch bewustzijn.

Basisproblemen

Bij het opsporen van al dat soort 'onvolkomenheden' is het hanteren van eigenlijk permanente 'APK-controles' een vast, want effectief ritueel. Met behulp van een overzichtelijke checklist heb je een uitstekend middel om de weg naar zowel muzikale coherentie als naar technisch gemak en vrijheid terug te kunnen vinden. Die checklist is natuurlijk het belangrijkste op het gebied van het gehoor, en vèrgt ook een (zeer) goed gehoor van zowel student als docent. En er is nóg



Marcel Baudet in een masterclass. Foto Bernard Morales.

een factor van groot belang: het in stand houden van objectiviteit bij de beoordeling van je spel. Later kom ik daar nog even op terug (zie paragraaf II,16).


Je zou kunnen stellen dat er in ons vak geen andere dan *basis*problemen zijn. Iedere minder gelukkige of verkeerde beslissing vindt zijn oorsprong in een dieper liggend probleem en je aandacht dáár op richten is de enige manier om dat echt op te lossen. Vandaar dat het sleutelen aan de buitenkant van het proces, oftewel het plamuren of ‘cosmetisch lesgeven’ slechts heel beperkt en tijdelijk, een incidenteel resultaat zal opleveren, wat bovendien niet echt in het belang van de student en zijn toekomst is.⁶

In elke muziekles, op ieder niveau, helpt het als je die anatomie en het functioneren van de muziek helder voor ogen hebt. Daardoor kan je beter en sneller diagnoses stellen en vervolgens oplossingen vinden. Gelukkig is het in zekere zin een vrij overzichtelijk terrein. De twee meest voorkomende oorzaken van problemen in het pianospel zijn immers:

1. concrete fysieke obstakels, en
2. gebrekkig harmonisch begrip en/of gehoor.

Het eerste probleemgebied (*fysieke obstakels*) houdt, behalve met het opbouwen van basistechniek, ook verband met het verwerven van ‘kennis van zaken’ over het functioneren van het lichaam en de zwaartekracht, die uiteindelijk de hoofdrol speelt. En over de vraag hoe een piano werkt en, niet op de laatste plaats over de vraag wat gezond, goed, opbouwend studeren inhoudt.





In het tweede probleemgebied (*harmonisch begrip*) gaat het om een proces van ‘volwassenwording’ van het gehoor: het kunnen waarnemen en identificeren van het harmonisch proces, en de noten naar hun rol en betekenis kunnen ordenen. Harmonieën hebben een karakter. Het vaak nog steeds gedoeerde ‘academisch begrip’ van de harmonische functies en ontwikkeling zegt eigenlijk niet zoveel; het gaat er om die ‘karakters’ en hun onderling verhoudingen vrij vanzelfsprekend te leren herkennen en er op flexibele manier mee om te leren gaan, zoals men zich dat met alle verschijnselen in het dagelijks leven ook eigen moet maken. Vandaar het gebruik van de term ‘volwassenwording’.

De beleving van tijd: pulse en ritme

Anders dan in het dagelijks leven geniet men in de muziek van de luxe van afgebakende koninkrijken, waarbinnen de muziek naar zichzelf verwijst en ons met een in zichzelf volledig coherente structuur tegemoet treedt. Problemen in interpretatie of begrip doen zich slechts voor in onze eigen suboptimale verhouding tot die ‘perfecte samenhang’. Ze manifesteren zich op een meestal ietwat verwaaide wijze (nu eens hier, dan weer daar), waarbij wij, om daar uit te komen, op zoek moeten gaan naar misleidingen en onvolledige of verkeerde vooronderstellingen op een dieper gelegen niveau, tot aan het grondbeginsel dat de muziek regeert, toe: de indeling van de tijd.

De beleving van pulse en ritme. Het is zoiets als de bewuste ervaring van de tijd die ons gegeven is: aan de ene kant nemen we die *for granted*, anderzijds maken we ons er enorme zorgen over en kijken de hele dag op de klok. Zonder de factor tijd bestaat er per definitie geen ontwikkeling. Voor een uitvoerend musicus is het kunnen omgaan en spelen met het element van de tijd beslissend. Maar die tijd heeft een gedaante: hij wordt ervaren door middel van iets anders. De eerste stap die we zetten om de tijd te ervaren is het plaatsen van piketpaaltjes, ofwel: het in gelijke stukjes onderverdelen van de voor ons onzichtbaar voort stromende tijd. Op dat ‘bedachte’ stramien borduren wij onze ritmes, en daarop weer de harmonische ontwikkeling die het perspectief verschaffen aan onze melodieën.⁷ En vervolgens bepaalt dat omgaan met de tijd ook de wijze waarop we de muziek met anderen communiceren, hoe we de klank met dynamiek, frasering en articulatie vormgeven. Dit is het domein dat beheerst wordt door de ‘Orde van Muziek’. Hoe vanzelfsprekend het ook moge lijken, het is goed om dit alles, in het kader van een muzikale *body scan*, nog eens extra goed onder ogen te zien, juist wanneer men vooruit wil gaan, wanneer men ‘onmogelijke’ passages als gemakkelijke wil gaan ervaren.⁸ Altijd weer zijn de oplossingen in een of meerdere, dieper gelegen lagen dan waarin de problemen zich aanvankelijk voordoen, te vinden.

De beleving van ontwikkeling: harmonische progressie

Aan de oppervlakte verschijnt wat daar thuishoort, soms zonder dat men zich ervan bewust is waarom hetgeen men ziet of hoort zo mooi is. Veelal neemt men als eerste de melodielijn waar, die charmant, nooit statisch is, maar altijd in beweging en ‘aan het woord’ is. Zij krijgt haar glans echter door de wetten van de zwaartekracht en door het uit harmonische materie opgebouwde magma waarop zij drijft: dat is de onderstroom van de rivier, stromend van z’n oorsprong naar z’n eindbestemming. Een proces dat simpel kan worden samengevat als de reis van ‘A’ naar ‘B’. Melodieën, en eigenlijk geldt dat voor alle individuele noten, staan

niet op zichzelf maar maken deel uit van een voortgangsproces. Als gevolg daarvan heeft iedere noot een voorganger en een opvolger. De verbinding tussen de noten kan in klank ononderbroken (*legato*) of onderbroken (*non legato* of *staccato*) zijn. Ongeacht hun vorm (lengte, klank) zijn noten per definitie onderdeel van de keten, en hun 'DNA' is derhalve per definitie altijd *legato*. In navolging van dit uitgangspunt moeten we leren om elke noot te beluisteren in de lijn van de tijd, niet als een statische stip in een tweedimensionale ruimte. Dit maakt ons bewust van het cruciale belang van het luisteren naar het einde van elke noot, en vandaar af naar de verbinding met de volgende. En voor de goede orde: de eerste noot van een stuk is óók aan iets anders verbonden, namelijk aan voorafgaande (noem het maar: heilige) stilte. Daar waar de muziek lang tevoren verwekt was.


