

mooi pianospelen; zó doe je dat!

over mooi pianospelen en uitleg van veel
voorkomende muziekbegrippen



Tjeerd de Haan pianolessen

www.tjeerddehaanpianolessen.nl

tjeerd.de.haan@hetnet.nl

030-606 1183

06-1822 1777

INHOUD

Voorwoord		3
<u>Deel A</u>	het hoofdgedeelte: de essentie van mooi pianospel	
1	De wetmatigheid in de muziek	4
2	Eigenschappen van een maat	4
3	Hoe maak je gaaf pianospel	5
4	De maten maken	6
5	De hoofdslingers en zinnen maken	6
6	Maathouden; gebruik van de metronoom	6
7	Maatsoorten	8
8	De juiste speelsnelheid	9
9	Groepsvorming: de hoofdslinger en de zin	11
10	Groepsvorming bij opmaten	12
11	Weergave van tweede en derde teldelen	14
12	Triolen	14
13	De zesachtste, negenachtste en twaalfachtste maat	14
14	Een paar definities	15
<u>Deel B</u>	een aantal veel voorkomende muziekbegrippen	
15	Synkopen	17
16	Rusten	19
17	Leestekens	19
18	Polyfone muziek	20
<u>Deel C</u>	over de piano-opleiding	
19	Goed studeren - het vinden van de juiste pianodocent	22
20	De waarde een conservatoriumopleiding/masterclass	23
21	Samenvatting en konklusie	23
22	Slotwoord; deze inhoud toegepast op mijn lessen	24



voorwoord

In dit artikel probeer ik te beschrijven hoe je mooi kunt pianospelen. Het geheim is eigenlijk simpel: mooi pianospel is gebaseerd op een vaste structuur. In dit stuk leg ik dit verder uit.

Gedurende de meer dan dertig jaar dat ik nu pianoles geef, kwam ik meerdere malen leerlingen tegen die weliswaar het notenschrift redelijk beheersten, maar desondanks de grootste moeite hadden een werk(je) echt mooi te spelen. Ook op “hogere” nivo's - het nivo waarop sommigen een cd uitbrengen - worstelt men met dit probleem. Zo heb ik diverse uitvoeringen van “Für Elise” die de toets der kritiek bij lange na niet kunnen doorstaan: rommelig, slordig en vooral uit de maat. Met wat kennis van de genoemde structuur zijn bijna alle denkbare fouten - zowel voor de beginner als voor de gevorderde - te vermijden. De meeste pianospelers missen echter deze kennis waardoor zij voor mooi pianospel zijn aangewezen op hun gevoel. Meestal zwaar onvoldoende om een pianowerkje naar behoren te kunnen spelen.

Over mooi pianospelen is merkwaardig genoeg zo ongeveer niets te vinden op internet. Daarom heb ik gemeend in deze leemte te moeten voorzien met het schrijven van dit stuk.

Ik heb dit artikel opgedeeld in drie gedeelten. In deel A beschrijf ik de essentie: wat moeten we doen (en weten) om mooi piano te kunnen spelen. Deel B geeft uitleg over een aantal muziekbegrippen waar veel onduidelijkheid over bestaat. Zoals synkopen, rusten, bogen, rusttekens etc. Een goede interpretatie van deze items is evenzeer belangrijk voor mooi pianospel. Verhelderende informatie over deze begrippen is hard nodig omdat veel van wat hierover is geschreven vaak maar de halve waarheid is of nog erger: vaak gewoon niet klopt. Deel C gaat niet echt over mooi pianospel maar over een paar aanverwante items zoals het vinden van een goede pianoleraar en de waarde van een conservatoriumopleiding.

Alles wat ik schrijf komt uit mijn eigen koker; het zijn mijn eigen ontdekkingen en ideeën, die ik heb gedaan en ontwikkeld tijdens de vele jaren die ik heb les gegeven. Door naast een leerling te zitten zie je gewoon waar en waarom het fout gaat. En denk je natuurlijk na over een structuur die je de leerling zou kunnen bieden waarmee hij die fouten kan vermijden. Hiermee heb ik de basis gelegd voor mijn methode zoals beschreven in dit stuk.

Je mag alles vrij gebruiken, maar vermeld dan wel even de bron.

Leeswijzer:

Ben je nog helemaal blanco, beperk je dan tot het lezen van punt 1-4 en punt 19-22



Deel A de essentie van mooi pianospel

1 De wetmatigheid in de muziek

Door mijn lange leservaring heb ik vele relevante "weetjes" ontdekt; puntjes die er echt toe doen om snel mooi en leuk te kunnen pianospelen. Natuurlijk moet je regelmatig studeren, maar als je dit doet zonder een einddoel voor ogen te hebben schiet het niet echt op. Muziek is heel wat meer dan de noten netjes "neerleggen". Je spel moet tot leven komen; je moet dynamiek en gevoel toevoegen aan je spel! Om dit op de juiste manier te kunnen doen heb je muzikaal inzicht nodig, zodat je op de juiste plaats en manier weet te versnellen of te vertragen en harder/zachter te spelen. Sommigen komen op hun gevoel een heel "eind" maar voor het echte werk (en een snelle vooruitgang) heb je dat muzikaal inzicht toch echt nodig.

Anders dan menigeen denkt is mooi pianospelen niet iets geheimzinnigs maar net als het "spelen van de noten" deels gewoon aan te leren. Hierdoor ben je voor mooi spel niet meer afhankelijk van veel studeren en/of het gelukkig toeval alleen. Gaaf pianospel blijkt te zijn gebaseerd op een aantal vaste patronen (of regels zo ik ze noem). Door deze goed toe passen ontstaat er (bijna) automatisch gaaf en gevoelig spel. En dat is natuurlijk wat we willen.

Om de regels goed te kunnen toepassen moet je kennis hebben van een paar elementaire muzikale wetten (uit de klassieke muziek). Hieronder één van de belangrijkste: DE EIGENSCHAPPEN VAN EEN MAAT. Op basis hiervan kun je een goede maatbeweging uitvoeren. Als deze niet goed is ontstaat er vlak/saai/ongevoelig en/of rommelig spel; je bent "uit de maat". Sommige geluksvogels hebben een natuurlijk gevoel voor een goede maatbeweging. Maar de meesten hebben dit niet en moeten het - net als bij dansen - gewoon aanleren. Moeilijk? Met een goede instructie niet echt, mede omdat het uiteindelijk gewoon een natuurlijk gegeven is. Hieronder een "tipje - nou ja een TIP kan ik beter zeggen - van de sluier".

2 Eigenschappen van een maat

Om een goede maatbeweging uit te kunnen voeren moet je natuurlijk eerst weten hoe een maat in elkaar zit. Maten gedragen zich als een slingerbeweging: de energie ontwikkelt zich in een fractie van een seconde uit het niets (het begin van de valbeweging) tot een maximum, om vervolgens over de overige tellen in de maat weer (bijna) op niets uit te lopen. Door die valbeweging is tel één van iedere maat altijd harder (eigenlijk: harder wordend) dan de andere tellen in die maat, die vrijwel effectloos als een soort staartstuk uit tel één tot rust komen. Daarnaast blijkt tel één door de oprek vanuit het begin van de maat vééél langer te duren dan de overige tellen. Zie de opmerking hieronder. Ook de timing van de eerste tel blijkt een heel andere te zijn dan die van de overige tellen in die maat: tussen de laatste tel van de vorige maat en de eerste tel van de volgende maat zit meer tijd dan tussen de tellen in een maat. Dit is gewoon de eigenschap van een slingerbeweging: het kost logischerwijs een paar tienden van een seconde extra om de beweging van oplossend (het einde van de maat) om te keren naar aanzwellend (het begin van de nieuwe maat). Omdat muziek een dynamisch gebeuren is zijn er, anders dan je wellicht ooit hebt geleerd, geen twee tellen (en ook geen twee maten) helemaal aan elkaar gelijk. Dit geldt voor zowel de geluidsterkte als de snelheid. Als we dit nu eens met onze vingers waar konden maken zijn we altijd "in de maat" en hebben we de basis te pakken van "gaaf" pianospel (zie punt 3).

Opm De uitdrukking is: opgaan, blinken en verzinken. Dit proces vindt ook plaats in een maat. Als we bijvoorbeeld een drietelsmaat nader onder de loep nemen blijken de drie tellen niet allemaal in tijdsduur aan elkaar gelijk te zijn. Het verschil blijkt zelfs extreem groot. Zo is tel één "opgerekt"



van 33% van zijn theoretische waarde (1/3 van de maat) tot wel 60% of meer van de hele maattijd. Vrijwel het hele proces van opgaan, blinken en verzinken blijkt op tel één plaats te vinden. Wat gebeurt er dan op de andere tellen? Niet veel; het zijn slechts restanten van het grote gebeuren op tel één. Met name door dit gegeven (het oprekken van - en de energie opbouw op tel één dus) ervaren we EMOTIE in de muziek.

3 Hoe maak je gaaf pianospel

Bij mooi pianospel laat je de piano “achter je” en sta je boven de materie. De luisteraar hoort geen aanslagen meer maar ervaart slechts een muzikale emotie. Net als bij onze taal waarbij de woorden lijken te zijn opgelost in een groter geheel. Voor het leren van een taal hebben wij mensen een natuurlijk aanleg. Voor muziek maken hebben wij dat in zekere zin ook. Alleen moet bij (piano)muziek de muziek gemaakt worden met de vingers (en niet met de mond zoals bij een taal). Deze “aanpassing” stelt ons voor veel problemen die alleen met hard studeren en een goed muzikaal inzicht kunnen worden opgelost. Wat we zingend automatisch doen moet nu met de vingers worden waar gemaakt. Met kennis van genoemde structuur kunnen we perfect spel op z’n minst heel dicht benaderen! Zonder kennis van die structuur is dit vrijwel onmogelijk.

Hieronder een link naar een filmpje van een kind van ca vijf jaar dat als een volleerd pianiste een werkje van Beethoven speelt. Uiteraard heeft het meisje zeer veel aanleg maar opvallend is vooral de perfecte structuur (o.a. op de juiste manier versnellen en afremmen). Deze is er natuurlijk met een ijzeren discipline “ingeramd”; een mooi voorbeeld wat er met studie op basis van de juiste structuur mogelijk is.

https://www.youtube.com/watch?v=q0699bczcS0&feature=player_embedded

Een goede aanleg (hiermee wordt vooral bedoeld: een goede motoriek) is je gegeven; studeren moet je zelf doen. Maar als je niet studeert op basis van de juiste structuur kom je er nog niet. Dit zou je moeten leren van je leraar. Maar helaas; slechts weinig docenten bieden hun leerlingen deze broodnodige structuur. Omdat zij dit zelf ook niet hebben geleerd. Sommigen, zoals de schrijver van dit stuk, komen hier (na jaren denkwerk) zelf achter. Maar de meesten komen niet verder dan hun gevoel. Meestal zwaar onvoldoende voor mooi pianospel. Want er zijn heel wat valkuilen. In dit stuk heb ik er een groot aantal beschreven.

