

Doen alsof is (ook) een kunst

(met excuses aan Gershwin, Tsjajkovsky en Vivaldi)

Ken je die mop over die cellist en die altviolist die in een bootje uit vissen gaan? De cellist valt overboord en roept 'Help, ik kan niet zwemmen!' Roept de altviolist terug: 'Doe maar alsof!'

In werkelijkheid zijn altviolisten net zo vakbekaam als andere musici, maar in altviolistenmoppen dienen ze als symbool voor slechte spelers. Goede spelers, zo wordt ons voorgehouden, doen niet alsof. Goede muzikanten spelen letterlijk wat er staat. We respecteren alle dynamische tekens en alle articulatie-aanwijzingen, en we spelen iedere noot precies in de maat, en volkomen zuiver. Waarvoor dient die 'ossia'-versie dan? Die is voor de krukken! Speel alleen maar wat de componist heeft voorgeschreven, of hij draait zich om in zijn graf.

Zo ben ik in Oberlin geconditioneerd, en ik zat dan ook vreemd te kijken toen ik de dirigent Kenneth Moore hoorde verklaren: 'Het hele verschil tussen studenten en beroepsmusici is, dat echte profs weten hoe ze moeten doen alsof. Vervolgens heb ik leren inzien, wat de waarde is van het vereenvoudigen of herschrijven van bepaalde passages in de muziek. In het ijzeren solo- en orkestrepertoire zijn afwijkingen van de notentekst natuurlijk onacceptabel. Maar sommige passages blijven lastig en liggen moeilijk op het instrument, vooral als dirigenten onpraktische tempi nemen, en een beetje vereenvoudigen is dan gewoon nodig om niet onderuit te gaan. Goed doen alsof houdt in, dat je een 'smokkel-versie' van de bedoeling van de componist speelt. Je houdt je daarbij misschien niet aan de letter, maar wel aan de geest van de muziek. Hieronder bespreek ik negen soorten 'doen alsof': smokkel-grepen, prima vista-smokkelen, noten verwisselen, noten weglaten, smokkel-articula-ties, smokkel-ritmes, smokkel-instrumentaties, smokkelen 'in vereniging' en smokkel-dynamiek.

Smokkel-grepen

In sommige contreien wordt met grote minachting neergekeken op het toepassen van hulpgrepen (een betere term dan smokkel-grepen). Een beginnende leerling moet alleen de beste grepen leren, maar gevorderde fluitisten behoren de alternatieven te kennen. Flageoletten, trillergrepen en andere hulpjes maken ons het leven een stuk gemakkelijker. Het is een uitgebreid gebied, dat door andere schrijvers gedetailleerd in kaart is gebracht.¹ We gaan daarom meteen door naar ernstiger overtredingen tegen de heilige notentekst.

Prima vista-smokkelen

Er zijn maar weinig muzikanten die zo ongelooflijk handig lezen, dat ze direct ieder detail van de muziek vlekkeloos kunnen produceren; maar als het echt lastig wordt moeten de meesten van ons hun toevlucht nemen

Voorbeeld 1

Allegro vivo ♩=144

Voorbeeld 1: Tsjajkovsky, *Symfonie No. 6 Pathétique*, eerste deel

tot play-back. Bij prima vista-spelen komt het er vooral op aan, dat je in de maat blijft: al het andere, inclusief de exacte noten, is van minder belang. Zorg in moeilijke passages voor een globaal effect, en bewaar de details voor het studeren thuis. Als er geen duidelijk patroon in de muziek te herkennen is, zoals een toonladder of gebroken akkoord, imiteer dan ongeveer de lijn met noten die je voor de vingers komen. Laat zo nodig versieringen weg, en vervang ingewikkelde articulaties door bogen. Als je niet alle noten kunt spelen, sla er dan een paar over. Een fluitist die bijvoorbeeld voor het eerst de *Symfonie Pathétique* van Tsjajkovsky van blad speelt, kan volstaan met de noten die op de tel vallen, of de laatste noot van iedere tel weglaten (zie voorbeeld 1).

