

● DOCENTENPODIUM

HET BLOKFLUITORKEST

EEN KIJKJE IN DE WERKKAMER VAN DE DIRIGENT, DEEL 2

DIETRICH SCHNABEL

Wat het blokfluitorkest onderscheidt van alle andere soorten orkesten, is het stemmen van de instrumenten voordat er gespeeld wordt, iets wat bij blokfluiten overbodig is. Ook wanneer men het wellicht nauwelijks wil geloven, is de blokfluit qua intonatie wel ongeveer het zuiverste instrument dat er bestaat. Zij is uitgesproken ongevoelig wat betreft weersomstandigheden en omgevingstemperatuur. De legende van het instrument dat bij het spelen eerst moet 'opwarmen' en dan 'omhoog' gaat, is simpel te weerleggen wanneer je een blokfluit eerst een poosje in de koelkast en daarna in het zonnetje legt (niet te lang alstublieft!) en bij diezelfde fluit vooraf, tussendoor en na afloop met een stemapparaat de toonhoogte test.

Wat er bij het 'opwarmen' hoger wordt, is de speler, die – vooral bij de amateurs – eerst nog voorzichtig bezig is en pas na zekere tijd zijn instrument stevig en met veel boventonen bespeelt. (Natuurlijk is het opwarmen van de kop van de fluit onmisbaar om een teveel aan condens te voorkomen!) Hedendaagse instrumenten komen, door wie ze ook gemaakt zijn, bijna altijd fantasistisch gestemd op $a'=442$ in de handel. Natuurlijk verschillen alle exemplaren een beetje van elkaar en heeft elke toon zijn eigen foutje of een eigen trekje – maar dat hoort allemaal bij het proces van het inspelen dat een blokfluitist altijd zou moeten doorlopen met een nieuw instrument, zodat hij de eigenschappen van zijn instrument ontdekt en leert hoe hij die kan compenseren.

Wat wel nodig is om met een orkest een mooie intonatie te beleven, zijn spelers die adequaat en met veel boventonen op hun instrument kunnen blazen. In plaats van eindeloze stemmomenten, die weinig opleveren omdat de spelers bij dat soort 'stemmen' hoe dan ook dikwijls anders blazen dan ze het later bij het stuk zelf doen, is het veel belangrijker aandacht te besteden aan de blaascultuur van de orkestmusici en hen daarin te scholen. Daarbij moeten de musici ervaren hoe verschillend de klankkleur van hun eigen instrument is vergeleken met dat van hun medespelers. Dat klankverschil wordt dikwijls verwisseld met de stemming en men probeert dat dan te corrigeren, wat vervolgens leidt tot een echt verschil in toonhoogte. De dirigent moet dus de spelers altijd de mogelijkheid bieden om in alle rust naar de andere spelers van hun stemgroep en naar hun

klank binnen het klankgeheel te luisteren. Zo zijn inspeeloefeningen die ontleend zijn aan de stukken voor de repetitie altijd nuttig en moeten de spelers bij het werken aan een stuk steeds weer de mogelijkheid hebben om niet alleen maar moeilijke combinaties van akkoorden met het gehoor harmonisch te doorgronden. Als dat consequent gebeurt, ontstaat er een orkest dat in staat is om in zuivere intonatie, dus met zoveel mogelijk zuivere intervallen, te spelen.

Er moet wel gewaarschuwd worden voor het gevaar van een teveel aan intonatie, zoals die bij vele professionele ensembles of tussen uitstekende spelers te horen is: als twee spelers met instrumenten die op dezelfde manier gebouwd



Schoolorkest onder leiding van Walrad Guericke, 1951, onbekende foto

zijn, dus met eenzelfde structuur van boventonen absoluut zuiver unisono met elkaar spelen, kan men zo nu en dan werkelijk meemaken dat er geluidsgolven wegsterven die in fase verschillen. Het is niet voor niets dat bijvoorbeeld bij synthesizers kooreffecten gemaakt worden doordat er twee of drie tonen die maar een paar Hertz van elkaar verschillen, tegelijk gespeeld worden. Strijkers vermijden 'te zuiver' spelen door vibrato te gebruiken. Op de blokfluit moet je echter een voortdurend vibrato hoe dan ook vermijden, het bereik van het blokfluitvibrato is merkbaar groter dan het vibrato van een strijker en het zou leiden tot een onzuivere totaalindruk.