De belangrijkste “ingrediënten” voor mooi pianospel zijn:

1 een goede maatbeweging

2 duidelijk waarneembare hoofdslingers en zinnen (zie punt 9)

Een goede maatbeweging houdt in dat de luisteraar deze zodanig ervaart dat hij de neiging krijgt mee te bewegen.

Maten worden gemaakt door deze te spelen overeenkomstig hun natuurlijke eigenschap (zie punt 2). Op basis hiervan moet tel één m.b.t. de geluidsterkte, timing en duur heel anders klinken dan de overige tellen in die maat. Indien goed uitgevoerd wordt hiermee de maat geaccentueerd en dus duidelijk hoorbaar voor de luisteraar.

Helaas leert vrijwel niemand dit van zijn pianodocent. Waardoor de meesten - een enkel talent daargelaten - voor mooi pianospel zijn overgeleverd aan het toeval. Maar het toeval laat je natuurlijk altijd in de steek waardoor wij als gewone pianospelers iets anders nodig hebben om toch mooi te kunnen pianospelen. En dat is kennis van de regels. Het toepassen hiervan geeft je spel STRUKTUUR; de basis van mooi pianospel. Uiteraard is mijn lesmethode er op gebaseerd om je deze structuur eigen te maken.



4 De maten maken

Zoals gezegd is één van de belangrijkste eigenschappen van de maat de OPREK van tel één. Dit kun je “hoorbaar” maken op de piano door de betreffende toets slepend te spelen. Beweeg hiertoe eerst de vinger wat naar voren om “sleepruimte” te creëren en trek vervolgens je vinger over de bodem van de toets naar je toe. Versterk de energieopbouw met een omhooggaande polsbeweging. Deze energie is ook nodig om daarna weer in een oplossende “flow” te kunnen komen. De polsbeweging volgt in feite de maatsbeweging: omhooggaand vanuit het begin naar licht dalend naar het eind van de maat. Als je dit goed doet bereik je drie belangrijke dingen in één klap. In de eerste plaats is door de voorbereiding van de sleepbeweging de timing zoals die moet zijn. Ten tweede wordt de tel bij het begin van de maat mooi opgerekt en ten derde kunnen de andere tellen in die maat mooi oplossen vanuit de opgebouwde spanning op tel één. Allemaal precies wat nodig is om de maatsbeweging te horen en alles natuurlijk te laten klinken. Chopin zei het al: mooi pianospelen is zingen met je vingertoppen. Hij gaat er hierbij vanuit dat als je iets mooi en natuurlijk kunt zingen (of denken) je het dan ook natuurlijk kunt spelen. Chopin kon dit onmiddellijk; hij was een natuurtalent. Wij missen dit natuurlijk gevoel grotendeels. Dus hebben we iets nodig om dat te compenseren. En dat is het toepassen van de regels.

Regelmatig komt het voor dat een maat niet gemaakt kan worden omdat de eerste tel een rust is. Maar in deze situaties kan de maat gelukkig toch worden gemaakt door de rust “uit te voeren” met een slepende beweging op de bodem van de toets. Zoals we dat doen met een gewone noot. Hierdoor komen de noten na de rust toch in een oplossende “flow” waardoor alles gewoon lijkt te kloppen. Dit verschijnsel wordt door sommige muziekwetenschappers ook wel “luide rust” genoemd. Omdat, indien goed uitgevoerd, er veel lijkt te gebeuren op deze rust. Namelijk het aanzetten van de maat.

5 De hoofdslingers/zinnen maken

Hoofdvoorwaarde nummer twee voor mooi pianospel is het maken van goede hoofdslingers en zinnen. Een hoofdslinger - een groep van vier maten - is de eerste muzikale eenheid van betekenis die we in een liedje of werkje tegenkomen. Meestal is een hoofdslinger nog geen zin; die is in principe twee keer zo lang (dus een groep van 2 x vier maten). Om te bepalen hoe een hoofdslinger met alles erop en eraan moet klinken moeten de vier maten van de betreffende hoofdslinger vooraf net zo lang met de hand/arm worden uitgeslingerd totdat er een mooie eenheid is ontstaan. Houd hierbij rekening met de eigenschappen van de maat en de hoofdslinger. Zorg dat - zeker bij de eerste maat - tel één goed wordt opgerekt. En dat omdat twee maten altijd een duo vormen zoals bij een echte schommel, de tweede maat van een duo altijd rustiger is dan de eerste. Dus: maat twee is rustiger dan maat één en maat vier is rustiger dan maat drie. Om een mooi dynamiek in de hoofdslinger te krijgen maak je de energie aan het begin van de derde maat het sterkst. Zorg verder voor een mooie afremming van de slingerbeweging aan het eind van beide hoofdslingers (de afremming is aan het einde van de tweede hoofdslinger (= einde zin) overigens veel sterker dan die aan het eind van de eerste hoofdslinger). Als alles goed klinkt hebben we naast de goede dynamiek ook het juiste tempo te pakken. Mooi pianospel is gebaseerd op dit patroon. Zie verder punt 9.

6 Maat houden - gebruik van de metronoom

Veel pianospelers kunnen geen maat houden. En gaan, zeker als ze een goede motoriek hebben, al gauw veel te snel. Sommige docenten adviseren een metronoom om in de maat te blijven. Maar deze tikmachine houdt geen rekening met de natuurlijke verschillen in snelheid en timing tussen de verschillende maten waardoor je vlak spel krijgt zonder emotie.



Overigens is spelen op de metronoom bijna ook niet te doen omdat je gevoel je een andere (en vermoedelijk meer de juiste) maatbeweging aangeeft. Het gebruik van de metronoom als hulpmiddel om in de maat te blijven is dan ook onzinnig. Gebruik je eigen “metronoom” door eerst vier maten zo lang met de hand uit te slingeren tot ze een harmonische eenheid vormen (zie punt 5). Hieruit blijkt ook dat je voor het bepalen van de speelsnelheid altijd op de maat moet werken (en niet op de tel dus).

Opm 1 Velen hebben geleerd dat maat houden een kwestie is van metronomisch “stampwerk” (op de maat of tel werken zonder natuurlijke afremmingen of versnellingen). Hoewel sommige muzieksoorten zoals de barokmuziek dit lijken te benaderen is het tempo waarin de maten elkaar opvolgen altijd aan verandering onderhevig.

Geen maat kunnen houden is een zeer veel voorkomend probleem op alle nivo's. De oorzaak: nooit geleerd de maten te maken..... Niet alleen beginners maar ook pianisten met een soms indrukwekkende staat van dienst vliegen er vaak uit, omdat ze geen idee hebben wat ze moeten doen om in de maat te blijven.

Een voorbeeld ter illustratie. Jarenlang ben ik de manager geweest van een concertpianiste. Had gestudeerd aan drie conservatoria en ruim 15 masterclasses gevolgd. Meer dan 120 concerten heb ik voor haar weten te “scoren”. Met haar charme, enorme virtuositeit en een uitgekiend programma wist ze een concert meestal tot een succes te maken. Dit ondanks de “onbalans” in haar spel. In de loop der tijd ben ik natuurlijk ook haar leraar geworden. En kon ik haar, zij het aanvankelijk met veel moeite, ervan overtuigen dat “het niet de maten maken” de grote boosdoener was van de disbalans in haar spel. Met grote gevolgen in positieve zin: we hebben later diverse cd's gemaakt waarvan één met een aantal walsjes van Schubert. Als er muziek is waarbij iedere maat moet worden gemaakt dan is dat wel bij dit soort muziek. Zonder goede maatbeweging uiteraard geen walseffect. Qua noten waren dit soort walsjes voor mijn virtuoze uiteraard een eitje. Maar wat heeft het haar een moeite gekost zich de goede maatbeweging eigen te maken..... Een vraag die ik mij in de loop der jaren ben gaan stellen is: wat is eigenlijk de waarde van een conservatoriumopleiding als je daar niet eens leert dat maten “gemaakt” moeten worden om in de maat te blijven? Zie ook punt 20 waarin we “mijn pianiste” nog eens “tegenkomen” en waarin ik nog even wat verder op dit punt in ga.

Regelmatig komt het voor dat een eerste tel is overgebonden met de laatste noot van de maat daarvoor. De maat kan dan niet worden gemaakt zou je denken omdat de betreffende noot niet gespeeld mag worden. Dit zou, zeker als dit de eerste tel van de hoofdslinger betreft, ernstige gevolgen hebben voor de dynamische ontwikkeling voor de rest van de hoofdslinger. Toch kan ook in deze situatie een maat worden gemaakt. Simpelweg door de sleepbeweging op de “bodem” van de toets uit te voeren.

Opm 2 Bij alle muziek moeten de maten uiteraard worden “gemaakt”. Bij de meeste instrumenten, zeker bij blaasinstrumenten en koormuziek, gaat dit in de regel bijna “vanzelf”. Bij ons pianospel gaat het echter meestal vanzelf fout. De noodzaak om de maten bewust te maken is derhalve typisch een pianoaangelegenheid.

Zonder kennis van deze regels is mooi piano spelen eigenlijk onmogelijk. Als de maat (tel één) niet wordt “gemaakt” - waardoor de andere tellen meestal ook niet oplossend zijn - ben je gelijk uit balans. Door het toepassen van de regels kun je dit voorkomen en heb je de basis voor gaaf pianospel. Niets geheimzinnigs, maar gewoon het toepassen van een natuurlijk gegeven! Daarom zijn juist kinderen er zeer ontvankelijk voor; een aantal malen voorspelen is meestal al voldoende om ze iets mooi te laten naspelen.

Opm 3 Het maken van de maten en goede hoofdslingers - het spelen op basis van een structuur - is voor de beginner niet echt moeilijk. Mijn meeste leerlingen hadden het - met behulp van een goede instructie uiteraard - al na een “paar” lessen redelijk onder de knie. Heel anders lag dit voor



degenen die al een paar jaar of langer hadden gespeeld zonder kennis van de regels. Het kostte deze groep relatief zeer veel moeite zich alsnog deze structuur eigen te maken.

7 Maatsoorten

Er zijn vele maatsoorten, maar deze zijn bij nadere beschouwing te herleiden tot slechts drie hoofdgroepen: de groep van de twee-, van de drie- en die van de viertelsmaten. Deze aanduiding gebruik ik omdat deze ons veel helderheid geeft over waar we precies mee van doen hebben. Zo gaan er in een tweetelsmaat twee tellen; in een drietelsmaat drie tellen en in een viertelsmaat uiteraard vier tellen. Verder geeft deze benaming ons de mogelijkheid het verschil/de overeenkomst te duiden tussen de diverse maatsoorten. Zo behoren de 2/4 en de 6/8 maat tot de groep van de tweetelsmaten en de 3/4, de 3/8 en de 9/8 maat tot die van de drietelsmaten etc.