Voorbeeld 2

Oorspronkelijk:

Allegro giocoso ♩=126

Voorbeeld 2: Tsjajkovsky, *La Mère Gigogne et les polichinelles* uit het ballet *De Notenkraker*

Noten verwisselen

Muziek die niet goed voor het instrument geschreven is klinkt soms beter met wat aanpassingen aan de fluit of piccolo. *La Mère Gigogne et les polichinelles* uit het ballet *De Notenkraker* van Tsjajkovsky bevat zo'n problematische fluitpartij (zie voorbeeld 2). De moeilijkheid zit vooral in de gebonden octaafsprong aan het eind van iedere tel. In de smokkel-versie in voorbeeld 2 is de laatste noot van iedere tel een octaaf omhoog getransponeerd, en één noot weggelaten om adem te kunnen halen.

Voorbeeld 3

Oorspronkelijk:

Allegro molto ♩=108

Voorbeeld 3: Vivaldi, Concert in C RV 444, derde deel

Vivaldi schreef zijn drie concerten RV 443, 444 en 445 voor blokfluit, hoewel ze dikwijls op piccolo worden gespeeld. Omdat het moderne instrument minder beweeglijk is dan zijn barokke voorouder, moeten sommige passages een beetje worden aangepast. In het concert in C RV 444 vervangt Walfrid Kujala, piccolo-speler van het Chicago Symphony Orchestra, Vivaldi's oorspronkelijke noten door de smokkel-versie van voorbeeld 3. In Kujala's aanpassing zijn de akkoordbrekingen iets anders gelegd om zo grote, moeilijk snel uit te voeren sprongen te vermijden.

Voorbeeld 4

Allegro $\text{♩} = 92$
100

Smokkelversie:
100

Voorbeeld 4: Vivaldi, Concert in a RV 445, derde deel

Een andere passage met lastige sprongen komt voor in het a-klein-concert (zie voorbeeld 4). In maat 102 laat Vivaldi de lage gis aan het begin van iedere trioel terugkomen, maar in de smokkel-versie ligt de breking veel beter voor de piccolo.

Noten weglaten

Keizer Joseph II van Oostenrijk verweet Mozart ten onrechte dat hij in *Die Entführung aus dem Serail* teveel noten had geschreven, er zijn andere componisten die zich hieraan wel schuldig hebben gemaakt. In barokmuziek komen soms lange passages voor, zonder enige mogelijkheid om adem te halen. Ongeveer halverwege zo'n passage mag je om het ademen te vergemakkelijken een noot weglaten, als je maar een noot kiest op een melodisch en metrisch zwak moment (de tweede of vierde zestiende van een tel). Het fragment uit de *Pathétique* van Tsjaikovsky in voorbeeld 1 bevat hetzelfde probleem. Bij de uitvoering kunnen de fluitisten de vierde zestiende van een willekeurige tel weglaten, als ze er maar voor zorgen dat ze niet tegelijk adem halen (alle drie de fluiten spelen hier dezelfde partij).

Voorbeeld 5

Oorspronkelijk:
Allegretto vivace $\text{♩} = 92$

Smokkelversie:
Allegretto vivace $\text{♩} = 92$

Voorbeeld 5: Respighi, *Pini di Roma*, eerste deel

Ademen is niet de enige reden om noten weg te laten; in sommige gevallen is het fysiek onmogelijk de muziek in een snel tempo gaaf te spelen. Een fragment dat in veel uitvoeringen erg rommelig uitvalt komt voor in het eerste deel van *Pini di Roma* van Respighi (voorbeeld 5). De tweëndertigste noten liggen lastig, maar als je de laatste noot weglaat wordt het een stuk eenvoudiger. De eerste en tweede fluit moeten hierbij met de piccolo samenspannen, omdat ze alle drie dezelfde noten spelen.

