

Tussen twee werelden De 'Pleyel van Benoit'

PIANIST-COMPONIST JEROEN MALAISE

Op 24 mei 2022 werd in het Antwerpse Museum Vleeshuis (dat een gerenommeerde klavierenverzameling herbergt) een pas gerestaureerde vleugelpiano uit 1884 van het Parijse huis Pleyel, Wolff et Cie geïnaugureerd door de pracht-pianist Jozef De Beenhouwer.

*De Beenhouwer heeft zijn carrière lang menige lans gebroken voor de Vlaamse muziek, en de vleugel zou hebben toebehoord aan Peter Benoit, de oprichter van het Antwerpse Conservatorium – destijds het eerste expliciet Vlaamse instituut.**

* Voor de lezer die, vandaag terecht, niet inziet wat er Vlaams zou moeten zijn aan een conservatorium: het verhaal van Benoit en 'zijn' school kadert in de ontvoogdings-geschiedenis van de Vlamingen tegenover de toenmalige Franstalige hegemonie en superioriteitsaanspraken.



Museum Vleeshuis, dat het onbespeelbaar geworden instrument sinds de jaren '60 van vorige eeuw in bruikleen had van het Antwerpse Conservatorium, liet het in samenwerking met het Peter Benoit Fonds restaureren door de Hasseltse restaurator Yannick Wijnants, van Atelier Herkenrode, die fabuleus werk afleverde.

In het kader van de tentoonstelling Klank van de Stad – waarin ook concerten op historische klavieren plaatsvinden – vroeg Museum Vleeshuis aan pianist-componist Jeroen Malaise om ambassadeur van de Pleyel-vleugel te worden. Op 15 juni gaf hij er zijn eerste recital op, met werk van enkele min of meer contemporaine componisten (Kalkbrenner, Steibelt, Liszt) én de wereld-

première van *Nomadic Cycle* – een verzameling van 24 preludes van de hand van Malaise zelf. Niet alleen plaatst hij zich hiermee in een mooie traditie waarin Bach, Chopin, Skrjabin en Sjostakovitsj hem voorgingen, ook voegde hij hiermee de daad bij het woord: Malaise doet al enkele jaren onderzoek naar het 'preluderen', de historische praktijk van het klassiek improviseren, vaak voorafgaand aan of tussen de gespeelde repertoirestukken door. Dat hij ons de geknipte gesprekspartner leek om het over die praktijk én over de Pleyel-vleugel te hebben, is duidelijk.

Het is fascinerend hoe anders het profiel van een 19de-eeuwse pianist was dan van zijn collega 100 jaar later. Vandaag verwacht men dat hij in een concert een perfect parcours aflegt. Zoals een horde-opper. Maar eigenlijk is foutloosheid een discipline apart, die vroeger niet bestond. De klasbakken van de 19de eeuw speelden in hun concerten versies van de stukken die op het programma stonden. Liszt speelde andere noten dan in de partituur.

Waar Chopin hem wel de mantel voor uitveegde.

Hij dreef het mogelijk soms wat te ver. Maar die mensen konden zo goed improviseren dat wat er ook gebeurde, ze zich konden redden. Een pianist die stopte omdat hij 'erdoor viel', dat bestond niet. Het profiel, de skills die men vraagt, zijn veranderd... Of dat is toch mijn slotsom na jaren onderzoek.

Een pianist hoorde instant te kunnen componeren.

Het ideaal omstreeks 1840 in Parijs was Zimmermann. Hij was klavierprofessor en bracht een methode uit die *Encyclopédie du pianiste compositeur* heette! Toen was dat één ding: van een goede pianist werd verwacht dat hij compositorische vaardigheden had. In een recital werd eigen werk én dat van anderen gespeeld, met tussendoor improvisatie. Dat moet een heel andere drive gegeven hebben dan alleen repertoire herspelen.

Heeft het te maken met doorgesloten idolatrie voor de meesters?

Ik weet het niet. Czerny getuigde over zijn leraar Beethoven: 'Zijn improvisaties zijn de meest complexe, virtuoze muziek.' Met andere woorden: de moeilijkste muziek is misschien nooit opgeschreven!