Konklusie 1:

Elke hoofdgroep heeft meerdere maatsoorten. De (meest voorkomende) mogelijkheden:

Een tweetelsmaat kan voorkomen als een 2/2, 2/4, 2/8 of als een 6/8 maat.

Een drietelsmaat kan zijn een 3/2, 3/4, 3/8 of een 9/8 maat.

Een viertelsmaat kan zijn een 4/2, 4/4, 4/8 of een 12/8 maat.

Konklusie 2: een 2/4 maat is een tweetelsmaat maar een tweetelsmaat niet altijd een 2/4 maat!!

De kwarte maatsoorten worden gebruikt voor werkjes met een “gewone” speelsnelheid van ongeveer 60 tikken/minuut op de maat gemeten. De achtste maatsoorten worden gebruikt voor werken die duidelijk een hogere speelsnelheid behoeven (bijv. ca. 80 maattikken/minuut) en de tweede maatsoorten (2/2, 3/2/en 4/2 maat) voor maten die juist een langzamer tempo van ca. 40 maattikken/minuut vereisen.

De 6/8 maat als tweetelsmaat is bedacht om notatie van een TEL in drieën (is wat anders dan een MAAT in drieën) mogelijk te maken. We tellen hierbij dus een-ne-me, drie-je-me. De maatsnelheid is hierbij meestal “normaal”; ca. 60 tikken/minuut.

De 3/8 maat is een verhaal apart. Hierbij zijn de achtste noten (evenals de kwartnoten bij een kwarte maatsoort) gewoon tellen. Het verschil tussen een driekwarts- en een drieachtste maat zit hem, zoals hierboven al gezegd, in de snelheid. Een 3/8 maat gaat ca 30% sneller dan een 3/4 maat. 3/8 maten komen vrij veel voor; zo is bijvoorbeeld ‘Für Elise’ in deze maatsoort genoteerd.

De kwart bij een kwarte maatsoort heeft alleen betrekking op de notatie: voor de aanduiding van een tel wordt de kwartnoot gebruikt. Dit begrijpen de meeste volwassenen nauwelijks, laat staan kinderen. Door een twee-, drie of vierkwartsmaat tweetels- drietels- of viertelsmaat te noemen zijn we gelijk van dit probleem af.

In principe wordt in de muzieknotatie voor de weergave van een tel de kwartnoot gebruikt. Om diverse redenen wordt hiervan echter regelmatig afgeweken. Zoals wanneer de maten duidelijk langzamer of juist sneller gaan dan de “gewone” snelheid van 60 slingers/minuut. Of bij gebruik van de 6/8, 9/8 of 12/8 maat wanneer een tel in drieën moet worden weergegeven (zie punt 13). Een groepje van drie stuks van een achtste is dan samen een tel.

Maatsoorten definiëren

Maten kunnen (dus) op twee manieren worden gedefiniëerd:



- 1) op basis van het aantal tellen dat een maat “rijk” is. Oftewel: is het een twee, drie of viertelsmaat. Deze definitie is feitelijk de belangrijkste want hiermee kunnen we bepalen hoe de betreffende maat qua snelheid en dynamiek in een hoofdslinger zou moeten klinken.

Dit pas ik dagelijks toe op de pianoles. Bij het begin van de uitvoering van een werkje vraag ik: wat voor een maatsoort is het? Voor het antwoord heeft de leerling dus drie keuzemogelijkheden: een twee- drie of viertels maat. Vervolgens vraag twee: hoe zou deze moeten klinken? Waarop de leerling de betreffende maatsoort moet uitslingeren zoals ik dat heb beschreven in punt 5. Deze aanpak bespaart enorm veel studietijd.

- 2) hoe deze rekenkundig in elkaar zitten (de technische definitie).

Bij deze benadering is bijv. een twee-kwarts een maat waarin een aantal noten en/of rusten voorkomen ter waarde van twee noten van een kwart. En een 6/8 maat een maat waarin een aantal noten en/of rusten voorkomen ter waarde van zes stuks van een achtste. Het woordje “stuks” is hierbij een relevante toevoeging want zonder deze zou er staan: ter waarde van zes achtste. En dat is een breuk terwijl het natuurlijk helemaal niet over een breuk gaat. Overeenkomstig kunnen alle maatsoorten worden gedefinieerd.

Opm Ongeveer volgens het bovenstaande hebben de meesten van ons geleerd wat een maat is. Allemaal leuk en aardig maar deze definitie - voor zover deze wordt gesnapt - draagt helemaal niets bij aan mooier of beter pianospel. Omdat deze ons niets zegt over hoe deze zou moeten klinken. Hiervoor hebben we toch echt de eerst genoemde definitie nodig.

8 De juiste speelsnelheid

De speelsnelheid wordt uitgedrukt in een aantal tikken (meestal tellen) per minuut. In onze muzieknotatie wordt in principe de kwartnoot gebruikt als teleenheid; een kwartnoot is dan een tel. Een twee-, drie- of viertels maat wordt hierbij genoteerd als een twee-, drie- of vierkwarts maat. De door de komponist geziene “ideale” speelsnelheid is vaak boven een werk aangegeven door een noot (meestal de teleenheid), gevolgd door een getal (bv $\bullet = 120$). Dit betekent dat de snelheid van de kwartnoten (de tellen) 120 tikken/minuut is. De speelsnelheid kan echter ook worden uitgedrukt in een aantal maten/minuut (op de maat tellen dus). We tikken dan alleen de eerste tel (ook wel de puls genoemd). Dit is eigenlijk veel beter omdat wij de muziek ook op de maat uitzwaaien. Bij een tweetelsmaat wordt in genoemd voorbeeld de tiksnelheid van de maat dus $\frac{1}{2} \times 120 = 60$ tikken/minuut; ongeveer de standaard snelheid.

Opm 1 In theorie kan de snelheid van een werk dus zowel op de maat als op de tel worden uitgetikt. Maar beide geven bij gelijke speelsnelheid een behoorlijk verschil in beleving. Zo gaan de tikken van de tel bij een tweetelsmaat twee maal en bij een viertelsmaat zelfs vier maal zo snel dan de maatpuls. Door deze hoge tiksnelheid krijgt de muziek een onrustig karakter, dat verder nog wordt versterkt doordat meestal alle tellen even hard worden uitgetikt. Terwijl er in een natuurlijke maatbeweging maar één “puls” is en wel op tel één. Verder heeft men bij het tikken op de tel nauwelijks nog een beleving van het grote geheel (minimaal vier maten bij elkaar), waardoor er niet of nauwelijks wordt afgeremd aan het eind van de hoofdslinger en de zin. De onrust probeert men er vaak “uit te krijgen” door de snelheid te verlagen. Dit is echter een foute aanpak; om de juiste speelsnelheid te bepalen moet er worden uitgetikt op de maat (en dus niet op de tel). Met als leidraad minstens één hoofdslinger (= vier maten) vooruitdenkend. Door met de hand de betreffende maten, liefst hardop tellend, een aantal keren uit te zwaaien overeenkomstig een schommelbeweging, krijg je al gauw een goed beeld hoe de hoofdslinger, met alles erop en eraan, moet worden. Zie ook punt 5. En zul je tot de ontdekking komen dat de ideale maatsnelheid voor




de betreffende hoofdslinger gewoon “vastligt”; sneller slingeren klopt niet; langzamer ook niet. Je kunt dus “geen kant op”.

Opm 2 Als je eenmaal al slingerend met je hand een mooie balans hebt ontdekt lijkt de uitvoering hiervan op de piano vaak toch niet te kloppen. Dit komt doordat al spelend de regels niet goed worden nageleefd. Ik neem even het beroemde menuet in G gr van Bach als voorbeeld. De eerste maat is al gelijk een valkuil. We zien hierin dat de melodie over tel twee en drie omhoog gaat; voor velen aanleiding harder te gaan spelen. Maar dit is absoluut fout; na de oprek vanuit tel één wordt de maat alleen maar rustiger. Vervolgens maat twee: deze moet in de juiste maattiming licht worden aangezet en rustiger klinken dan de eerste maat. Vrijwel niemand speelt dit goed; de energie neemt bij de meesten onder één lijn toe vanaf het begin van de eerste maat tot en met de eerste tel in de tweede maat. Hierdoor klopt de balans niet meer en kan ook niet de juiste speelsnelheid worden bepaald. Al slingerend (met de hand) lukt dit met een beetje oefening wel omdat je aldus niet de fouten maakt die je al spelend wel maakt (niet tot rust komen aan het einde van de maat etc). Het vergt heel wat oefening (en vooral zelfdiscipline) dit vervolgens met de vingers op de toetsen waar te maken. Maar als je het eenmaal een beetje beheerst, heb je ook wat: gaaf en lichtvoetig spel waarvan iedereen zal zeggen: wauw!!!

Opm 3 De (maat)snelheid van een liedje of muziekstuk is een natuurlijk gegeven; ieder kind zingt een bepaald liedje (ongeveer) even snel en er is weinig verschil in speelsnelheid van een bepaald werk tussen de diverse pianisten. Bepaal zelf de ideale snelheid door de maten van de betreffende hoofdslinger - liefst van beide hoofdslingers - een aantal malen met de hand en arm uit te slingeren zoals ik dit heb beschreven in punt 5.

Opm 4 De slingersnelheid (= puls = maatsnelheid) blijkt een gemiddelde te zijn van circa 60 slagen/ minuut. Dit geldt verrassend genoeg in principe voor alle maatsoorten. Een viertelsmaat gaat dus (ongeveer) even snel als een tweetelsmaat. Maar de tel gaat bij een viertelsmaat wel twee maal zo snel als bij een tweetelsmaat omdat er in dezelfde tijd vier tellen moeten worden “gepropt”; één van de verschillen tussen beide maatsoorten.

De twee- drie en vierkwartsmaat hebben, zoals gezegd een gemiddelde (slinger)snelheid van ca 60 tikken/minuut (op de maat gemeten dus). Soms wijkt de gemiddelde snelheid hiervan behoorlijk af (laten we zeggen meer dan 30%). We hebben dan van doen met een langzame/snelle twee- drie- of viertelsmaat. De muzieknotatie kent mogelijkheden om dit verschil enigszins aan te geven. Voor een langzame tweetelsmaat wordt dan de 2/2 maat gebruikt omdat een halve noot een lager tempo suggereert dan een kwart noot. De 2/2 maat wordt ook wel aangeduid als  en wegens het streepje door de C ook wel doorgestreepte maat genoemd. Voor een langzame drie- en viertelsmaat wordt dit dan een 3/2 resp. een 4/2 maat. Bij de notatie van “snellere” maten gebeurt er iets soortgelijks. Een snelle tweetelsmaat wordt genoteerd als een 2/8 maat; een snelle drietelsmaat als een 3/8 maat en een snelle viertelsmaat als een 4/8 maat.