Beweging vereist zwaartekracht, en zwaartekracht impliceert ongelijkheid. Muzikale relaties worden, in ieder geval in onze klassieke muziek, gekenmerkt door ongelijk(waardig)heid. Ritme krijgt bijvoorbeeld vorm door de verschillen tussen zware en lichte slagen, tussen snelle en langzame en zelfs tussen luide en zachte. De impulsen zijn niet willekeurig maar verschijnen in een patroon of een structuur met als belangrijkste kenmerk dat de dingen herhaald worden. Alles wat niet wordt herhaald, heeft waarschijnlijk geen betekenis.⁹ Bij harmonie is er ook sprake van een fundamentele hiërarchie, met een uiteindelijk steeds terugkerend tonaal centrum dat als zodanig orde schept en daarmee de essentiële voorwaarde aandraagt om 'betekenis' te genereren. Deze hiërarchische eigenschappen stellen de muziek in staat vorm te krijgen. Herhaling genereert hiërarchie en hiërarchie genereert vorm.

Maar die rivier! Als men zich het beroemde aforisme dat aan Von Bülow toegeschreven is, herinnert: 'in het begin was het ritme'¹⁰, een zin die verwijst naar de klok van het universum en zijn wetten, zou de volgende zin kunnen zijn: 'maar om tot leven te komen was er *harmonie* nodig'. Alle tonale muziek leeft, als een verzameling van levende organismen, in de vloeistof 'harmonie' genaamd. Die kan iets vrij eenvoudig zijn, maar naarmate je verder in de geschiedenis van de muziek komt, is zij steeds meer geëvolueerd en kunnen de harmonische processen uitermate complex worden. Harmonische processen verschijnen in onze muziek meestal in de vorm van een polyfoon weefsel. Om het muzikale verhaal te begrijpen ontkom je er niet aan tot in de ondergrondse gangen af te dalen, daar waar dat muzikale magma bij wijze van spreken als een meerstemmig koraal voortglijdt. Daar in de diepte ligt ook het begrip ervan geborgen.

Levende tijd: rubato

Als de ordening van de tijd het impliciete uitgangspunt van ons (existentieel) ervaren is, zou je *rubato* dat van het *beleven* kunnen noemen, in het perspectief van dit artikel: van het 'muische'. Zodra er, in welke vorm dan ook, muzikaal leven op dat 'rekenkundig' raster van de tijd ontstaat, gaat dat echter bij ons gepaard met het daar juist tegen aan schuren. De mens moet zich nu eenmaal altijd tot die onontkoombare feitelijkheid zien te verhouden. Zoals licht en warmte iets doen met 'dode' materialen, zo doet klank (muziek) dat met onze ervaring van tijd. Er bestaat, omgekeerd, geen muziek zonder enigerlei vorm van rubato, lees: leven. 'Dode muziek' is dan ook een *contradictio in terminis*. De frequentie en mate waarin *rubato* toegepast wordt (of liever: ten tonele verschijnt), is in zekere zin een afdruk van de verhouding van het incidentele tot het immanente.





Op soortgelijke wijze kan men naar het verschil tussen langzame en snelle noten kijken, welke laatste zich bij hun toenemende vermeerdering in aantal binnen dezelfde hoeveelheid tijd, gelijk een zwerm vogels, steeds verder van de beleving van de oerpulse (de tijd) weg manoeuvreren. Dit wordt dan uiteindelijk weer gecompenseerd door de richting-bepalingen van de harmonische progressie of de naar een zwaartepunt toe gidsende dynamische ontwikkeling. In optimale vorm uitgevoerd, leidt dit samenspel van factoren tot een intense beleving van de pulse, iets wat ons als luisteraar altijd goed doet. Goed uitgevoerd *rubato* is immers juist een bevestiging van de beleving van de pulse. Maar een onbedoelde, onlogische verstoring daarvan, bijvoorbeeld door het op drift raken van een of meerdere van de betrokken elementen, veroorzaakt dat het spel juist ‘onritmisch’ wordt. En dat is *onprettig* om te ervaren. Een emotioneel logische gestuurde uitrekking of inkrimping van de tijd, hoeft geenszins te leiden tot een gevoel van ritmische onevenwichtigheid, omdat in zulke gevallen het ‘levende’ van de logische samenhang altijd meer ‘waar’ is dan het ‘dode’ van de theorie van de tijdsindeling. Anders gezegd: de ogenschijnlijke invloed die *rubato* op de rekenkundige tijdsindeling heeft, hoeft eigenlijk geen versturende invloed te hebben op de *beleving* van de pulse. Dit kan echter alleen tot stand gebracht worden wanneer de speler die tijd niet als buitenstander benadert, maar zich opstelt als inwoner ervan. Dat wil zeggen dat hij iedere muzikale ademtocht, ieder harmonische kleuring en iedere daarin gevolgde melodische meander vanuit de continue beleving van tijd ondergaat. Het bestaan van deze beide op het eerste gezicht ietwat paradoxale belevingen van de tijd in muziek, werpt misschien ook wel enig licht op de eeuwig terugkerende vraag of je überhaupt, (en zo ja hoe) wel met metronoom moet studeren.¹¹

II

Handboek Piano-APK: de ‘mechanische’ checklist

Zoals eerder genoemd komt het bij het willen oplossen van problemen en beperkingen in feite altijd weer neer op een onderzoek aan de basis. Aangezien dit artikel voor het *Piano Bulletin* niet bedoeld is voor volleurde meesters maar juist voor de (beginnende) docent, leek het me niet overbodig om nog eens in vogelvlucht (en daardoor niet meer dan schetsmatig) behalve muzikale, ook een aantal ‘technische’ checkpoints, die je steeds in de gaten moet houden, langs te lopen. Het zou wat pedant kunnen lijken (‘iedereen weet dit toch wel’), maar als ik naar de afgelopen veertig jaar van mijn lesgeven terugkijk, besef ik hoezeer deze ‘mechanische’ checklist een effectieve partner was, waarmee ik elke keer weer ‘ingewikkelde’ technische (en muzikale) problemen zoals die zich aan de oppervlakte voordoen, in de basis kon helpen oplossen. Vandaar. Misschien heeft de lezer er daarom ook iets aan.