Wat met die evolutie te maken heeft, is allicht dat er veel geld te verdienen viel met het uitgeven van werken. Omdat die moesten verkopen, is het niet onmogelijk dat er voor de uitgeschreven versies wel wat water bij de wijn kwam.

George Sand schreef nochtans overtuigend over het uiterst moeizame componeerwerk van Chopin.

Na alles wat ik over Liszt heb gelezen, kan ik me niet voorstellen dat die man ooit twee keer dezelfde versie van een werk speelde. Aan het einde van zijn leven publiceerde hij oefeningen, waarover hij letterlijk zei dat de speler 'er zijn eigen versies moest van maken'. Hij zei ook: als je een passage moeilijk vindt, moet je ze eerst analyseren en dan transponeren. Dat zeggen ze nu tegen jazzmuzikanten!



FOTO: KOEN BROOS

Inderdaad: elke oefening eindigt daar met 'practice in all keys'.

Rachmaninov zei in een interview in 1923 dat hij nog was opgeleid met een verplicht alfabet: toonaarden, wendingen, modulaties, arpeggio's, systemen die je moest begrijpen en oefenen. En dat dit aan het verdwijnen was, ten voordele van een soort overfocus op repertoire.

In 1802 werd er aan het pas opgerichte Conservatoire de Paris een pianomethode uitgegeven, met daarin een blauwdruk van wat pianisten moesten kunnen. In de commissie zetelden haast alleen componisten! In die tekst lezen we: 'We willen pianisten niet opleiden als louter briljante machines die goed oefeningen kunnen spelen; we moeten zorgen dat ze het repertoire van de grote meesters leren kennen.'

Dan denk je: aha, in deze methode staan alleen maar repertoirestukken. Welnu: er staan alleen maar oefeningen in! Zoveel oefeningen, met de disclaimer dat je niet zomaar perfecte mechanieken wil voortbrengen... Dan moeten die oefeningen ook wat anders dan fysieke perfectie beogen: het alfabet van Rachmaninov!

Het doet me een beetje denken aan de studies van Wieck, de vader van Clara Schumann: allemaal heel korte stukken, die meer als bevallige gestes of wendingen aanvoelen dan als technische oefeningen.

Absoluut. Daar kom je het preluderen sterk tegen. Hoewel hij zelf geen grote pianist was, zie je toch het uitgangspunt om een soort basis, een pianistische spreekvaardigheid op papier te willen zetten.

Ik vergelijk het soms met een boom: door alleen maar op het repertoire te focussen, manipuleert men alleen maar de ultieme vruchten, en verliest men de boom zelf – het kluwen van weten en kunnen waaruit dat repertoire voortkomt – uit het oog. Ik denk dat de pianisten van toen vreemd zouden opkijken als ze die omgang met het materiaal zagen.

De eerste helft van de 19de eeuw wordt gek genoeg de 'mechanische' periode genoemd, terwijl ik daar toch veel ruimte voor creativiteit en fantasie bespeur. Je had een vrijgeleide om een muzikale nomade te zijn.