Deze “afwijkende” maatsoorten komen weinig voor. Met één uitzondering: de 3/8 maat. Für Elise is hiervan een mooi voorbeeld. Für Elise is dus een (ietwat) snelle drietelsmaat, zou je kunnen zeggen. Het tempo is overigens een natuurlijk gegeven. Als Für Elise in een 3/4 maat zou zijn genoteerd, zou dit geen invloed moeten hebben op de speelsnelheid. Een voorbeeld van een 4/8 maat is nr 8 van Walter Carroll's “Twelve studies for the piano”.

Met de varianten 3/2, 3/4 of 3/8 (als het over een drietelsmaat gaat) heeft de komponist dus naast de tempoaanduiding in een getal of met de aanduiding largo, presto etc. nog een derde mogelijkheid om aan te geven of een werk met een gemiddelde, iets hogere of juist iets lagere snelheid gespeeld moet worden. De meesten negeren al dit soort aanduidingen omdat ze gewoon niet weten wat deze precies betekenen. Maakt gelukkig niets uit want de juiste speelsnelheid is een natuurlijk gegeven.



Speelsnelheden werden vroeger (en nog wel) aangeduid met Latijnse termen zoals *adagio*, *largo*, *allegro*, *presto*, *vivace* etc. Dit zijn heel globale aanduidingen. Met de komst van de tikmachine (de metronoom) kon de speelsnelheid heel wat nauwkeuriger worden aangegeven. Maar omdat speelsnelheden **gemiddelden** zijn en natuurlijk pianospel een patroon is van konstante versnellingen en vertragingen, kunnen wij de metronoom zoals reeds gezegd, toch niet gebruiken als hulpmiddel om in de maat te blijven. Gebruik je “eigen” natuur-metronoom om een goed maatgevoel te ontwikkelen. Zie punt 5 en hierboven opm 3.

9 Groepsvorming: de hoofdslinger en de zin

Een belangrijke stap naar fraai pianospel is naast een goede maatbeweging het bepalen (en uitvoeren) van de juiste groepsvorming. Groepjes worden gemarkeerd door een afremming en (bij het einde van een zin) gewoon door een stop. Heel goed te vergelijken met woorden in onze taal. Alleen verloopt de groepsvorming in de muziek volgens een vast patroon. Omdat de maatbeweging feitelijk een schommelbeweging is, horen er in de eerste plaats altijd twee maten bij elkaar: de opduw- en de terugvalbeweging. Door deze schommelbeweging is de tweede maat altijd iets zwakker dan de eerste. Een zeer belangrijk gegeven in de muziek waarmee we ernstig rekening moeten houden om een mooie balans te krijgen. Deze twee maten zijn het eerste (mini)groepje dat we tegenkomen. Vervolgens vormen twee van deze groepjes weer een grotere groep: de hoofdslinger, ook wel voor- of nazin genoemd. Ik noem in dit stuk deze groep een hoofdslinger omdat deze benaming goed weergeeft wat er qua dynamiek in deze muzikale eenheid gebeurt: deze is overeenkomstig een slingerbeweging.

De eigenschappen van een hoofdslinger

De hoofdslinger - een groep van vier maten dus - is de eerste dynamische eenheid van betekenis die we tegenkomen en bestaat uit maat gerelateerde golfbewegingen. Om een goede dynamiek in de hoofdslinger te krijgen moet de eerste maat dusdanig sterk worden aangezet dat we genoeg energie hebben om het einde van de vierde maat te “halen”. Weliswaar geven maat twee, drie en vier ook duwtjes, maar deze zijn altijd ondergeschikt aan de hoofdduw vanuit tel één van de eerste maat. De opduw van tel één in de eerste maat heeft dus een soort dubbelfunctie: de aanzet voor het maken van de betreffende maat en de aanzet voor het begin van de hoofdslinger. De tweede maat is overeenkomstig de eigenschappen van een schommelbeweging altijd rustiger. De energie in de hoofdslinger bereikt zijn top in het midden van de hoofdslinger (= het begin van de derde maat). De vierde maat kan daardoor weer mooi oplossen. Conclusie: er zijn geen twee maten gelijk.

Opm 1 Alle maten zijn op een natuurlijke manier getimed. Het zijn geen stoppen (uitgezonderd na de laatste maat van de 2^e hoofdslinger = einde zin) maar inhoudingen. De mate van deze inhoudingen en de timing ervan lijken “natuurlijk” te zijn bepaald. En zijn gerelateerd aan het tempo. Een hoge speelsnelheid vraagt uiteraard om een andere timing dan een lage.

De zin

Een zin bestaat uit twee hoofdslingers. In principe zijn beide aan elkaar gelijk, maar er zijn toch ook een paar belangrijke verschillen. Zo is de aanzet van de tweede hoofdslinger veel sterker dan die van de eerste hoofdslinger en is de oplossing aan het eind van de tweede hoofdslinger (het eind van de zin) veel duidelijker dan die aan het eind van de eerste hoofdslinger. Dit verschil geeft structuur en smeedt beide hoofdslingers samen tot een eenheid.

De hoofdslinger vormt één van de belangrijkste onderdelen van ons muzikaal bouwwerk. Deze moet dus goed hoorbaar zijn. Maar dat kan natuurlijk alleen als deze ook wordt



“gemaakt”. Zie hierboven. Voor mooi pianospel spelen we dus behalve “op de maten” vooral ook “op de hoofdslingers”. Deze twee grootheden vormen de muzikale structuur.

Opm 2 Muziek is dus altijd “on the move”. Maar wel op basis van een vast slingerpatroon zoals hierboven beschreven. Dit betekent dat de dynamiek wordt bepaald door de plaats van de betreffende noten in het slingerpatroon. En dus niet op basis van de gang van de melodie zoals vaak ten onrechte wordt aangegeven.

Opm 3 Een aantal pianisten die ik vertelde van dit patroon - telkens twee maten om en om harder en zachter - reageerden met de woorden: dit is telkens hetzelfde en dus wel een beetje saai. Mijn kommentaar: als je dit doet op basis van de eigenschappen van een hoofdslinger is het helemaal niet saai. Want in een hoofdslinger zijn geen twee groepjes van twee maten helemaal hetzelfde. Verder wordt zoals gezegd, dit patroon van een sterke en minder sterke maat bepaald door de eigenschappen van een slingerbeweging. Als we hier iets aan gaan veranderen zijn we uit de maat en ontstaat er muzikale chaos. We kunnen dus geen kant op.

Opm 4 Een zin bestaat dus standaard uit 2 x vier maten. Maar elke regel kent natuurlijk zijn uitzonderingen; zo ook deze. Een mooi voorbeeld hiervan is het Sinterklaasliedje “Hoor de wind waait door de bomen”. De eerste zin heeft geen acht maar tien maten. De laatste twee maten lijken een verlengstuk van de zin en moeten derhalve ook als zodanig (= rustig) worden gespeeld. In hetzelfde liedje zien we bij de tweede zin - Ja, hij komt in donk're nachten, op zijn paardje etc. - weer een afwijking op het standaardpatroon. Deze zin heeft maar vier maten in plaats van acht en bestaat dus uit slechts één hoofdslinger. Dit soort “verkorte” zinnen moeten uiteraard rustig worden ingezet omdat dynamisch gezien de eerste hoofdslinger tevens de tweede is en er dus vrijwel direkt na de start al weer afgeremd moet worden.

Opm 5 Het einde van een zin is dus (in een goede uitvoering) te herkennen aan de afremming/stop. Maar een zin kent nog vele “tussenstops”- meestal niet meer dan inhoudingen: aan het eind van de eerste maat - meestal nauwelijks waarneembaar- ; aan het eind van de tweede maat - al beter waarneembaar - ; aan het eind van de eerste hoofdslinger - heel goed waarneembaar. In de tweede hoofdslinger wordt dit patroon nog eens herhaald met dit verschil dat de afremming bij de vierde maat nog sterker is dan die in de eerste hoofdslinger.

Opm 6 Het komt regelmatig voor dat de derde en vierde maat van een hoofdslinger dezelfde zijn als de eerste en tweede maat. In dit geval verdient het de voorkeur om deze herhaling te spelen als een echo-effekt. Het echo-effekt fragment is niet alleen een stuk zachter maar heeft ook nog een extra timing, zowel bij het begin als bij het einde van het herhalingsfragment. Dit wordt - indien goed uitgevoerd natuurlijk - ervaren als een “hikeffekt”. Deze extra tijd is een natuurlijk onderdeel van het echo-effekt en blijkt voor onze oortjes “nodig” om het plotselinge verschil in geluidsnivo muzikaal goed te kunnen plaatsen. Deze vorm van echo-effekt wordt ook wel terrassendynamiek genoemd: de dynamiek gaat als een trede van een terras stijl omhoog of naar beneden. Een goed uitgevoerde terrassendynamiek geeft de uitvoering absoluut een meerwaarde.

Opm 7 De samengestelde maat. Maten, althans wanneer deze op tel één beginnen, bestaan uit één geheel: opduwen vanuit tel één en vervolgens het (glad) oplossen over de andere tel(len). De viertelsmaat (tenminste als de maat begint op tel één) vormt hierop echter in zekere zin een uitzondering: deze blijkt uit twee gedeelten te bestaan: de samengestelde maat. De eerste en tweede tel vormen een subgroepje evenals de derde en vierde tel. Beide groepjes worden gescheiden door een (zwakke) inhouding. Het tweede groepje is natuurlijk altijd zwakker dan het eerste groepje omdat deze verder in de maat ligt.

10 Groepsvorming bij opmaten

De kleinste muzikale eenheid is een groepje noten met een lengte die overeenkomt met de maatsoort. Bij een tweetelsmaat is deze dus twee tellen; bij een drietelsmaat drie tellen en bij een viertelsmaat vier tellen. Een groepje heeft altijd een accent. Maar deze valt niet altijd op



de eerste tel van het groepje. Dit vraagt om nadere uitleg; vergeet hierbij even het telpatroon van het maatsysteem.

