

● TECHNIEKTIP

DE BINNENKANT VAN DE TOON

EEN PLEIDOOI VOOR HET BEWEGEN VAN DE TOON

MARJOLIJN VAN ROON

Wat ik in deze techniektip ga beschrijven is het ontwikkelen van klanktechniek, namelijk het vinden van klank, het leren toon te maken door te luisteren en te begrijpen.

Mijn fascinatie voor het vinden van klank en het leren toon te maken door te luisteren en te begrijpen, begon ooit bij mijn eerste confrontatie met traditionele muziek tijdens mijn studie musicologie. Ik kreeg les van een bevlogen docent in de etnomusicologie en mijn oren werden gewassen met een enorme hoeveelheid nieuwe klanken. Het was een schokkende en opzienbarende ontmoeting met andere muziekculturen. Ik ben sindsdien niet meer opgehouden andere muziekculturen te bestuderen, ze te ontdekken, te beluisteren, me erover te verbazen en me er door te laten inspireren. Het sprak mij namelijk onmiddellijk aan als blokfluitist, als speler van oude en eigentijdse muziek en later van improvisaties in traditionele muziek. Met name mijn ideeën rondom toonvorming op een blokfluit zijn er drastisch door beïnvloed.

Maar laat ik met Silvestro Ganassi beginnen. Hij schrijft in 1535 zijn *Opera Intitulata Fontegara*. We kennen Ganassi's werk vooral als eerste blokfluitmethode en vanwege zijn beschrijving van de kunst van het versieren, het 'diminueren' aan de hand van eindeloos veel voorbeelden, maar het belang van Ganassi zit eigenlijk nog meer in zijn adviezen over toonvorming en articulatie.

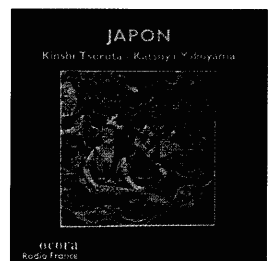
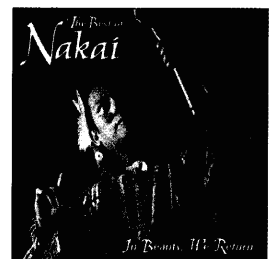
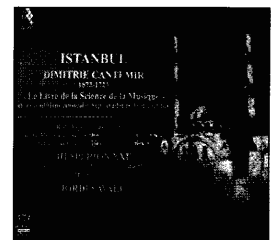
In de laatste drie hoofdstukken vat Ganassi samen wat voor de solospeler, in dit geval de blokfluitist, van belang is:

1. de kunst van het nabootsen (*imitatione*)
2. de kunst van de beweeglijkheid (*prontezza*)
3. de kunst van de sierlijkheid (*galanteria*)

Vóór alles gaat het dus om *imitatione* en daarmee bedoelt Ganassi met name het imiteren van de menselijke stem. Vervolgens moet dat dan samengaan met een soepele articulatie, soms levendig en fel, soms zacht en week, gecombineerd met de beweeglijkheid van de adem, kortom de *prontezza*. Daarna komt de *galanteria*, het diminueren en het maken van kleinere versieringen waarvan de triller de eenvoudigste is.

Eigenlijk moet ik de lezer nu direct aanraden te gaan luisteren - met in gedachten deze aanbevelingen van Ganassi - naar bijvoorbeeld de Turkse Soefi-speler Kudsi Erguner op de ney, Carlos Nakai op zijn Indiaans-Amerikaanse fluit, de Soedanese Endang Sukandar op suling, Rakesh Chaurasia op zijn Indiase bansuri, Yokoyama Katsuya op de Japanse shakuhachi of Tang Jun Qiao op de Chinese dizi. Je kunt deze fluitspelers direct vergelijken met de zangers van hun cultuur. In toonvorming is er verregaande verwantschap. Zij bootsen de stem na, de adem varieert de toon continu en hun vingers zijn voortdurend bezig de klank te verrijken met versieringen. Het meest opvallende is, dat bij welke fluitsolo ter wereld dan ook, de toon altijd in beweging is. Fluiten die geen solofunctie hebben, zoals op de Polynesi-sche eilanden, laat ik even buiten beschouwing.

Ik zou hier een lange verhandeling kunnen schrijven over de geschiedenis van de toonvorming in Westerse klassieke muziek, maar laat ik volstaan met de analyse dat het steeds belangrijker worden van de harmonie, het verticaal luisteren in akkoorden, de toonvorming van met name melodie-instrumenten enorm van kleur heeft doen



veranderen. Bovendien moest de toon in de loop van de tijd steeds verder dragen en dus sterker vibreren. Denk aan de operazangers in een Wagner-opera of de arme fluitspelers (“hoger! harder!”) in orkesten onder leiding van bijvoorbeeld een Herbert von Karajan, om maar twee extremen te noemen.