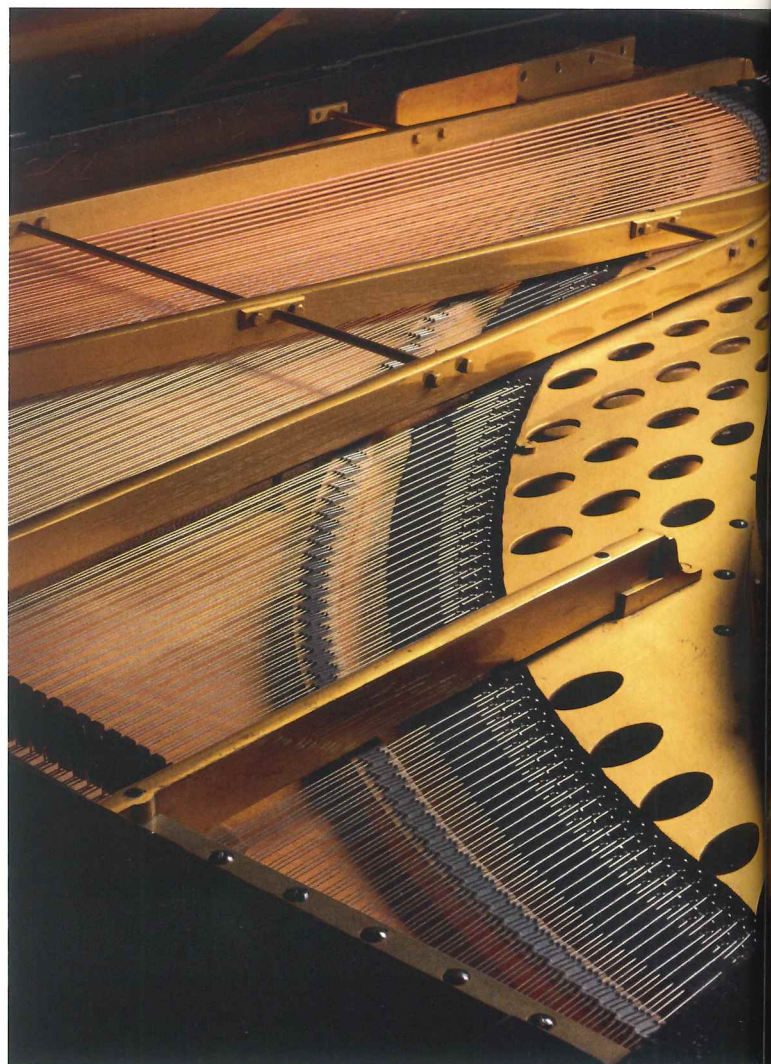
Vandaar de naam van uw eigen Nomadic Cycle, die u – van avontuur gesproken – op een in zijn tijd al enigszins achteruit kijkende Pleyel-vleugel zijn wereldpremière heeft gegeven. Ik moest denken aan Glenn Gould, die commentaar op zijn keuze voor Steinway om Bach te spelen wel eens pareerde met: "Een back-to-the-Pleyel-movement van Chopin-fans bestaat toch óók niet?"

(lacht) De Pleyel-vleugel van Museum Vleeshuis is een heel interessant instrument. Een soort deur naar het verleden, terwijl je er toch alles kunt op spelen wat erna geschreven is. Als je een moderne vleugel gewend bent, vind je er probleemloos je weg op, terwijl je toch vanzelf in contact komt met een oudere klankwereld.



BART HUYSMANS & MICHEL WUYTS

Foto's: Collectie Stad Antwerpen, Museum Vleeshuis | Klank van de Stad





Registers die qua kleur en karakter meer uit elkaar liggen dan Steinway in 1884 al voor wenselijk hield.

Precies. Het is in dat verband leerrijk hoe Chopin of Kalkbrenner met die registers omgingen. Beiden zegden in bepaalde passages een belcantozanger te willen evoceren – en dat zo'n register daarvoor de kwaliteiten moest hebben.

Een ander voorbeeld: speel op de Pleyel een stuk van 1840 en hij zal je informatie geven over de wenselijkheid van bijvoorbeeld een tempo. De moderne Steinway is zo sterk geperfectioneerd, dat je in eender welk stuk technisch gezien met eender welk tempo wekomt. De Pleyel fluit je terug wanneer een te snel tempo tot te veel informatieverlies leidt, of wanneer een te traag tempo het cantabile onmogelijk maakt. Dat 'teruggefloten worden' is een typische eigenschap van oudere instrumenten, terwijl ook recenter werk er goed op werkt. Hij staat in dat opzicht letterlijk tussen twee werelden in.

Is dat 'goede geheugen' de beste reden om op oude klavieren te spelen?

Dat vind ik wel. Ik vind het een goede zaak dat het kiezen van een bepaald instrument voor een bepaald repertoire meer en meer tot de praktijk van een pianist behoort. Ik heb Kalkbrenner opgenomen op een klavier uit de jaren 1840, maar mijn eigen preludes wil ik per se op de oude Steinway uit 1980 van de Blauwe Zaal in deSingel opnemen.

Ze hebben er ook een nieuwe, hoor.

Ja, maar die uit 1980 klinkt precies zoals ik het wil. Met 'het juiste' instrument bedoel ik niet per se het meest contemporaine.

RUDY TAMBUYSER

Het album *Nomadic Cycle* verschijnt op 1 december 2022 bij Etcetera Records.