Wat betreft het accent zijn er bij een groepje van twee tellen twee mogelijkheden: deze kan liggen op de eerste of de tweede tel. Bij een drietelsmaat zijn er dus drie mogelijkheden: het accent kan liggen op de eerste, de tweede of de derde tel van het groepje. Bij een viertelsmaat is er iets soortgelijks. Voor verdere uitleg beperk ik mij even tot de drietelsmaat. Het accent kan hierbij dus liggen op de eerste, de tweede of de derde tel van het groepje. Dit klinkt als (nogmaals: vergeet even het maatsysteem) pàm-pam-pam; pam-pàm-pam of pam-pam-pàm. Voor de duidelijkheid noem ik de eerste mogelijkheid versie één en de andere mogelijkheden versie twee en drie. Omdat in de muzieknotatie tel één (in het maatsysteem) altijd het accent krijgt moet de harde pàm van het groepje, wanneer wij deze “plaatsen” in het maatsysteem, dus samenvallen met tel één. Genoemde versies worden dan in telpatronen: **1-2-3**; **3-1-2** en **2-3-1** met telkens de nadruk op tel één. In de tweede en derde versie beginnen de groepjes van drie tellen dus één of twee tellen voor de maat!! Dit heeft belangrijke consequenties voor de uitvoering.

Bij de eerste versie (**1-2-3**) valt het groepje precies in de lengte van de maat; tel één van het groepje is tel één van het maatsysteem. Deze versie speelt het makkelijkst omdat met de valbeweging van de maat tevens het groepje wordt aangezet. Voorbeelden hiervan zijn vele walsjes, het slaapliedje “Slaap, kindje slaap”, “Daar wordt aan de deur geklopt” en het kerstliedje “Hoe leit dit kindeke”.

Bij de tweede versie (**3-1-2**) moet de tweede tel van het groepje het accent krijgen; daarom wordt deze genoteerd op tel één van het maatsysteem. Hierdoor valt de eerste (zachte) tel van het groepje “voor de boot” waardoor deze een zwevend bestaan lijkt te leiden. Zweven doet deze noot allerm minst want hij vormt een innige groep met tel één en twee van de volgende maat. De maat waarin deze vooraf-noot staat is nu niet volledig en heet daarom opmaat. Een opmaat is dus een onvolledige maat en is bedoeld om de speler gelijk op het goede been te zetten: de groepsvorming is overeenkomstig de tweede versie.

Bij deze versie is er nog meer aan de hand wat de aandacht van de speler vraagt. Groepjes worden gescheiden door een inhouding. Deze inhouding vindt in bovenstaand voorbeeld dus telkens plaats na tel twee. Omdat twee maten een duo vormen is de inhouding in de tweede maat wat duidelijker - deze wordt meestal ervaren als een mini-komma - dan die in de eerste maat. Zie als voorbeeld: zie ginds komt de stoomboot: “zie” begint met een opmaat; “boot” valt op tel twee van de tweede maat en wordt gevolgd door een mini-komma. Na de vierde maat (het einde van de hoofdslinger) is de inhouding nog sterker en bij het einde van de tweede hoofdslinger (= het einde van de zin) is er zelfs sprake van een stop. Deze horen we duidelijk in bovenstaand liedje bij “staan”.

Opm 1 Bij deze tweede versie moet je er dus niet alleen voor zorgen dat de maten goed worden gemaakt maar dat bovendien de groepsvorming in orde is. En dat hoofdslingers worden gemaakt!! Zie opm 2. De groepsvorming kan alleen worden gehoord als er wordt afgeremd bij ieder groepje. En dit valt niet mee. Het goed spelen van een werk, gebaseerd op dit patroon is dan ook heel wat lastiger dan het goed spelen van een liedje gebaseerd op de eerste versie. En vraagt naast een goede instructie ook de nodige training!!

Opm 2 Een hoofdslinger heeft altijd vier maten en begint en eindigt altijd met/bij een tel één. Bij muziek zonder opmaat is de hoofdslinger exact dezelfde als een voorzin (halve zin). Bij muziek met een opmaat valt de hoofdslinger niet precies samen met de voor- of nazin. Maar de voorzin is wel altijd hoofdslinger gerelateerd d.w.z. dat deze ook uit vier maten bestaat, maar nu telkens met een “voorafje”. Voor de uitvoering heeft dit een belangrijke consequentie omdat nu het eerste grote accent (het begin van de hoofdslinger) niet samenvalt met de eerste noot van de voor- of nazin.



Kortom: het begin van de hoofdslinger is wat anders dan het begin van een zin. In dit soort situaties moet de eerste tel één bewust (met een stevige sleepbeweging) worden gemaakt. Als je daar niet goed oplet gaat het vanzelf fout. Een schoolvoorbeeld waarbij dit (bijna) altijd fout gaat is de start van Für Elise. De eerste tel (drie-je) is een opmaat en moet dus super zachtjes worden gespeeld. De eerste tel van de eerste maat - tevens het begin van de hoofdslinger moet stevig worden aangezet om in een mooie flow de hoofdslinger te kunnen uitvoeren. Deze aanzet betekent naast harder wordend ook timing: de maatbeweging wordt gehoord. Van de acht uitvoeringen die ik van 'Für Elise' heb is er echter maar één waarop dit ook goed wordt uitgevoerd...

Konklusie: muzikaal-technisch zijn de verschillen tussen de opmaat en de daarop volgende eerste tel (het begin van de hoofdslinger) extreem groot te noemen.

Opm 4 Een opmaat (deze sluit weer op de eindmaat) bestaat niet altijd uit één tel. Alle denkbare variaties zijn hierop mogelijk. Zoals twee tellen (komt niet zo vaak voor), een halve tel (bij o.a.'De zak van Sinterklaas'), een derde tel (bij 'De herdertjes lagen bij nachte') etc, etc.

11 Weergave van tweede en derde teldelen

De weergave van tweede teldelen (halve tellen) gaat in een kwarte maatsoort heel goed: we noteren dan gewoon twee achtste noten tegen een kwart noot (een tel). Maar wanneer we in deze maatsoort een tel in drieën willen noteren komen we in de problemen. We hebben dan feitelijk $1/3 \times 1/4 =$ een $1/12$ noten nodig. En die zijn er gewoon niet. Derhalve zijn er een paar "noodgrepen" bedacht om dit probleem op te lossen: de triool en de $6/8$ -, $9/8$ - en $12/8$ maat (zie verder hieronder punt 12 en 13).

12 Triolen

Wanneer incidenteel in een kwarte maatsoort een tel in drieën moet worden weergegeven wordt gebruik gemaakt van de triool. Hierbij wordt tegen een kwartnoot een groepje van drieachtste noten genoteerd. Aangezien de muzieknotatie ook rekenkundig moet kloppen, kan dit eigenlijk helemaal niet; er "passen" maar twee achtste noten in een kwartnoot. Om drie noten tegen een kwart noot te noteren hebben we, zoals gezegd, eigenlijk $1/12$ noten nodig. Maar die bestaan nu eenmaal niet. Om één en ander toch "kloppend" te maken wordt boven het groepje van de drieachtste noten een schuin drietje geplaatst. Hiermee wordt een triool aangeduid: drie achtsten i.p.v. twee tegen een kwart. De triool-achtsten vervullen hierbij dus feitelijk de functie van $1/12$ noten.

Opm 1 Een triool (en alle andere "olen") zijn eigenlijk rekenkundige idioterieën: de uitgang "ool" geeft aan dat de noten van een "ool" eigenlijk een andere waarde hebben.

Derde teldelen kunnen dus voorkomen als triolen (bij kwarte maatsoorten) en als groepjes van drie achtste noten bij een $6/8/9/8$ of $12/8$ maat. Triolen worden, zoals hierboven gezegd, gebruikt als een groepje van drie derde teldelen incidenteel voorkomt. Een mooi voorbeeld hiervan is het Sinterklaasliedje "Hoor de wind waait *door de bomen*" waarbij op de woorden "*door de*" drie teldelen voorkomen (te horen door het "draaiend" effect). "*Door de*" wordt hierbij uitgesproken als "drie-je-me".

13 De zesachtste, negenachtste en twaalfachtste maat

Wanneer derde teldelen niet incidenteel maar structureel voorkomen wordt voor de notatie daarvan de zesachtste, negenachtste of twaalfachtste maat gebruikt. Hierbij vormt een groepje van drieachtste noten, evenals bij de triool in een kwarte maat, samen een tel. Alleen zijn de groepjes nu geen triolen omdat alles rekenkundig gewoon klopt.

Konklusie: alle triolen zijn derde teldelen maar niet alle derde teldelen zijn triolen.



Bij een zes-achtste maatsoort gaan er in een maat een aantal noten en/of rusten ter waarde van zes stuks van een achtste. Dit is de “technische” definitie. Maar hiervoor schreef ik dat er feitelijk alleen maar twee-, drie- en viertels maten zijn. De 6/8 maat moet dus behoren tot één van deze drie maatsoorten. Bij nadere beschouwing blijkt de 6/8 maat gewoon een tweetelsmaat te zijn (en een 9/8 maat een drietels- en een 12/8 een viertelsmaat) waarbij een groepje van drie achtste noten samen een tel vormt. De betreffende noten worden daarom uitgesproken als één-ne-me, twee-je-me en indien voorkomend drie-je-me en vier-re-me.

De zesachtste maat komen we zeer veel tegen. Een paar voorbeelden: ‘Sinterklaas is jarig, ‘Oh, kom er eens kijken’, ‘De herdertjes lagen bij nachte’ etc.

Opm 1 Een groot “voordeel” van het gebruik van de zesachtste-, negenachtste- en twaalfachtste maatsoort is de mogelijkheid om meer details in het telpatroon aan te brengen. Het komt nogal eens voor dat de derde teldelen op hun beurt ook weer zijn opgedeeld in meerdere (meestal twee) teldelen. In een zesachtste maat kan dat gewoon zonder problemen worden genoteerd door tegen één achtste noot twee zestiende noten te noteren. Voorbeeld: ‘I wish you a merry Christmas’. Bij triool-achtsten kan dit ook wel maar de notatie wordt er dan niet duidelijker op.

Opm 2 Werken in een zesachtste maat worden vaak ter vereenvoudiging genoteerd in een driekwartsmaat. Het groepje van de drie achtste noten (samen een tel) worden hierbij gepromoveerd tot een groep van drie tellen (een hele maat). Nu lijkt een groepje van drie achtsten notatie-technisch wellicht verwant aan een driekwartsmaat, maar feitelijk zijn het twee totaal verschillende “grootheden”. Een groepje van drie derde teldelen klinkt heel anders dan een groep van drie tellen.

14 Een paar definities

Een maat (soort)

Een maat is een stukje muziek begrensd door twee maatstrepen. Een beetje flauwe definitie natuurlijk. Als we een maat wat serieuzer willen definiëren blijkt al gauw dat een maat op twee manieren “bekeken” kan worden. Ten eerste hoe we deze “ervaren” (is het een twee-drie of viertelsmaat) en ten tweede op basis van de tel-technisch samenstelling. Zo ervaren we een 3/4 maat als een drietels maat en is deze op basis van de technische benadering: een maat waarin een aantal noten en/of rusten voorkomen ter waarde van drie stuks van een kwart. Overeenkomstig kunnen alle maatsoorten worden gedefiniëerd: een x/y-de maat is een maat waarin een aantal noten of rusten gaan ter waarde van x stuks van een y-de. Zie punt 7.