De drie leden van de fluitsectie kunnen ook straffeloos samenspannen in Gershwins *American in Paris*. Van repetitienummer 38 tot 41 moet een hele reeks zeer snelle, zeer hoge loopjes unisono worden gespeeld. Voor het

Voorbeeld 6

Origineel:

Smokkelversie:

Voorbeeld 6: Gershwin, *An American in Paris*

grootste deel bestaat deze passage zuiver uit toonladders, wat geen problemen geeft. Maar in de vierde en vijfde maat van nummer 39, geeft Gershwin een gemene draai aan het einde van iedere toonladder (zie voorbeeld 6). Kujala zegt dat hij in dit loopje smokkelt, maar beweert ook dat hij niet precies weet wat hij doet. Mijn oplossing (de smokkelversie van voorbeeld 6) is de eerste noot van de vierde maat, de laatste noot van de vijfde maat en de eerste noot van de zesde maat weg te laten. Het resultaat bestaat uit drie maten As-groot toonladders, een omschakeling naar A-groot in de vierde en vijfde maat en een terugkeer naar As in de laatste noten.

Een uitzondering op het principe niet te smokkelen in standaard-orkestrepertoire is de *Troïka* uit de *Luitenant Kije-Suite* van Prokofjev (zie voorbeeld 7). Jan Gippo schrijft:

Als de piccolo deze passage in het tempo speelt, moet hij een figuur van acht en een figuur van elf noten ieder binnen één tel spelen. Al die noten in één tel spelen is in dit tempo een probleem. Deze passage is genoteerd als een kwartnoot en versieringstonen, maar dit is in het voorgeschreven tempo onspeelbaar. Speel in plaats daarvan de kwartnoot en alle versieringstonen gelijkmatig als één figuur en begin het loopje direct op de tel.² Brian Gordon, piccolo-speler van het Phoenix Symphony Orchestra, vereenvoudigt deze passage verder door de lage fis, gis en a in de elf-toons-groep weg te laten (zie smokkelversie). Dan blijft er een groep van acht tonen over, die een stuk gemakkelijker is.³ Bovendien gebruikt hij flageoletten voor de hoge e tot en met gis.

Smokkel-articulaties

Hoboïsten, klarinetten en fagottisten schrikken er niet voor terug om in snelle staccato-passages onopvallend een paar boogjes aan te brengen. Hoewel wij fluitisten graag pronken met ons superieur gebruik van de dubbele tongslag, zit er ook voor ons soms niets anders op dan zo'n smadelijk boogje. Anderzijds moeten we soms een boog afbreken, met name bij grote dalende intervallen in hoog tempo.

Soms worden tonen zo snel herhaald, dat je genoodzaakt bent dubbele- of driedubbele tongslag te vervangen door Flatterzunge. In een bespreking van een lange passage met toonherhalingen in de *Sequenza* van Berio schrijft Harvey Sollberger:

Toen ik de Gazzeloni-opname nauwkeurig bestudeerde ontdekte ik, dat hij ongeveer bij maat 107 of 108 omschakelt naar Flatterzunge. Dit is één van de veranderingen waar Berio op uit was (bouw zo'n vaart op, dat

Voorbeeld 7

Oorspronkelijk:

Allegro con brio ♩=152

Smokkelversie:

Allegro con brio ♩=152

Voorbeeld 7: Prokofjev, *Luitenant Kije-Suite*, *Troika*

je dubbele tongslag zo snel wordt dat je tong het niet meer kan bijhouden, en sla dan op hol en begin met *Flatterzunge*).⁴

Smokkel-ritmes

Arthur Weisberg schrijft in zijn uitstekende boek *Performing Twentieth Century Music*⁵ een hoofdstuk over 'deskundig smokkelen' bij ingewikkelde ritmes. Hij beveelt 'deskundig smokkelen' aan als je het ritme 'intellectueel volkomen begrijpt, maar de eenheden waarin je moet rekenen te snel gaan om ze te kunnen tellen'.⁶ Weisberg geeft twee methodes aan waarmee je ingewikkelde ritmes zoals vijf tegen vier kunt benaderen: 1) Reken precies uit waar de eerste twee noten ten opzichte van de tel moeten komen, en houd dezelfde snelheid voor de volgende noten aan; of 2) gebruik spatiële notatie om een visuele voorstelling van de plaatsing van de noten ten opzichte van de tel te maken. Hij maakt daarbij een belangrijke opmerking: 'Hoe meer je probeert de noten precies op het juiste moment te plaatsen, des te minder vloeiend zullen ze verlopen'.⁷