1. Basispositie van het lichaam

Het spreekt vanzelf dat het lichaam op de meest logische manier aan de piano moet zitten. Het woordje ‘logisch’ betekent in dit verband: in overeenstemming met de constructie van het lichaam, het natuurlijke functioneren van de ledematen en gewrichten, en: in overeenstemming met de zwaartekracht. Een pianist zou zonder ‘innerlijke tegenstrijdigheden’ moeten zitten spelen. Op basis van dit

uitgangspunt is het tamelijk eenvoudig om een correcte basispositie voor de piano te vinden: rechtop zitten, onderarmen ongeveer horizontaal, schouders en nek ontspannen, voeten op de grond in de buurt van de pedalen. Wat de afstand tot het toetsenbord betreft voldoende ruimte om de armen gemakkelijk voor het lichaam langs heen en weer te kunnen bewegen, de handen als een kom op het toetsenbord met de vingers gebogen, met een hoek van om en nabij $\pm 75-80$ graden op de toetsen. Er is natuurlijk geen sprake van een 'altijd', en evenmin van een 'nooit'. Een wat vlakkere hand, gestrekte vingers of juist met een haakse hoek, het komt allemaal voor. Je kunt alleen bij wijze van startpunt algemene richtlijnen aanhouden en zien hoe ze voor je kunnen werken. Maar een ieder moet (zeker ook in de groei-jaren) experimenteren om steeds weer de juiste positie voor zichzelf te vinden. Hoewel men bij grote pianisten geregeld ziet dat ze van deze uitgangspositie afwijken, zou het een vergissing zijn om uit die verschijningen af te leiden dat deze principes twijfelachtig of fout zijn. Voor musici, trouwens net als voor iedereen, is een goede ademhaling een essentieel ijkpunt voor de toestand van het functioneren van het lichaam.


2. Basispositie van de hand- en vingerbeweging

De basispositie van de gemiddelde hand is: één vinger op elke opeenvolgende toets (1-5). De vingers bewegen zelfstandig omhoog en omlaag, beginnend bij de knokkels die met elkaar de handbrug vormen, meestal in een iets hogere positie dan de pols. Let op dat de duim zijn knokkel heeft op het punt waar het op de pols is aangesloten. Belangrijk om in ogenschouw te houden, omdat geregeld veel bewegingen van de duim onbedoeld door de arm uitgevoerd worden. Vingers worden gemiddeld gesproken een beetje opgetrokken voordat ze de toets naar beneden duwen, en ook wel daarna weer. Als regel moeten ze zoveel mogelijk ontspannen zodra ze gespeeld hebben. In veel gevallen echter verlaten de vingers de toets helemaal niet: dan begint de beweging vanaf de toets en eindigt weer met nog steeds het toetscontact. Ook (en dit is een belangrijke oefening) kan de vinger tegelijk met de toets omhoog komen. In dergelijke gevallen voel je dat de toets de vinger omhoog duwt. Meestal, bij het spelen van *legato*, wordt dit aan de toets 'geplakt zijn' in combinatie met het gebruik van het gewicht van de hand en de onderarm toegepast. De standaardpositie van de hand is het referentiepunt bij het spel, ook al is een iets wijdere spreiding tussen met name 1-2, zeker bij grotere handen, veel voorkomend. Snelle, onafhankelijke en accurate vingers vormen de basis van het spel. Dikwijls doen zich problemen in positie (spanning), beweging en in klank, voor omdat deze eerste linie, de 'soldaten', onvoldoende toegerust en getraind zijn. Toonladders, drieklanken, dubbelgrepen, trillers, zijn allemaal belangrijk om systematisch (en vooral op de juiste wijze) dagelijks te studeren. Van zorgvuldig langzaam tot en met (zeer) snel. Stap voor stap.

3. Onderzetten van de duim

Er zijn twee manieren om over het toetsenbord te reizen: gebonden met gebruik van het onder- of overzetten van vingers, of springen. In het eerste geval is er bijna altijd sprake van het onderzetten van de duim. Afhankelijk van de benodigde snelheid kan de duim steeds met de dan spelende vinger onder de hand meereizen. In snellere tempi wordt dit op den duur ongemakkelijk en moet er ook gebruik gemaakt worden van kleine sprongen. Een snelle en flexibele





duim is zeer nuttig om nieuwe posities aan elkaar te koppelen. Bij al het heen en weer springen moet niet vergeten worden om steeds weer opnieuw de standaardpositie van de hand als referentiepunt aan te houden, of het nu basispositie (1-5) is of, zoals boven beschreven, een klein beetje meer uitgestrekt. Bij het spelen van arpeggio's is het springen over het algemeen meer nodig dan bij diatonische (of chromatische) passages. Met al het gemanoeuvreren moet de positie van het lichaam stabiel, ontspannen en evenwichtig blijven. In het algemeen zorgt de (voortdurende) flexibiliteit van de pols (en onderarm) voor groter gemak en (klank-) beheersing in het spel.

4. De flexibiliteit van de pols

De pols is de essentiële fysieke schakel in het pianospel. Hij moet uiterst soepel en beweeglijk zijn, maar tegelijkertijd een bepaalde mate van fixatie kunnen aannemen om het gewicht van de arm effectief te kunnen overdragen. Dit is uiteraard van vitaal belang voor het maken van de klank. En ook hierbij geldt dat de vrijwel voortdurend vloeiende bewegingen van de pols steeds weer gerelateerd moeten zijn aan de standaardpositie van de hand. Veel problemen in het spel hebben te maken met onvoldoende flexibiliteit en of een gebrek aan controle van de pols. Meestal is er een verkeerde en te hoge spanning en fixatie. Het is vaak goed om vóór het studeren een aantal polsoefeningen te doen, zoals cirkelbewegingen (in beide richtingen), in zowel verticale als horizontale richting. Behalve de toename van souplesse bevordert het de bewustwording van de betekenis van het gewricht voor het spel.

5. Elleboog en de onderarm

Het komt nogal eens voor dat de elleboog niet vrij genoeg is. Evenals bij de pols, zijn ook bij dit gewricht dagelijks buig- en strekoefeningen verstandig. Maar evengoed is het nodig tijdens het studeren van bepaalde patronen de vrijheid van de elleboog en daarmee de onderarm te checken. De beweeglijkheid van de arm (vanaf de schouder tot aan de vingertop, maar met vrijwel voortdurend flexibiliteit in alle tussenliggende schakels) vormt de beste garantie voor een rijke, warme klank en ...voor het bereiken van gemak in het spel (zie ook punt 9 Rotatie).