Een hoofdslinger (voor- of nazin)

Een dynamische eenheid van vier maten met een continu proces van versnellen, vertragen etc. In grote lijnen ontwikkelt de energie zich als een slingerbeweging (vandaar de naam hoofdslinger).

Een (muzikale) zin

Een muzikale eenheid van twee hoofdslingers (dus van acht maten). Beide hoofdslingers gedragen zich in grote lijnen hetzelfde. Toch zijn er een paar belangrijke verschillen. Bij het begin van de tweede hoofdslinger is de aanzet veel sterker dan bij de eerste (daarom is tel één van de tweede hoofdslinger ook de hardste noot in de zin) en remt de tweede hoofdslinger aan het eind veel sterker af dan aan het einde van de eerste hoofdslinger. Door deze verschillen goed te benadrukken worden beide hoofdslingers “samengesmeed” tot een



grotere eenheid: de muzikale zin. Indien goed uitgevoerd zal de luisteraar deze ervaren als mooi uitgebalanceerd, natuurlijk, gaaf etc.

Een natuurlijk gegeven

Eigenschappen van muziek t.a.v. snelheid, versnellingen en vertragingen etc. die op een natuurlijke manier lijken te zijn vastgelegd. Dit wekt de indruk dat voor gaaf spel alles al (min of meer) vastligt en er weinig valt te interpreteren. Feitelijk is dit ook zo, want als je mooi spel goed analyseert blijkt je uit te komen op de wetmatigheid zoals beschreven in dit stuk.

Een synkoop

Een synkoop laat zich het best definiëren als een maat in een maat; een accent op een plaats waar je dit normaal niet verwacht. Meestal gaat dit samen met de “geboorte” van een nieuw subgroepje. Een synkoop is dus geen maataccent maar lijkt hier wel veel op. Hierdoor worden beide begrippen vaak met elkaar verward.



Deel B een aantal veel voorkomende muziekbegrippen

Voor mooi pianospel zijn er naast een goede maatbeweging, het toepassen van de juiste speelsnelheid etc nog een aantal belangrijke items die moeten kloppen. Zoals het goed maken van synkopen, het juist interpreteren van rusten en het juist toepassen van dynamische tekens om er maar een paar te noemen.

15 Synkopen

Over synkopen bestaat veel onduidelijkheid. De verschillende definities blijken vrijwel allemaal vaag, onvolledig en vaak volkomen onjuist. Een synkoop laat zich het best definiëren als een maat in een maat; een accent op een plaats waar je dit normaal niet verwacht in combinatie met de “geboorte” van een nieuw subgroupje (zie punt 2 voor een “normale” maat). Een synkoop vertoont dus sterke overeenkomst met het maataccent en wordt daardoor ook hiermee vaak verward. Zelfs door “deskundigen” die doodleuk beweren dat een synkoop het maataccent verplaatst (zie hieronder opm 1). Maar dit is dus pertinente onzin. Als het maataccent niet meer op de goede plaats (het begin van de maat) wordt gemaakt zijn we uiteraard gelijk uit de maat. En ontstaat er een muzikale warboel. Om op het goede spoor te blijven moet dus zowel het maataccent als het synkoopaccent worden gemaakt; het maataccent met een sleepbeweging en het synkoopaccent met een zwaaitje. Door dit zwaaitje komt de synkoopnoot iets vertraagd en wordt deze ook iets harder. Allemaal nodig om een synkoop goed te horen.

Maar bij synkopen is er meer aan de hand. Zeker als deze in serie voorkomen. De synkoopnoot is niet alleen harder dan “normaal” maar ook de detailgroepsvorming (meestal groepjes met een lengte van een tel) is anders. Althans in die zin dat de groepjes op een andere plek in de maat liggen. Even een drietelsmaat als voorbeeld waarbij de tellen in twee delen zijn “gehakt”. Standaard tellen we dan een-ne, twee-je, drie-je. De mini-groepjes van twee halve tellen beginnen telkens op de eerste tel van het telpatroon. Hierbij is het eerste teldeel telkens iets sterker dan het tweede teldeel. De normale situatie. Bij synkopen in serie zie je iets soortgelijks. Synkoopgroepjes bestaan hier ook uit twee teldelen waarbij het eerste teldeel iets sterker is. Alleen beginnen de groepjes nu op een zwak teldeel in het telpatroon. We krijgen dan één, né-twee, jé-drie, je; het telpatroon lijkt een halve tel verschoven! Meestal is het eerste teldeel van tel één dan nog normaal (en zet ook de maat aan) en begint de synkoopreeks op het tweede teldeel van tel één. Synkopen geven de muziek een wiebelend “uit de maat” effect. Maar uit de maat zijn we natuurlijk niet echt omdat we tel één hebben gemaakt hoe het hoort. Omdat ook bij synkopen de maateigenschappen gewoon moeten blijven kloppen (hoe dieper we in de maat komen des te rustiger deze wordt) is de eerste synkoop het sterkst en het bijbehorend synkoopzwaaitje -de timing die behoort bij het maken van een synkoop- het grootst. Eventuele meerdere synkopen in de betreffende maat “hobbelen” dan als een startstuk achter de eerste synkoop aan.

Opm 1 Synkopen worden vaak gedefiniëerd als een verplaatsing (verschuiving) van het maataccent. Dit is absoluut een foute gedachte. Weliswaar wordt er bij synkopen, zeker als deze in serie voorkomen, wel iets verschoven (zie hierboven) maar de verschuiving betreft dan het telaccent (en niet het maataccent). Deze vorm van verschuiving van het telaccent wordt ook wel off-beat genoemd.

Opm 2 Een andere foutieve definitie van een synkoop: het is een noot tussen twee rusten. De timing die nodig is om een synkoop goed te maken (het zwaaitje) wordt door velen gezien (en dus ook als zodanig genoteerd) als een rust. Maar een timing is geen rust. Rusten zouden alleen maar moeten worden gebruikt om aan te geven dat het huidige fragment moet worden losgemaakt van



het volgende fragment. Zie punt 16. Soms is dat voor of na een synkoop wenselijk en dan is het gebruik van een rust op z'n plaats. Rusten en synkopen: ze lijken bij elkaar te horen maar in principe hebben ze niets met elkaar te maken.

Opm 3 Soms stopt een serie synkopen niet aan het einde van de maat maar gaat deze gewoon door naar de volgende maat. Hierbij ontstaat voor de pianospeler een groot probleem omdat de maat moet worden gemaakt op een zwak synkoop-deel. Zie onderstaand voorbeeld waarbij de synkoopgroepjes (deze heb ik onderstreept) doorlopen over twee maten. We krijgen dan: één, né-twee, je-drie, je-(einde van de maat) één, né-twee, je-drie, je. De vette tel één is het probleem want deze moet ook ondanks het feit dat deze is overgebonden met de noot daarvoor, toch worden gemaakt. Anders zijn we uit de maat. Maar hoe doe je dit in deze situatie? "Maak" de maat door dit teldeel te "spelen" met een stevige sleepbeweging op de bodem van de toets.

Maar weinigen beheersen dit trucje waardoor de maat niet meer hoorbaar (en de speler uit de maat) is. Velen - ook de meeste pianisten - hebben dan ook de grootste moeite om in de uitvoering van deze werkjes (waarbij er dus sprake is van veel overgebonden eerste teldelen) maat te houden. Voorbeelden waar dit veel voorkomt zijn de Hongaarse dansen van Brahms.

Opm 4 Muziek "barst" van de synkopen. Vrijwel alle mazurka's, o.a. die van Chopin, danken er hun karakter aan. Een mooi voorbeeld van een werkje "barstens" vol synkopen is ook de Cha-cha-cha van Hengeveld (te beluisteren via You Tube.) Veel van die synkopen zijn "aangegeven" door een rust ervoor, erna of door een accenttekentje. Maar de helft van de synkopen zijn vaak, zo ook in dit werkje, "verborgen" (zie hieronder). En moeten dus ook worden "gemaakt" om alles goed te laten klinken. Dit kan natuurlijk alleen als je deze verborgen synkopen weet te ontdekken. Voor beide - het ontdekken van de verborgen synkopen en weten hoe die vervolgens moeten worden uitgevoerd - is muzikaal inzicht nodig. Voor de meeste is dit inzicht meestal zwaar onvoldoende waardoor de uitvoering van dit soort werkjes natuurlijk uitloopt op een "puinhoop".

Verborgen synkopen

Synkopen kunnen op alle tellen of teldelen voorkomen. Meestal zijn ze aangeduid met een accenttekentje, of te herkennen aan een rustteken ervoor en/of erna (wat nog niet wil zeggen dat de betreffende noot een synkoopnoot is). Maar er zijn ook synkopen die in een aantal standaard situaties "spontaan" lijken te ontstaan en niet als zodanig zijn aangegeven. Deze synkopen noem ik daarom verborgen synkopen. Een verborgen synkoop ontstaat wanneer een noot begint op een zwakke tel (of teldeel) en doorgaat naar de (het) eerstvolgende sterkere tel(deel). Zo hebben we het geleerd. Maar iets soortgelijks vindt ook plaats in een drietelsmaat wanneer een noot begint op tel twee en doorgaat naar (een stukje van) tel drie (hebben we nooit geleerd). Een mooi voorbeeld hiervan is "O denneboom, o denneboom". "Boom" lijkt op het maataccent maar is dus de synkoop. Een ander voorbeeld van verborgen synkopen zien we in de Impromptu opus 142/2 van Schubert. In vrijwel alle maten van het eerste (en derde) gedeelte komt dit verschijnsel voor; in het middengedeelte (het trio) zijn deze synkopen aangegeven met een accentje. Verborgen synkopen moeten, evenals "gewone" synkopen, ook worden gemaakt.

Een synkoop is dus een maat in een maat; een apart groepje dus. Dit groepje bestaat meestal uit meerdere tellen of teldelen maar kan ook "bestaan" uit één enkele noot. Zoals bij Jingle Bells aan het eind van de eerste regel: In a one-horse open sleigh.

Opm 5 Synkopen komen soms alleen voor in de begeleiding van een stuk. Voorbeelden hiervan zijn het Wiegenlied van Brahms en Salut d'amour van Elgar. Er is echter heel wat oefening (en vooral ook een goed muzikaal inzicht) nodig om dit soort synkoop-effecten (waarover de komponist natuurlijk heel goed heeft nagedacht) goed te kunnen uitvoeren.