Een andere gegadigde voor 'deskundig smokkelen' is 'metrische modulatie', waarin een gemeenschappelijke onderverdeling het ene tempo met het andere verbindt. Kwintool-zestienden in de ene maat worden bijvoorbeeld gewone zestienden in de volgende maat. Als het oorspronkelijke tempo ♩ = 100 is, wordt het nieuwe tempo ♩ = 125. Een geslaagde overgang van de ene maatsoort naar de andere is vaak meer gebaseerd op het onthouden van de twee tempi dan op een intellectueel begrip van de onderverdelingen van de oude en de nieuwe teleenheid.

Smokkel-instrumentaties

Fluitisten zwoegen soms jaren om de *altissimo*-passages in het vierde deel van de *Klassieke Symfonie* van Prokofjev onder de knie te krijgen. Kujala vertelt dat Joseph Mariano, zijn leraar op de Eastman School of Music, tevens collega in het Rochester Philharmonic Orchestra, deze passages liever niet op de fluit speelde. Mariano liet ze in plaats daarvan door Kujala een octaaf lager op de piccolo spelen, zodat ze dus in het juiste register bleven klinken. Hoewel het vandaag de dag ondenkbaar zou zijn in Prokofjefs stuk een piccolo te gebruiken, kan deze methode bij andere muziek goede diensten bewijzen. Niet alleen worden de grepen gemakkelijker, ook kan meer in één adem worden gespeeld, omdat de piccolo minder lucht vergt.

Een andere uiterst hoge passage die een octaaf lager op de piccolo kan worden gelezen is de reeks hoge d's uit de Overture '*Colas Bruegnon*' van Kabalevsky. De partituur vraagt om twee fluiten en piccolo, en de piccolo leest al een octaaf lager. De andere leden van de fluitsectie kunnen met hun piccolo meedoen (maar begin niet met de personeelschef over verdubbeling van het honorarium).

In zijn oratorium *Le Roi David* laat Honegger de eerste fluit een hele-toons-triller op de hoogste c spelen. Verschillende schrijvers hebben grepen voor deze triller voorgesteld⁸, maar voor het resultaat durft niemand in te staan. Een betere oplossing is dat de tweede fluitist, die het hele stuk door wisselt tussen fluit en piccolo, de triller een octaaf lager en dus klinkend op de goede hoogte op piccolo speelt.

Samuel Barber schrijft een heftige passage voor twee fluiten in het laatste deel van zijn *Vioolconcert* (zie voorbeeld 8). De tweede fluitist speelt vlak voor deze plek piccolo; het heeft daarom zin de piccolo te houden en bij nummer 7 een octaaf lager te lezen.

Voorbeeld 8

Presto in moto perpetuo $\text{♩} = 96$

Voorbeeld 8: Samuel Barber, *Vioolconcert* op. 14, laatste deel

In maat 515–516 van het *Capriccio Italien* van Tsjajkovsky speelt de derde fluitist vijf noten op piccolo en schakelt dan over naar de fluit om een venijnige passage in het hoge register te spelen, die de twee andere fluiten verdubbelt. Waarom heeft Tsjajkovsky hier niet de piccolo aangehouden? Ik doe dat wel.

Smokkelen ‘in vereniging’

Een andere oplossing voor de fragmenten uit *Colas Bruegnon*, het *vioolconcert* van Barber en het *Capriccio Italien* is twee fluiten afwisselend telkens één tel of één maat te laten spelen. De partijen moeten in elkaar grijpen; de ene eindigt telkens op de eerste noot van de tel, de andere begint op diezelfde noot.