6. Schouders en nek

Als het meest voorkomende broeinest van spanningen moet men de regio van nek en schouders bij het studeren altijd zeer goed in de gaten houden. In principe doet de schouder niet echt met het spel mee (de nek al helemaal niet). Maar het kogelgewricht is wel voortdurend in beweging, zodra de positie verandert of zodra er 'grote daden' verricht moeten worden (zie onder: 7). Niet zelden blijven de problemen op dit gebied zich (jaren en jaren) voordoen, ondanks het feit dat er telkens weer op gewezen wordt. Langzaam studeren met actieve focus op de ontspanning in de schouder/nek-regio kan uitkomst bieden. Maar de student moet vooral *zelf* uitermate gemotiveerd zijn om deze problemen op te lossen. Vaak wordt het studietempo in een te vroeg stadium van langzaam naar (heel) snel opgevoerd (dikwijls ook nog met een grote sprong voorwaarts) en dan is alles meestal weer verloren. De dan optredende problemen leiden uiteindelijk tot ergere in de arm, met alle gevolgen van dien.

7. Lanceren en treffen

Bij het spelen van staccato, met name als meerdere vingers tegelijk nodig zijn, moet men de hand vanuit de pols op de toets 'slingeren', waarbij behalve de hand, ook de onderarm in meer of minder mate kan meedoen. Het gooien vanuit de schouder (met behulp van de hele arm) komt minder vaak voor, maar bijvoorbeeld wèl bij grote en krachtige akkoorden. De hand moet zoveel mogelijk in de gewenste positie (de greep) komen, (kort) voordat hij de toetsen bereikt. Dit wordt dan weer meteen gevolgd door ontspanning, maar het volledig of grotendeels aanhouden van de greep is natuurlijk wel gewenst bij snel te herhalen staccato akkoorden. Gaat het lanceren vooral over de beweging voorwaarts, het 'treffen' slaat op de horizontale pendant, waarbij je leert heel snel over een grote afstand de juist toets(en) in een ononderbroken beweging te raken.¹² Een interessant experiment is om een bepaalde drie- of vierklanken in 'Maserati-tempo' over het klavier heen en weer te treffen (zowel links als rechts). Wie dat goed kan, heeft talent...¹³

8. Harmonica-hand¹⁴

Een belangrijk element in de mechanica van piano spelen is de snelle verandering van een kleine naar een uitgerekte hand, en vice versa. Deze elasticiteit is een belangrijke vaardigheid voor virtuoze stukken.¹⁵ Ook dit kan men bij wijze van voorbereidende oefening dagelijks trainen. De flexibiliteit in het strekken van de hand speelt een aanzienlijke rol bij de gelijkmatigheid in passagespel. Afgezien van de etudes van Chopin, zijn die van Czerny, Cramer en Clementi, maar ook de meesterlijke passages in de grote pianoconcerten van Mozart hiervoor een prachtige leerschool.

9. Rotatie

Een ander belangrijk aspect voor de pianist is het gebruik van (onderarm-) rotatie. Het komt bij vele soorten passages van toepassing: van kleine Alberti-patronen tot en met orkestrale effecten zoals (octaaf-) tremolo's. Als er ergens toch nog spanning in het 'mechanisme' is, worden tremolo-passages vermoeiend (en onregelmatig) en uiteindelijk onspeelbaar. Spanning kan zich in de schouder verschuilen, maar ook in de lager gelegen gebieden van de (onder-)arm. Net als bij de ontwikkeling van de flexibiliteit van de pols, zou het trainen van onderarm-rotatie bij voorkeur een vast onderdeel van het dagelijkse 'onderhoudsprogramma' moeten zijn. Het rotatieprincipe kan je trouwens heel goed voelen wanneer je beide handen een aantal keren *langzaam* op het toetsenbord vanuit de standaardpositie op hun rug heen en terug laat omrollen.

10. Studeren

Ieder heeft zo zijn eigen ideeën over studeren, maar vast staat dat er drie essentiële steunpilaren zijn:

1. precies weten wát je gaat studeren;
2. precies weten hōe je het moet doen;
3. herhalen (tot aan gemak, tot iets werkelijk je 'eigendom' is).

11. Technische oefeningen

Het hoofddoel van oefeningen (en de herhaling ervan) is om patronen aan te leren en de uitvoering van de bewegingen te vergemakkelijken. Aangezien 'gemak' altijd weer de centrale gedachte is in dit alles, moet je dat ook altijd bij



het studeren in het algemeen, maar bij oefeningen in het bijzonder, goed voor ogen houden. Agressief of gespannen studeren zal nooit leiden tot gemak (en zeker ook niet tot schoonheid). Technische oefeningen zijn meestal afgeleid van passages uit een groter geheel. Je kan ze daar natuurlijk ook zelf geregeld van afleiden. Ik noemde het al eerder: niet zelden is men geneigd om te snel, te ingewikkeld en te kort te oefenen. Uithoudingsvermogen en perfectie in de (uitgebreide) herhaling zijn wel de meest objectieve parameters of je iets wel of niet beheerst.¹⁶

In veel situaties lijkt het studeren van studenten te veel op het doen van een examen. Studeren moet daarentegen juist vertrouwen geven en ervaren worden als een boeiend, en bevrediging (en resultaat) schenkend proces. Als iets drie keer verkeerd gaat, geef je jezelf waarschijnlijk een verkeerde en/of te ingewikkelde opdracht. Technische oefeningen op een verkeerde manier uitgevoerd leiden uiteindelijk tot het verliesgevend studeren van het 'verkeerde', en zal het optreden van ongelukken bij het spel tot gevolg hebben. Het op de juiste manier herhalen van de handelingen en gebaren is daarentegen het begin van de internalisering van bewegingen of patronen op een winstgevende manier.¹⁷ Het is zinnig om altijd voor ogen te houden dat mechanische trainingsprogramma's op zichzelf, uitgevoerd zonder muzikaliteit, zelden of nooit tot werkelijk muzikale prestaties kunnen leiden.

12. Vingerzettingen

Goed gekozen vingerzettingen zijn essentieel voor het functioneren van de handen en armen, maar ook voor de realisering van de juiste klank en expressie. Hoewel ze per speler en per situatie verschillen, kan je een aantal fundamentele regels voor het vinden van goede vingerzettingen hanteren. Het doel van het gebruiken van goede vingerzettingen is het bereiken van vloeiende bewegingen en daarmee het vermijden van onvrijwillig onderbroken zinnen of passages. Goede vingerzettingen onthullen de artistieke discipline en cultuur van een pianist. Een van de vele redenen voor het studeren van zowel toonladders, arpeggio's, vingeroefeningen als klassieke etudes is, behalve de vorming van de spelende hand als zodanig, de opbouw van een 'technische bibliotheek' die de altijd weer voorkomende basispatronen met daarbij gestandaardiseerde vingerzettingen omvat. Onconventionele, 'artistieke' vingerzettingen kunnen in bepaalde situaties nog wel eens een beter, mooier en stilistisch passender resultaat geven, maar die zou men m.i. pas in een latere fase moeten overwegen. De prachtigste voorbeelden daarvan zijn overigens te vinden in die van de grote pianisten-componisten zelf, zoals in geval van Beethoven, Chopin en Liszt.