16 Rusten

Ook de juiste interpretatie van rusttekens is voor vrijwel iedereen problematisch. Velen leren dat bij een rust de hand een forse zwaai omhoog moet maken of iets dergelijks. Allemaal flauwekul. Een rust kan m.i. het beste worden gedefinieerd als het sierlijk losmaken van het huidige naar het volgende fragment. De sierlijke losmaakbeweging is gebaseerd op de maatbeweging. Voor de juiste timing van de sierlijke losmaakbeweging moet je weten dat de waarde van de rust eerst moet worden toegevoegd aan de noot ervoor. De rust heeft alleen maar betrekking op de relatie naar de volgende noot: deze moet los van de huidige noot worden gespeeld i.p.v. gebonden (althans dat is de bedoeling). Je moet je echter afvragen of dit wel fraai is. In principe is dit sierlijk losmaken wenselijk bij een zinswisseling en soms ook bij de overgang van de eerste naar de tweede hoofdslinger. Leer hierin je eigen keus te maken.

17 Leestekens

Vrijwel alle muziek is voorzien van al dan niet door de komponist zelf aangebrachte dynamische en andere tekens. De meest voorkomende zijn de crescendo-/decrescendotekens en de bogen.

Crescendo- en decrescendotekens (harder en zachter wordend).

Helaas kloppen deze tekens vaak niet en zou het op basis van de muzikale werkelijkheid juist precies omgekeerd moeten zijn. Deze “dwaling” valt te verklaren doordat men zich bij het plaatsen van de dynamische tekens kennelijk laat (mis)leiden door de gang van de melodie (omhooggaand harder wordend). Maar de dynamiek wordt niet bepaald door de gang van de melodie (al is dit soms een eerste gedachte) maar, zoals is gezegd, door de plaats van die maten/noten in het slingerpatroon!!

Foutief gebruik van crescendo- en decrescendotekens is helaas schering en inslag. Het komt zelfs zo vaak voor dat foutief gebruik meer regel dan uitzondering lijkt te zijn. Een “mooi” voorbeeld van foutief gebruik van deze tekens zien we in *Zephyr* van Walter Carroll in zijn bundeltje “Four country dances”. Dit - indien goed uitgevoerd uiterst fraai werkje - is genoteerd in een zesachtste maat; een tweetelsmaat dus. Gaande naar het einde van de eerste maat noteert Carroll een crescendoteken; het hoogtepunt van de dynamiek zou volgens zijn notatie bij de overgang naar de tweede maat moeten liggen, want vanaf het begin van de tweede maat heeft hij een decrescendoteken genoteerd. Wij weten inmiddels dat de muzikale werkelijkheid precies omgekeerd is: de aanzwelling vindt plaats vanuit tel één om vervolgens gaande naar het einde van de maat in een oplossende “flow” te komen. De tweede maat moet ook worden opgeduwd maar veel zachter dan de eerste maat. Verder zouden de derde en vierde maat als een echo-effekt gespeeld moeten worden overeenkomstig de terrassendynamiek (zie opm 5 onder punt 9). Dit heeft Carroll niet aangegeven; is op zichzelf niet fout maar het toepassen hiervan geeft wel een grote meerwaarde.

Bogen

Klopt het gebruik van crescendo- en decrescendotekens vaak niet, het gebruik van bogen is al helemaal een ramp. Dat komt omdat er, de overbindbogen even buiten beschouwing gelaten, twee soorten bogen zijn. In de eerste plaats die welke een muzikale eenheid weergeven (de groeps- of fraseringsbogen) en bogen die een groep weergeven waarvan de noten gebonden moeten worden gespeeld (de bind- of legatobogen). Om de chaos compleet te maken worden de fraserings- en de bindbogen vaak ook nog door elkaar gebruikt. Het gebruik van bindbogen zou verboden moeten worden, want ze zijn volkomen nutteloos en heel verwarrend. Nutteloos omdat, indien niet anders aangegeven, er altijd gebonden moet worden gespeeld en verwarrend, omdat vrijwel iedereen bogen interpreteert als een muzikale eenheid.



Opm 1 Om de speler een handje te helpen met o.a. de juiste dynamiek hebben veel uitgevers hun muziekwerken door de één of andere musicus laten voorzien van allerlei leestekens. Vaak zijn deze ook al aangebracht door de komponist zelf (zoals bij Carroll). Zoals gezegd kloppen die aanduidingen (ook al zijn deze door de komponist zelf aangebracht*) vaak helemaal niet. Daarom werken veel docenten liever met een uitgave in de Urtekst; een uitgave zonder verwarrende leestekens zoals deze bij veel Bachwerken te verkrijgen is.

* Ik weet het; veel leraren gaan nu steigeren. Maar bij heel veel werkjes kloppen de dynamische tekens toch echt voor geen meter. Hoe dat kan? Kennelijk worden de tekens aangebracht op basis van een eerste impuls en vooral op basis van de gang van de melodie. Maar dit mag, zoals reeds gezegd, niet leidend zijn voor de dynamiek. Deze wordt bepaald door de plaats van de betreffende noten in het slingerpatroon!!!! Voor de juiste weergave van crescendo- decrescendo-tekens is toch echt enige analyse nodig

Een “mooi” voorbeeld van lukraak dynamische tekens aanbrengen is Diabelli opus 149 vierhandig waar ik al meer dan 25 jaar met mijn leerlingen uit werk. Heb in die tijd diverse uitgaven gebruikt met... ja wel hoor..... de verschillende tekens op telkens wisselende plaatsen. Het bewijs van: ze doen maar wat.

18 Polyfone muziek

Polyfone muziek is muziek waarbij de begeleiding een eigen melodie is. Begeleiding dient om de hoofdmelodie op te leuken en is derhalve altijd ondergeschikt - en hierdoor zachter - dan de hoofdmelodie. Dit is bij polyfone muziek niet anders! .

Evenals de definities van synkopen zijn ook die van polyfone muziek meestal vaag en onvolledig. Polyfonie betekent letterlijk meerstemmig. Bij polyfone muziek zijn er meerdere melodieën, zo lezen wij op internet. Tot zo ver helemaal mee eens. Maar dan lezen we verder dat al die partijen een melodische en geen begeleidende functie hebben. En dat ze gelijkwaardig zijn. Vroeger was dat wellicht zo (laten we zeggen de tijd rond de 14^e en 15^e eeuw) maar bij onze “moderne” polyfone muziek zijn de partijen zeker niet gelijkwaardig. Eén partij is altijd de drager van de hoofdmelodie; de andere partij (ik beperk me even tot tweestemmige muziek) heeft een begeleidende functie en staat “in dienst” van de hoofdmelodie. De polyfone begeleiding moet hierdoor kwa geluidssterkte altijd ondergeschikt zijn aan de hoofdmelodie.

Velen ervaren het spelen van polyfone muziek als zeer lastig. Dat komt omdat ze proberen het polyfone effect (meestal onbewust) als een tweede “hoofdmelodie” te spelen (dus even sterk of nog erger sterker dan de echte hoofdmelodie.) En dan ontstaat er natuurlijk chaos. Verder kan de echte hoofdmelodie ook nog eens verspringen van bovenstem naar onderstem. Om polyfone muziek goed te kunnen spelen moet je dus de zaak eerst heel goed analyseren.

Er bestaan verschillende vormen van polyfonie:

- 1 Gewone polyfonie. Dit komen we vaak fragmentarisch -over één of twee maten- tegen. De begeleiding zou een stukje van een eigen melodietje kunnen zijn. Moet zeer zacht worden gespeeld want het is de begeleiding. Dat het niet om de hoofdmelodie gaat kunnen we ook horen als we deze apart spelen; een paar maten gaat het goed om vervolgens over te gaan in een ietwat “verwongen” melodie (zie ook de opmerking hieronder)

Soms komt zo’n polyfoon effect over langere trajekten voor, bijvoorbeeld over hele zinnen. In dit geval zou, indien apart gespeeld, deze begeleiding ook de hoofdmelodie kunnen zijn. Maar als deze samen wordt gespeeld moet er toch een keuze worden gemaakt: welke melodie staat in dienst van de andere. Bach was een meester in het komponeren van dit



soort polyfone muziek. Hij gebruikte deze techniek vaak in zijn cantates. Een muziekvorm waarbij hij tegen een bestaande melodie (meestal een koraal; de cantus firmus; de 1^e melodie) als begeleiding een complete andere (tweede) melodie componeerde. Klinkt zowel afzonderlijk mooi als wel in combinatie met de oorspronkelijke melodie. Soms is die tweede melodie zo fraai dat sommige werken hiermee “onsterfelijk” zijn geworden. Zie (en hoor) de bekende cantate “Jesu, Joy of Man’s Desiring” die begint met de “tweede” melodie. Er is dan nog geen sprake van polyfonie; dit zien (en horen) we pas als de eerste melodie erbij komt en beide partijen gezamenlijk gaan optreden. De eerste melodie moet nu als hoofdmelodie klinken waardoor de tweede melodie “gas moet terugnemen”. Zie onderstaand filmpje bij punt 4.

<https://www.youtube.com/watch?v=FwWL8Y-qsJg>

- | | | |
|---|-------------|--|
| 1 | 0.00 - 0.24 | alleen de 2 ^e melodie (door Bach er bij bedacht) |
| 2 | 0.24 - 0.33 | alleen de 1 ^e melodie (het begin van het koraal) |
| 3 | 0.33 - 0.39 | alleen 2 ^e melodie (vervolg van 1) |
| 4 | 0.39 - 0.49 | sam-sam; vervolg van 2; 1 ^e melodie is hoofdmelodie; begeleiding (2 ^e melodie) wordt zachter |

- 2 De canon. Hierbij is de “begeleiding” dezelfde als de hoofdmelodie. Alleen komt deze een aantal tellen of maten later dan de hoofdmelodie. Een mooi voorbeeld is het liedje: ‘De ul zat in de olme’. En zuivere canon komt weinig voor; wel treffen we er in veel muziekwerken stukjes van aan. Een leuk voorbeeld van canon-polyfonie zien we in het nummer The Coral Tree in de bundel Water Sprites van Walter Carroll.
- 3 Polyfonie in de vorm van contrapunt. Hierbij is het ritme van de polyfone begeleiding sterk gerelateerd aan dat van de hoofdmelodie. Bijv. één, twee, drie of vier tellen tegen één.

De valkuil bij polyfone muziek is de neiging om het polyfone effect te gaan accentueren. Deze fout wordt vaak nog versterkt door (foutieve) aanduidingen van de komponist of uitgever waardoor de speler belandt in hun valkuil. Het zij nog eens duidelijk gesteld: OOK BIJ POLYFONE MUZIEK DIENDE BEGELEIDING ALTIJD ONDERGESCHIKT TE ZIJN AAN DE HOOFDMELODIE.