De eerste pioniers van oude muziek in de zeventiger jaren van de vorige eeuw gaven uiteindelijk gelegenheid om ons te ontdoen van deze toonslavernij, maar helaas werd een nieuw dogma gecreëerd, dat van de strakke toon. Het kost erg veel moeite om daar nu weer van af te komen. De discussie blijft hangen. Sinds eind vorige eeuw vliegen ons de oude muziektraktaten om de oren als bewijzen voor het met of zonder vibrato spelen, het ene nog interessanter dan het andere. Ik heb hier volstaan met het noemen van de eerste blokfluitist in de geschiedenis die daar zo duidelijk over schreef.

Maar Jordi Savall, Christina Pluhar en gelukkig vele anderen die zich bezig houden met oude muziek vonden uit, dat we veel dichterbij huis voorbeelden hebben en inspiratiemodellen van musici die in hun cultuur nog spelen volgens ongebroken tradities, die vaak zonder lezen en schrijven hun muzikale ervaring van vader op zoon, van moeder op dochter en van meester op leerling overdragen. Met name geldt dat voor culturen rondom de Middellandse Zee die met ons een groot stuk geschiedenis delen. Ik voel mee met de overtuigingen van Savall en Pluhar.

Het is onmogelijk om hier in detail te vertellen over de klankopvattingen op de blokfluit die ik onder andere heb ontwikkeld door me theoretisch én praktisch bezig te houden met de traditionele muziek van verschillende culturen, de consequenties voor de houding zoals het redelijk hoog houden van de fluit, voor de articulatie een verwoerende en gevarieerde enkele tongslag, het onafgebroken in beweging houden van de toon door vibratonuances en kleuringen. Dat kan eigenlijk alleen ‘live’ in een les of een workshop, ook in het kader van de aanbeveling van Ganassi: *imitatione*, de kunst van het nabootsen.

Wat ik de blokfluitist wel alvast kan aanraden: luister naar de klank en toonvorming van fluitspelers in andere culturen, de articulatie, de intonatie, de ‘stembuiging’, de beweging van de versieringen. Probeer daarna met een open oor naar je eigen toonvorming te luisteren en ga vervolgens al spelend experimenteren. Hier een enkel voorbeeld.

Voorbeeld 1

Speel bijvoorbeeld de laatste uitgewerkte *prelude de Gravement* met modulaties in g (sol) kleine terts aan het eind van *L'Art de Preluder* van Jacques Martin Hotteterre en luister daarna naar een *taksim* gespeeld door een ney-speler, zie bijvoorbeeld op YouTube Joseph Tawadros & Ibrahim Kawala in *taksim Cairo*, of naar een *doina* door een Roemeense panfluitspeler, op YouTube bijvoorbeeld Coțofenii din Față – *Doina Jiului*, Constantin Istici-nai-Pan Flute. Herhaal Hotteterre's *prelude* daarna.

Voorbeeld 2

Een prachtig eigentijds voorbeeld is *Meditation* van componist, blokfluitist en shakuhachispeler Ryohei Hirose. Het is onmogelijk te weten wat je hier met toonvorming moet doen, als je niet eerst naar traditionele shakuhachimuziek hebt geluisterd. En luister dan als tegenwicht, om dit andere toonperspectief nog dieper te begrijpen, naar muziek van Johann Sebastian Bach gespeeld op shakuhachi, bijvoorbeeld op YouTube *Air from Bach BWV 1068 for Shakuhachi & Organ*.

Voorbeeld 3

Beluister op de website www.blokfluitist.nl > **Inhoud** een opname van de cd *Malakh* van de Joodse zangeres Shura Lipovsky (medio 2020) waarin de auteur van deze techniektip improviseert op een motief van het lied *Keynmol*.

Ik pleit voor meer aandacht voor de klank bij blokfluitisten en voor levendigheid en persoonlijke beweging in de toon. Gevoeligheid voor klank krijg je zowel door te luisteren naar andere spelers, als naar dat wat je zelf in je instrument teweeg brengt. En tot slot, als een gevoelige pianist de vinger op de ingedrukte toets nog laat doorbewegen om de klank te beïnvloeden, zou de blokfluitist dan niet de binnenkant van de geblazen toon in het windkanaal kunnen naproeven?

Marjolijn van Roon is blokfluitiste en musicologe, docent aan het Artez-Conservatorium en initiatiefnemer en coördinator Kunstenhuis Oude Muziek Zeist. Ze gaf concerten en masterclasses in Europa, de Verenigde Staten en Japan. Haar muzikale ontmoeting met Japan leidde tot *Kage*, de compositie die Roderik de Man voor haar schreef. Zij is co-producer en speler van Joodse muziek in *Ensemble Novaya Shira* met zangeres Shura Lipovsky. Zij werkte mee aan diverse cd-opnames en bracht in eigen beheer de cd *Grace & Gesture* en de cd/ge-dichtenbundel *Silk* uit.