1. Beethoven, Sonate in Bes, opus 81a, deel 3, m. 53.



2. Chopin, Impromptu nr. 3, opus 51, m. 37 e.v.



3. Liszt, *Fantasie und Fuge über das Thema B-A-C-H*, m. 236 e.v.

13. Aanleggen van een basisbibliotheek

Aan het begin van het leerproces zijn gestandaardiseerde patronen vanzelfsprekend het materiaal waaruit oefeningen bestaan. De opbouw van het curriculum is meestal *logisch doordacht*, in overeenstemming met de eerder genoemde principes. In de loop van het proces worden de patronen complexer en komen er, noem het ‘paradoxen’ in de verschillende patronen voor, zoals bijvoorbeeld wanneer er in dezelfde hand twee in principe tegenstrijdige speelmannieren moeten worden gebruikt.¹⁸ In deze gevallen is het extra noodzakelijk dat de actieve hersenen uiterst bewust meedoen. Maar ten overvloede: alle latere stadia van technische vaardigheden kunnen pas aangeleerd, en vervolgens gestudeerd en tot eigendom gemaakt worden, nadat de initiële stadia degelijk zijn afgerond. Dat is: het vertrouwd raken en het internaliseren van de standaardformules en -patronen, in combinatie met de bijbehorende bewegingen (en vingerzettingen). Een pianist kan niet zonder deze basisbibliotheek.

14. Over snelheid

Snelheid is tot op zekere hoogte een kwestie van ‘interpretatie’. Iemand kan snel spelen, zonder dat het echt zo snel klinkt, en een andere kan redelijk snel spelen, maar bij wie het dan juist extreem snel en virtuoos klinkt. Het kost meestal weinig tijd om het hoogste persoonlijke tempo te bereiken, als de basis maar grondig en goed gelegd is. Snelheid heeft veel te maken met het vermogen tot anticiperen en met het vermijden van verkeerde, interfererende bewegingen en gedachten. Het heeft ook met een algemeen lichamelijk en mentaal welzijn te maken. Een voorkomend fenomeen is een pianist die ‘s morgens meteen in staat om iets snels en moeilijks te doen, maar bij wie dezelfde passage na een tijdje ‘onmogelijk’ wordt. Het creëren van de juiste omstandigheden (c.q. het vermijden of afbouwen van de verkeerde) is vaak een grotere uitdaging dan het studeren van het mechanische patroon zelf.

15. Rol van het geheugen

Het lichaam heeft sterk leiderschap nodig evenals een vliegtuig een goede (en nuchtere) piloot nodig heeft. Zonder kwalitatieve en perfect uitgevoerde handelingen zullen problemen onvermijdelijk optreden. Ons geheugen (zowel het fysieke als het mentale) stelt ons in staat om correcte instructies van eerder aangeleerde patronen te gebruiken. Het is ongewenst, en bij ingewikkelde partituren onmogelijk om alles steeds ter plaatse te moeten zitten ontdekken of uitdenken. Daarom is het raadzaam om het geheugen in een reeds vroeg stadium intensief bij het studeren te betrekken. Ik ben er daarom een voorstander van dat er al gauw zoveel mogelijk uit het hoofd gestudeerd wordt. Natuurlijk weer kleine, muzikaal intelligent gekozen, fragmenten, maar niet gekluisterd aan het notenbeeld. Daarvoor is trouwens ook een ander belangrijk argument aan te voeren: wil men zeer zorgvuldig de zogenaamde ‘APK-controle’ operationeel kunnen houden, en



niet met permanente ontcijferingsproblemen bezig hoeven zijn, dan is uit het hoofd studeren onontbeerlijk. Het geheugen is daarnaast ook nog van fundamentele betekenis voor het ontwikkelen van een klankvoorstelling en een interpretatie. Het meeste 'studeren' gebeurt toch immers weg van de piano, door de dag heen. Dan denk je aan de muziek, je zingt en 'danst' die. De muziek treedt je systeem geleidelijk aan binnen en wordt onderdeel van jezelf. En dat is toch ook het wezen van een passie?

16. Verzet van het gehoor

Het oor is geregeld 'in de problemen'. Instinctief neigt het er toe dissonanties te ontlopen of zelfs te voorkomen, onlogische stemvoering te verwerpen.¹⁹ Het wordt daarnaast in vele gevallen verleid om vooral naar de bovenlaag te luisteren. Dit zijn beide frequent terugkerende problemen: het gehoor wil 'consonantie' met alle consequenties van dien. Waar muziek juist functioneert vanuit de harmonische progressie de baslijn als 'gids', (en dus vanuit de afwisseling van dissonantie en consonantie), wordt het oor van de pianist juist verleid de voorkeur te geven aan de consonantie en aan de toplijn, daar waar de melodie haar schoonheid en charme laat zien. Muziek zou je echter, juist vanwege haar hierboven beschreven 'anatomische' structuur, altijd vanaf de 'onderkant' van de klank benaderen. Wanneer er geen evenwicht in het luisteren van de verschillende lagen bestaat, kan trouwens ook het *gelijktijdig* spelen van noten in de linker- en rechterhand of in verschillende stemmen problematisch zijn. Het gehoor heeft dan niet genoeg parallele controle over de verschillende stemmen.²⁰

17. Objectiviteit

Angezien herhaling in de verkeerde richting nogal schadelijk kan zijn, moet men tijdens het studeren alle muzikale en mechanische processen voortdurend controleren. Een belangrijk punt in het studeren is het handhaven van een zo groot mogelijke mate van objectiviteit. Het is daarom raadzaam om geregeld spiegels, opnameapparatuur (en als gezegd: de metronoom) te gebruiken. En natuurlijk is zo nu en dan coaching van een (goede) leraar sterk aan te bevelen. Een niet geheel onbelangrijk advies, ook als je al een speelcarrière hebt.

18. Dimensionaliteit

Zo volmaakt mogelijk naar de verschillende stemmen te kunnen luisteren – stemmen die aan de ene kant hun eigen 'agenda' hebben (namelijk de melodische: het op eigen kracht – horizontaal – van 'A' naar 'B' verhuizen) en anderzijds een constructief element van de harmonie zijn (verticaal) en daarmee hun rol vervullen in de harmonische progressie...zó steeds weer leren luisteren, dat is een levenslange taak voor musici. Telkens zijn er weer nieuwe uitdagingen, het is een groot, permanent *work in progress*. De beheersing van dit driedimensionale karakter van het muzikale proces, in combinatie met de immanente factor 'tijd', is misschien wel de kern van de muziekstudie. Pas van hieruit kunnen we het portaal van de Kunst binnengaan.