Opm Polyfone muziek komt, zij het meestal fragmentarisch, ook al regelmatig voor in beginnersboekjes. Zie oefening 100 van *Mijn eerste Pianoboekje* van Folk Dean: ‘Alles blij, maakt de mei’. De laatste maat van de tweede zin (de 16^e maat dus) heeft als begeleiding onder de eindnoot c een dalend fragment van vier noten: c -b- a-g. Niemand speelt dit goed. Fout nr 1: de begeleiding is veel te hard (wordt meestal gespeeld als hoofdmelodie); fout nr 2: de energie loopt in i.p.v. uit (de maat moet gaande naar het eind zachter worden) en fout nr 3: de hoofdtoon c moet als hoofdtoon hoorbaar blijven. Om dit laatste te bereiken moet deze gedurende de hele maat blijven liggen en moet de begeleiding niet zacht maar superzacht, op de grens van het hoorbare en ook nog eens zachter wordend, worden gespeeld. Als je dit allemaal niet doet klinkt het leuke polyfone effect voor “geen meter”.

Zoals gezegd: schrijvers slepen spelers vaak mee in hun eigen valkuil. Zoals ook in dit voorbeeld waarbij de schrijver de eindnoot c maar één tel laat duren i.p.v. vier tellen. De drie tellen rust heeft Folk Dean vermoedelijk ingevoerd om het polyfone effect in de linker hand te benadrukken. Met “rampzalige” gevolgen voor een goede uitvoering



Deel C over de piano-opleiding

19 Goed studeren - het vinden van de juiste pianodocent

Voor het bereiken van enig nivo zijn er een aantal zaken op een rij nodig: een beetje aanleg, inzet en een goed muzikaal inzicht. De eerste twee genoemde punten hebben de meeste pianospelers wel; het laatste is bij de meeste zwaar onvoldoende. Waardoor ze “verkeerd studeren” door bijvoorbeeld als een zombie tot het oneindige te blijven werken aan moeilijke passages. Misschien verhoog je hiermee je vingervlugheid - absoluut een onderdeel van behoorlijk pianospel - maar je spel wordt er meestal niet echt mooier van.

Kwaliteitsverbetering bereik je door te studeren op basis van een model, een ideaalbeeld, een structuur. Het belangrijkste aspect hiervan is het “maken” van maten en hoofdslingers. Bijna dit hele stuk gaat hierover. Sommigen hebben het in dit verband over “klankvorming”. Een beetje vaag begrip maar er wordt mee bedoeld dat een bepaald fragment moet klinken als De meeste pianospelers denken echter niet vooruit en/of hebben geen idee hoe het te spelen fragment idealiter zou moeten klinken. En zijn hiermee afhankelijk van hun gevoel alleen dat, zoals reeds gezegd, bijna altijd onvoldoende is voor een ideale vertolking. Vrijwel geen enkele pianospeler komt zelf achter de structuur van een goede maatbeweging: hiervoor heb je toch echt de hulp van een leraar nodig. Maar helaas zijn veel leraren niet in staat je deze te geven omdat ze zelf deze structuur ook nooit hebben geleerd. En deze heb je nu net nodig om van je spel meer te maken dan het “neerleggen” van het kale notenbeeld op je toetsenbord.

Opm Leraren pronken graag met goede leerlingen. Niets mis mee, dat doe ik ook. Maar het is natuurlijk altijd de vraag of de speelkwaliteit van die leerling een verdienste is van betreffende leraar. Een leerling naar een wat hoger plan tillen als deze veel aanleg heeft en ook nog eens hard werkt is geen kunst. Dat is het wel als je als leraar een leerling met een “gewone” aanleg - en dat zijn verreweg de meeste - toch op den duur mooi kunt laten pianospelen.

Naast een leraar die kwaliteit levert wil je natuurlijk graag iemand die ook nog veel extra's biedt, zoals pianoles aan huis, een redelijke lesprijs en alleen die lessen betalen die je ook daadwerkelijk afneemt (zie onderstaande docent). Let vooral ook op de opzegtermijn. Het is heel vervelend als je bij een bepaalde leraar wilt stoppen en je er (financiëel) nog een aantal maanden aan vastzit. De service en de prijs kun je als leek redelijk goed beoordelen. Maar hoe zit het met de kwaliteit? De meeste leraren hebben wel de nodige diploma's. Maar helaas geven die niet per definitie de garantie van een goede leskwaliteit. Naast hun opleiding schermen docenten vaak met de vele masterclasses die ze hebben gevolgd en/of hun lidmaatschap van het EPTA, de vakvereniging voor pianodocenten. Maakt ze uiteraard ook niet tot een goede leraar. Ook les krijgen op een Steinway vleugel wordt vaak genoemd als meerwaarde. Maar dat is het helemaal niet want een Steinway vleugel heeft toch echt een heel andere aanslag dan je gewone piano thuis. En daar moet je toch wel even aan wennen. Een leraar met een hoog speelnivo dan? Ben je natuurlijk wel van onder de indruk maar heb je als beginnening ook niet veel aan. Kent vermoedelijk de regels die jij nodig hebt om snel een redelijk nivo te halen ook niet. En is bovendien voor jou een frustratie omdat bij hem/haar alles zo makkelijk gaat terwijl jij voor ieder detail moet studeren tot je een ons weegt.

Voor een leek valt het dus op voorhand heel moeilijk te beoordelen of een docent beschikt over de essentiële kwaliteiten voor goed vakmanschap. Misschien kom je wat verder in je beoordeling door hem/haar de vraag te stellen: wat is de essentie van mooi pianospel?? Of waarop is jouw methode gebaseerd? In dit stuk heb ik geprobeerd een antwoord te geven op deze vraag.



20 De waarde van een conservatoriumopleiding / masterclass

De meeste muziekscholen werken alleen met bevoegde docenten. Dit betekent dat ze in het bezit moeten zijn van een conservatoriumdiploma of minstens een aantal jaren aan een conservatorium moeten hebben gestudeerd. Particuliere leraren hebben in de regel een overeenkomstig nivo. Voor de lesnemer in spe een soort kwaliteitsgarantie. Nu wil ik niet beweren dat een conservatorium-opleiding niets zegt over de leskwaliteit van een docent. Maar gelet op het gebrekkig speelnivo van de vele leerlingen die ik tegenkwam en les hadden gehad van een bevoegd docent ben ik wel de nodige vraagtekens gaan zetten bij de kwaliteit van een conservatorium-opleiding als opleidingsinstituut voor pianodocent. Wat er in ieder geval zelden of niet wordt geleerd is de essentie van mooi pianospel; een groot mankement in de opleiding naar mijn mening. Een vooral ook een merkwaardig fenomeen want je zou verwachten dat conservatoriumstudenten als toekomstige specialisten in het muziekonderwijs boven de materie moeten staan. En dus worden geacht alles te weten van de muzikale structuur. Als ondersteuning voor het geven van goed piano-onderwijs. Nee dus. Een bevoegd docent is dus niet per definitie een bekwaam docent!! Het blind vertrouwen dat de argeloze burger heeft t.a.v. de kwaliteit van de muziekscholen is derhalve niet altijd terecht. Wat leraren niet zelf hebben geleerd kunnen ze ook niet doorgeven! Af en toe refereer ik hieraan in mijn stuk.

Heeft een conservatorium-opleiding dan helemaal geen meerwaarde? Natuurlijk altijd wel wat. Maar de toegevoegde waarde moet zeker niet overschat worden. De meeste studenten zijn al pianovirtuozen bij het begin van hun opleiding. Maar ze leren dan toch minstens hoe goed les te geven, zou je denken. Een illusie; hier wordt tijdens de opleiding (voor zo ver ik weet) vrijwel niets aan gedaan. En dus geven afgestudeerden les zoals ze pianospelen: gewoon op hun gevoel. Meestal een onvoldoende basis voor goed leraarschap!!

Moeten we t.a.v. de waarde van een conservatorium-opleiding de nodige bedenkingen hebben, een masterclass voegt al helemaal niets toe aan het speelnivo en de leskwaliteiten van een student. In dit verband vertelde "mijn pianiste" mij: "In mijn jonge jaren heb ik veel masterclasses gevolgd. Vaak namen we La Campanella van Franz Liszt onder handen; een werk dat ik toen veel speelde en hier en daar nog wat verbetering behoefde. Maar de diverse leraren spraken elkaar vaak tegen hoe een bepaald fragment moest worden gespeeld: de één vond dat het harder moest, voor de ander moest het juist zachter. Uiteindelijk kwam ik tot de conclusie dat ik voor dit soort problemen zelf maar een oplossing moest bedenken en met dit soort lessen geen stap verder kwam." Ook hieruit blijkt dat de meeste instructie is gebaseerd op een eerste ingeving i.p.v. op een patroon.

21 Samenvatting en konklusie

Zoals gezegd is mooi pianospel een kwestie van je houden aan de regels. Zoals het maken van een goede balansbeweging (de maten maken), het goed uitvoeren van versnellingen en vertragingen, timing, stoppen en het goed accentueren van de hoofdslingers. Valt er dan helemaal niets te interpreteren? Misschien een heel klein beetje, maar door de wetmatigheid van onze muziek ligt vrijwel alles gewoon "vast". Kleine variaties in tempo, timing, afremming en dergelijke maken het (soms grote) verschil tussen de ene en de andere uitvoering waarmee deze een persoonlijk karakter krijgt. Een goede uitvoering is een synthese van kennis en gevoel! Dit lijken twee verschillende begrippen maar blijken bij nader inzien elkaar te versterken om tot het gewenste einddoel te komen: mooi pianospel. Lijkt misschien allemaal ingewikkeld maar is uiteindelijk net zoals onze taal, gewoon een natuurlijk gegeven. Met een beetje oefening (en een goede instructie) wil en kun je niet anders!!



22 Slotwoord deze inhoud toegepast op mijn pianolessen

Als je dit artikel - al dan niet deels - gelezen hebt begrijp je dat er heel wat komt kijken bij mooi pianospel. Een goede uitleg is één maar jullie moeten je de stof vervolgens ook nog eigen maken. Hiermee beginnen we al gelijk op de les: samen herhalen we de maten net zo lang totdat ze goed klinken. En dat vergt meestal veel tijd. Een les van een uur/week heeft een gemiddelde leerling dan ook al gauw nodig voor een minimale vooruitgang. Velen vragen aan mij hoe lang het duurt voordat ze een beetje kunnen pianospelen. Uiteraard is dat zeer afhankelijk van je aanleg en inzet, maar uitgaande van een gemiddelde aanleg en een studie van ca 2 à 3 uur per week kun je na een paar jaar toch al wel heel wat leuke werkjes goed spelen. Zoals een stukje van Für Elise bijvoorbeeld.

Tjeerd de Haan, pianodocent
Nieuwegein, februari 2016



Tjeerd de Haan Pianolessen

www.tjeerddehaan-pianolessen.nl

tjeerd.de.haan@hetnet.nl

030-606 1183

06-1822 1777

Reageren? Ik hoor graag jouw mening!!