Smokkel-dynamiek

Vergeleken met de meeste andere instrumenten is het dynamisch bereik van de fluit maar beperkt. Soms kunnen we gewoon niet zacht of sterk genoeg spelen. We kunnen het effect van dynamische contrasten met andere middelen versterken, door in zachte passages een klein vibrato en in sterke een groot vibrato toe te passen, of door voor zachte muziek een ‘holle’ toon te gebruiken, en een boventoonrijkere of scherpere toon te maken om de indruk van een groter volume te versterken.⁹ Er bestaan veel verhalen over een dirigent die een muzikant vragen zachter te spelen, waarop die muzikant helemaal ophoudt met spelen en verder play-backt. Als een dirigent nog meer volume eist terwijl je je maximum al bereikt hebt, raadt Robert Willoughby leerlingen aan: ‘Probeer wat meer te bewegen. Je kunt heel wat dirigenten daarmee voor de gek houden’.

Meestal merkt een luisteraar vrijwel niets van een verandering van één sterktegraad, bijvoorbeeld van piano tot pianissimo. Kleine aanpassingen zijn nodig.¹⁰ In *Poem* van Griffes komen verschillende passages voor waarbij deze aanpak nuttig is.

Voorbeeld 9

Tranquillamente

Originele dynamiek: *p* *pp*

Smokkel-dynamiek: *mp* *pp*

Voorbeeld 9: Griffes, *Poem*

Besluit

Waarom die weerstand tegen smokkelen? Authenticiteit is een van onze meest gekoesterde culturele waarden. We hebben een bijna religieuze eerbied voor componisten en durven aan hun sacrosancte teksten niet het kleinste detail te veranderen. Het beeld dat we ons van hen vormen is dat van prima donna's die een visie hebben die ver boven die van sterfelijke uitvoerders uitstijgt, die geen compromissen sluiten en de grenzen van de instrumentale techniek voortdurend oprekken. In sommige gevallen (dat van Beethoven bijvoorbeeld) is dat terecht, maar naar mijn ervaring vinden levende componisten het heel prettig van uitvoerende musici te horen over wat wel en niet werkt op hun instrument, en staan zij open voor suggesties en verbeteringen. Wat zou er gebeuren als we, om maar iemand te noemen, met Gershwin zouden kunnen spreken over zijn *American in Paris*, en hem zeggen dat die loopjes gewoon niet gaan? Zou hij open staan voor de veranderingen die we suggereren? Ik vind het prettig om te denken van wel. De beste 'smokkelversies' klinken authentiek: niemand heeft ooit in de gaten dat je doet alsof. Ik ben er trots op te doen alsof.

Dit artikel verscheen eerder in *The Flutist's Quarterly*, Spring 1999. Copyright 1999, The National Flute Association, Inc. Vertaling: Hans Maas.

¹ Walfrid Kujala, *A Flutist's Vade Mecum of Scales, Arpeggios, Trills and Fingering Technique* (Progress Press, Evanston Il. 1995); Kujala, *Flute Fingerings, in Homage to Henri Altès*, in *Flute Talk*, maart 1992, p. 8-13.

² Jan Gippo, *Piccolo Misconceptions*, in *Flute Talk*, januari 1997, p. 32.

³ Gordon zegt dat hij dit trucje van William Hebert heeft geleerd, voormalig piccolo-speler van het Cleveland Orchestra.

⁴ Harvey Sollberger, *Luciano Berio's Sequenza for Flute Alone: Performance Guide*, in *Flute Talk*, oktober 1986, p. 14.

⁵ Arthur Weisberg, *Performing Twentieth Century Music: A Handbook for Conductors and Instrumentalists*. Yale University Press, New Haven en Londen 1993, p. 34-39.

⁶ Ibid., p. 35.

⁷ Ibid., p. 36.

⁸ James Pellerite, *A Modern Guide to Fingerings for the Flute*, Zalo Publications, Bloomington IN

21972, p. 17; Edwin Putnik, *The Art of Flute Playing*, Summy-Birchard, Princeton N 1970, p. 53.

⁹ Gebruik klankkleur vooral niet als een vervanging voor dynamische verschillen. Soms denken fluitisten dat ze sterker spelen, als ze alleen maar de toon scherper maken. Deze benadering werkt niet als een toenemend volume. Een luisteraar in de concertzaal kan je altijd zeggen of een dynamische verandering overkomt.

¹⁰ Donald Peck, *The Orchestral Experience: Some Thoughts on Dynamics*, in *Flute Talk*, mei-juni 1997, p. 11-13.