19. Over klank

De klank is het vehikel van de artistieke inhoud, niet de inhoud zelf. Je visie op klank bepaalt hoe je het instrument benadert en hoe je je fysiek ontwikkelt.

Daarom is kwaliteit van de klank ook echt iets wat van begin af aan, en altijd, in ogenschouw gehouden moet worden. De keten van klanken die muziek is, veronderstelt ook dat de klanken op elkaar aangesloten moeten worden en dus een zekere mate van homogeniteit moeten vertonen (niet per sé: gelijkvormigheid). De pianoklank sterft altijd weg en de pianist moet zich daarom extra bewust zijn van het moment waarop de ene klank in de andere over moet gaan (of aan de andere moet worden doorgegeven). Dit geldt evengoed voor lange noten als voor korte en snelle noten in passagespel. Na de aanslag is er vrijwel niets meer aan de klank te doen, wat impliceert dat de manier van aanslaan (of liever gezegd: van ‘spelen’) cruciaal is. De klank wordt overigens ook bepaald door andere, gelijktijdig klinkende noten en hangt dus tevens samen met de balans in akkoorden en in algemene zin, met de structuur van de meerstemmigheid. De klank wordt rijker naarmate het palet van boventonen groter is. De snelheid van de aanslag, en het gebruik van gewicht (en dus de wijze waarop de verschillende betrokken gewrichten tussen schouder en vingertop gebruikt worden) bepalen in hoge mate het begin en de ontwikkeling van de klank. De klankvoorstelling die je bij het studeren aan (en weg van de piano) hebt ontwikkeld, is leidend bij het studieproces, en de enige eigenlijke factor voor de verbetering van je feitelijke klank. Klank is als ‘product’ de essentiële schakel in de communicatie van de speler tot zijn publiek, maar het is geen doel op zich (al lijkt het daar soms wel eens op).

III


Het grote einddoel: artistieke authenticiteit

Om inzicht te krijgen in de kern van je pedagogische missie: het bereiken van artistieke authenticiteit, moet je eigenlijk terug in je eigen geschiedenis en je afvragen wat jou zelf in muziek aantrok en wat je tot muziek bracht. Zolang je lesgeven altijd in contact is met die oorspronkelijke liefde, ben je ook in staat om op dat op een ‘authentieke’ manier te doen. Op dezelfde manier moet het onderwijs aan je studenten gericht zijn op het naderen en terugvinden van hún artistieke authenticiteit. Dit vereist de moeilijke doorgang tussen de Scylla van het ontwikkelen van de werkelijke professionele ‘vaardigheid’ en de Charybdis van de kritische evaluatie van de prestaties. Beide zijn noodzakelijk, maar beide hebben ook het gevaar van intimidatie, en kunnen bij de student leiden tot wegkruipen en uiteindelijk tot het kapotmaken van diens enthousiasme of zelfvertrouwen.

De student moet voortdurend zelf op zoek zijn naar het vinden van aansluiting op de bron, de oorsprong van zijn liefde voor muziek. Daaruit volgt zijn fascinatie voor de essentie van het muzikale proces en het verlangen die essentie te naderen. Aangezien er in ieders leven te veel gebeurt, en ook zelfs de grootste talenten op enigerlei coaching nodig hebben, betekent dit voor de professionele muziekstudent een onvermijdelijke keuze om onderwezen te willen worden en dus: om de kritiek te willen ontvangen, en om daar vervolgens iets mee te willen doen. Houdt daarbij voor ogen dat het intact houden van de verbinding met de bron de enige garantie voor authenticiteit is. Onderwijs volgen op basis van mode-, competitieve of commerciële prikkels leidt tot onechte en onoprechte vormen van musiceren.

Muziek uitvoeren betekent voortdurend het nemen van een eindeloos aantal beslissingen, die elk emotioneel en intellectueel vooronderzoek vereisen. Het





resultaat hiervan zal nooit iets als ‘de absolute waarheid’ zijn, maar het kan wel steeds de weg van de ‘waarachtigheid’ bevestigen. In het bijzonder in de pedagogische situatie van een vakopleiding moet de student geleidelijk worden voorbereid om deze moeilijke aspecten van het beroep te onderkennen en ermee te leren omgaan. Voor iedere docent geldt dat het onderwijs er op gericht zou moeten zijn dat de studenten zoveel mogelijk hun eigen, individuele geluid en hun eigen opvattingen zelfstandig leren zoeken en hopelijk uiteindelijk ook zullen kunnen vinden. En daarbij gaat het dus vooral om het onderhouden van het contact met het oorspronkelijk, innerlijke muzikaal beleven. Als dit nu het centrale punt in het onderwijs kan blijven, kan de moeilijke doorgang tussen de twee gulzige monsters, mijns inziens succesvol zijn.

De ontwikkeling van een goede smaak

Misschien is voor mij de meest wezenlijke schakel in het proces van muzikale volwassenwording: de ontwikkeling van een goede smaak. Smaak is, net als intuïtie, eigenlijk niet iets heel mysterieus; beide kan je grotendeels beschouwen als ‘de som van ervaringen’, en in die zin als de vergaarde bouwstenen van het essentiële Zelf. Voor ouders en docenten is de belangrijkste bijdrage aan de ontwikkeling van deze bron het kind voortdurend met ‘het beste van alles’ in contact te brengen, en het geleidelijk aan te betrekken bij het nemen van verantwoordelijkheid voor de bescherming van onze muziek en onze algehele cultuur. De criteria voor wat je kwalificeert als ‘het beste van alles’ zijn natuurlijk tot op zekere hoogte persoonlijk. Maar ook niet meer dan dat. Want ofschoon er geen absolute parameters kunnen bestaan, weten wij, door de bank genomen, vrij goed wat slechte en goede kunst is. En het je medeverantwoordelijk voelen is een van de beste *incentives for investment*.

En ofschoon er tal van situaties zijn waarin wij minder ‘ethisch’ met de kunst (moeten) omgaan, weten wij ook dat uiteindelijk het enige doel van docenten en uitvoerders van geschreven muziek zou moeten zijn: recht doen aan de componist en zijn werk. En daarbij speelt nu juist het beschikken over goede smaak zo’n cruciale rol. Het spreekt vanzelf dat je voor het verwerven van die ‘som van ervaringen’ de cultuur in het algemeen, en de muziekliteratuur in het bijzonder, behoorlijk goed moet kennen. Alleen dan heb je de kans om het repertoire in zijn historische context verantwoord te kunnen studeren en uiteindelijk ook uit te voeren.²¹

Wat dat laatste betreft nog een korte opmerking. Hoewel er onder musici nog steeds een discussie gaande is over waarde en belang van ‘authentieke’ uitvoeringen, is men er toch algemeen wel toe geneigd de muziek zo goed als mogelijk in zijn historische entourage te plaatsen. Tegelijkertijd is de discussie, hoe interessant en noodzakelijk, zeker voor pianisten ook deels een beetje een hoax. We leven nu eenmaal in een heden dat het collectief geheugen van de afgelopen driehonderd jaar in zich draagt. Onze dimensies en associaties zijn niet dezelfde en misschien deels ook niet helemaal vergelijkbaar met die uit de Verlichting of de Romantiek. De instrumenten die we gebruiken zijn over het algemeen van onze tijd, maar ook is ons gevoel voor esthetiek in het heden gevormd. Wat we koesteren en zelfs adoreren vanwege de ultieme schoonheid zijn echter meestal kunstwerken uit het verleden. We zijn op een bepaalde manier ‘buitenstaanders’ en zullen dat moeten accepteren. Of het mogelijk is of niet, wat we doen heeft in ieder geval de integere intentie de muziek zo waarheidsgetrouw als mogelijk uit te voeren. Dat was toch de eed die we aan onszelf afgelegd hebben?

Om echt en als musicus, als muziekdocent te kunnen functioneren (en dus geen papegaai te worden²²) moet je, hoezeer ook de talloze lessen, de talloze indrukken en al dan niet gelukkige concertervaringen in je persoon verankerd mogen zijn geraakt, het innerlijk vizier gericht proberen te houden op hetgeen jou ooit naar muziek bracht. Je eerste muzikale liefde, de beginfasen van je muzikale verbeelding, en het onvergetelijke gevoel van ontdekking, creativiteit en improvisatie en de geleidelijke ontwikkeling van een diepgewortelde ‘goede smaak’. Alleen zo kun je het contact met de wortels van je eigen muzikaliteit vasthouden. Met als uiteindelijk doel die goudmijn weer te kunnen delen met je leerlingen, je eigen studenten en je publiek.

Stilte, de onzichtbare omgeving

Mijn reis in het land van de Nederlandse conservatoria is weldra ten einde. Met deze bijdrage aan het *Piano Bulletin* voor beginnende docenten, sluit ik thans ook mijn redacteurschap af. Het artikel is bewust ‘simplistisch’, zeker niet origineel en zeker *wel* buitengewoon onvolledig. Het is met dit soort zaken bovendien ook allemaal vrij eenvoudig gezegd, maar lang niet altijd even simpel te realiseren. Er bestaat gelukkig nog een rijke boekenkast vol zeer interessante studies over piano-spelen, waarnaar ik een ieder graag verwijs.

Ik heb een grote variëteit aan studenten gehad, van zeer begaafden tot minder gezegenden, van keihard werkenden tot niet al te ijverigen. Je heb allemaal wel eens de verzuchting geuit dat je ze wel zou willen overbakken, of dat je bij de één een beetje meer dit, en bij de ander een beetje minder dat zou willen voegen. Ik was bij de ene student wat succesvoller dan bij de andere, en ik was dat in de ene fase van mijn leven ook meer dan in een andere. Deels door het opbouwen van ervaring, van zelfkennis, maar ook domweg door het hebben van geluk. Soms is dat een tamelijk beslissende factor in de carrière van een docent, al moet je ook wel iets van een commercieel talent hebben om dat te gelde te maken. En dat is weer een heel andere kwestie.

Mijn grootste belangstelling is altijd uitgegaan naar het fenomeen ‘talent’, en dan met name de toplaag daarvan. Ik vond ’t buitengewoon fascinerend en uitdagend om daarmee bezig te zijn. In het opzetten en uitbouwen van de YPF²³ zag ik een belangrijk instrument om juist die doelgroep te steunen en te stimuleren, al vond ik het van begin af aan ook echt belangrijk dat er voor *iedereen* die van pianospelen hield, positieve stimuli van ons stichtingswerk en van de prestaties van de docenten en hun jonge talenten uitgingen. En ja, talent, toptalent, wat is het?²⁴ En in welk hart woont het? En waartoe wordt het door de drager ervan uiteindelijk aangewend?

Op weg naar – waarheen nu? – rijd ik in een lange afdaling de Rhônevallei weer tegemoet, de bergtoppen waar de lucht zo betoverend zuiver is achter me latend. Over een aantal maanden zal ik hier waarschijnlijk weer zijn, en me opnieuw ergens voorbij de boomgrens door de onzichtbare en toch tastbare stilte die het buitenschoolse leven eigen is, laten inspireren.



Noten:

- ¹ Zie ook: Baudet, Marcel, 'Beroep: pianoleraar'. *Piano Bulletin* 1986/2.
- ² Zie ook: Norris, Peter: 'Studeren, musiceren en lesgeven', in: Baudet, Marcel (red.), *Meesters van Morgen*. Muziekpedagogische reeks van het Koninklijk Conservatorium, nr.3.
- ³ Voor mij persoonlijk waren bijvoorbeeld Vlado Perlemuter en Gyorgi Sebök, hoe verschillend ook, grote en inspirerende voorbeelden. En Nadia Boulanger, die ik helaas nooit persoonlijk ontmoet heb, maar wier benadering mij zeer na aan het hart ligt. Voorbeelden van het omgekeerde laat ik hier uiteraard achterwege.
- ⁴ Zie ook: Baudet, Marcel. 'Leesvaardigheid: te belangrijk om te vergeten'. *Piano Bulletin* 1984/2.
- ⁵ Zie: Baudet, Marcel: 'Beroep: pianoleraar'. *Piano Bulletin* 1986/2.
- ⁶ Hoeveel studenten hebben we wel niet gezien met schitterend afgewerkte eindexamens en zelfs prestigieuze internationale concoursprijzen welke in plaats van een startpunt, het eindpunt van hun carrière bleken te zijn? Die beeldschone cijfers en onderscheidingen waren dan eerder eervolle insignes op het blaazen van de docent dan een realistische beoordeling van het niveau en het toekomstperspectief van de examinandus.
- ⁷ Weinig notatiefacetten zijn zo ongelukkig als de indeling in maten. Vandaar mijn vaak geuite hartenkreet: 'dood aan de maatstreef!'
- ⁸ Zie ook Kentner, Louis. *Piano*. Amsterdam: A.J.G. Strengholt, 1977.
- ⁹ Een onderwerp waarover ik wel een boek had willen schrijven: het overgangsgedebied tussen psychologie van de waarneming en het ordenend, analytisch denken. Wat wij als 'betekenisvol' kunnen ervaren is datgene wat wij kunnen onderbrengen in een of andere orde. En dit is gebaseerd op het kunnen herkennen en identificeren. Hier ergens liggen ook de wortel van de betekenis van analyse voor de interpretatie. Arnold Schoenberg zegt ook iets over de 'noodzaak' van de herhaling, ik weet helaas niet meer waar.
- ¹⁰ *Im Anfang war der Rhythmus*. Citaat uit: Bülow, Marie von, *Hans von Bülow in Leben und Wort*, Stuttgart: J. Engelhorn's Nachf., 1925, p. 130.
- ¹¹ Ritmisch spel heeft voor mij altijd iets van de lamp van Aladin: als het echt klopt, gaat de lamp ineens stralen en verschijnt de 'djinn'. Maar hoe kom je tot dat magische moment? Ik geloof er in dat de beheersing van het ritmisch aspect van de muziek iets is wat je alleen kunt ontwikkelen door ongelofelijk veel, maar met inachtneming van de pulse, met metronoom te studeren. Daarmee verwijs ik graag terug naar datgene wat ik hierboven schreef over hiërarchie: het slechtste gebruik van een metronoom is wanneer je het onderscheid tussen zware en lichte maatdelen vergeet, of wanneer je de invloed van de harmonische ontwikkeling veronachtzaamt. Je moet eigenlijk beginnen met hardop tellen, dirigeren of zingen en klappen. Want je kunt eigenlijk pas effectief en op een goede manier met metronoom studeren als je al een bepaald niveau in luisteren en muzikaal begrip verworven hebt. Maar er zijn heel wat mensen die dan juist, om wat voor reden dan ook, de metronoom terzijde leggen. En dan verschijnt de 'djinn' uiteindelijk waarschijnlijk niet...
- ¹² Bijvoorbeeld Percy Grainger-achtige (of Art Tatum) linkerhand-partijen of Liszts *La Campanella*.
- ¹³ Zie ook: Baudet, Marcel, 'Herman Uhlhorn: Van witte raven en ons dagelijks brood'. *Piano Bulletin* 1987/3.
- ¹⁴ Schoolvoorbeeld is natuurlijk Chopins Etude opus 10 nr.1.
- ¹⁵ Virtuositeit betekent dat de muzikale prestaties nauwelijks of niet beïnvloed worden door de mechanische moeilijkheden die het lichaam aanvankelijk tegenkomt.
- ¹⁶ Heifetz ging toch uit van 'honderd keer op rij perfectie'?
- ¹⁷ Zie voor typisch Sebökiaanse uitspraken over studeren: Baudet, Marcel, 'Gyorgi Sebök, De sleutels van het heeal'. *Piano Bulletin* 2000/1.
- ¹⁸ Bijvoorbeeld de glissando-vingerzetting voor de tweede vinger, in combinatie met een actief spelende vinger, zoals in tertsentoonladders gebruikt kan worden.
- ¹⁹ De leukste voorbeelden tref ik altijd in Bachs partituren aan, waar de Meester der Meesters plotseling een absoluut 'belabberde' parallel of dissonant ten tonele voert, waar je gehoor werkelijk een diepe buiging voor moet leren maken...
- ²⁰ Over dit soort processen, maar ook over de interactie tussen gehoor en lichaam in niet-conventionele situaties (zoals bij gekruiste armen) is nog veel te vertellen, maar valt buiten de speelruimte van dit artikel.
- ²¹ Het conservatorium heeft bij het toelatingsexamen geen onderdeel 'kennis van de muziekliteratuur' verplicht gesteld. Ik heb daar jarenlang zowel bij het KC als het CvA voor gepleit, maar mijn voorstel kon, tot mijn toch wel vrij grote verbazing, nooit op een breed gedragen enthousiasme rekenen.

²² Zie: Baudet, Marcel, 'The Parrot and the Paradise'. <http://www.marcelbaudet.com/pub.html>.

²³ De stichting Young Pianist Foundation werd in 1999 door mij gestart ter ondersteuning van de opleiding van jong pianotalent in ons land. Vanaf 2001 heeft de YPF het Nationaal Pianoconcours georganiseerd. In 2019 zal daarvan de zevende editie plaatsvinden.

²⁴ De mate van muzikaliteit zou je zeker kunnen afmeten aan de reactiviteit op muzikale impulsen, waarvan het (in eerste instantie gevoelsmatig) kunnen volgen van de harmonische stroming van de muziek een van de meest fundamentele is. Daar hoeft niet altijd een leerproces aan vooraf te gaan, zoals we bij grote, nog heel jonge talenten kunnen waarnemen. En zij voor wie dit altijd weer een probleem blijft, zullen daarin ook de grootste en ook wel meest storende beperking van hun muzikaliteit ondervinden.

Bij een van de vele pogingen van het Conservatorium van Amsterdam om orde en verbeteringen in de opzet van het onderwijscurriculum aan jong talent aan te brengen, werd ons gevraagd voor intern gebruik een 'definitie van toptalent' op te stellen. Er is, zoals toen gebruikelijk, verder niets uitgekomen. Mijn definitie sneed, vonden de collega-specialisten, echter hout en daarom voeg ik hem hierbij als voetnoot toe:

"Onder muzikaal toptalent wordt verstaan: een kind dat blijk geeft van uitzonderlijke begaafdheid op het gebied van de muziek. Onder 'uitzonderlijke begaafdheid' wordt enerzijds verstaan: vanzelfsprekendheid in de omgang met muziek, natuurlijk gevoel voor de wijze waarop klanken zich tot elkaar verhouden en de intuïtieve behoefte daarop te reageren.

Anderzijds veronderstelt het begrip toptalent de nadrukkelijke aanwezigheid van fysieke dispositie en van mentale eigenschappen om de aangeboren begaafdheid tot maximale ontwikkeling te brengen.

Kenmerkend voor een muzikaal toptalent is de eigenschap dat er onmiddellijk een artistieke dimensie aan klankervaring verbonden is, dat muziek van jongs af aan als moedertaal fungeert en dat het een onstuitbare drang heeft zich in die taal te willen uitdrukken.

Het ontwikkelingstraject van toptalent verloopt sneller, breder en dieper dan bij de groep getalenteerde kinderen. Dit is, behalve aan de uitzonderlijke begaafdheid, voorts toe te schrijven aan een hoge, al dan niet specifieke intelligentie, een bovenmatig leervermogen en geheugen, en aan een sterke innerlijke motivatie en ambitie om de top te bereiken".