Muzikaal noodzakelijke dynamische schakeringen zijn eveneens riskant voor de intonatie. Onze moderne instrumenten met hun bredere mensuur hebben dan wel een grotere tolerantie qua intonatie tegenover verschillen in geluidssterkte, maar ergens zakt op elke blokfluit de toonhoogte wanneer er te zacht wordt geblazen, en die stijgt ook bij een te krachtig crescendo. Met gecontroleerd, gemeenschappelijk en dynamisch spelen komt er alleen al door de toevoeging van meer spelers in het orkest een verheugend grote variatie aan geluidssterkte tot stand. Om echter verder te werken in de richting van dynamische expressiviteit loont het om met de orkestmusici aan technieken te werken zoals het variëren van de mondholte voor veranderingen in geluidssterkte en de toepassing van grepen voor *piano* en *forte*.

De ontwikkeling van de literatuur voor blokfluitorkest verloopt parallel aan de ontwikkeling van het instrumentarium voor het ensemble. In de eerste helft van de 20e eeuw komt de blokfluit terug als ensemble-instrument. Vanaf de jaren 1950 worden er stukken geschreven met een volstrekt orkestraal karakter, zelfs wanneer ze zo nu en dan, als gevolg van het voor handen zijnde instrumentarium, een bezetting houden die wij nu heel ongebruikelijk vinden, zoals de *Fantasia* van Francis Baines voor drie sopraan- en drie altblokfluiten of het *Septett* van Walter Bergmanns voor een SSAAAAA-bezetting. Nadat er in de jaren '70 en '80 steeds meer overal groot- en subbasinstrumenten beschikbaar kwamen, experimenteerden componisten zoals Colin Hand of Daryl Runswick met de klankmogelijkheden daarvan en kwamen er steeds idiomatischer werken voor blokfluitensembles. Colin Touchin begon in Groot-Brittannië zelfs een hele rij van muziekdagen waarbij steeds vier of vijf nieuwe werken van verschillende componisten die hij daar voor had benaderd, door het blokfluitorkest ingestudeerd werden.



Het Blockflötenconsort Dortmund onder leiding van Dietrich Schnabel in de Bürgersaal van het gemeentehuis Dortmund © 2013 Karl-Heinz Czierpka

Zo rond het jaar 2000 raken de blokfluiten ook als ensemble-instrument steeds meer geaccepteerd, zeker ook door het gebruik van de term 'blokfluitorkest', zodat er over de hele wereld talloze nieuwe stukken ontstaan voor grote orkesten met 8 tot 40 afzonderlijke stemmen die het klanklichaam benutten en verder ontwikkelen. Ondertussen worden er elk jaar meer nieuwe stukken geschreven, ook van grote kwaliteit, dan men als dirigent kan bekijken, laat staan er aan werken. Op dit moment bestaat er naar mijn weten nog nergens ter wereld een professioneel blokfluitorkest. Vermoedelijk zal de ontwikkeling verlopen zoals bij de blaasorkesten in de 19e en 20e eeuw. Allereerst ontwikkelen amateurorkesten zich kwalitatief steeds verder totdat ze een semi-professioneel niveau bereiken. Pas wanneer daar professionele blokfluitorkesten uit voortkomen en aangeven wat er qua klank en techniek mogelijk is, ontstaan er studierichtingen voor het dirigeren van en het componeren voor zulke orkesten die dan op hun beurt het blokfluitorkest als klanklichaam een vaste plek kunnen geven in de klassieke canon.

Maar vanaf het begin werd er ook oude muziek gespeeld op blokfluiten. Dikwijls werden er koorwerken uit de late renaissance of de vroege barok alsook barokke instrumentale stukken gebruikt voor een blokfluitensemble en later werd er ook klassieke en romantische muziek bewerkt voor blokfluitorkest. Jammer genoeg wordt hierbij vaak meer waarde toegekend aan het speelplezier



Het Württembergse Blokfluitorkest onder leiding van Dietrich Schnabel tijdens het concert in Kronenzentrum Bietigheim-Bissingen, © 2015 Stefan Hegemann

van de amateurmusici en wordt er aan het klinkende resultaat voor de luisteraars minder aandacht besteed. Zo wordt koormuziek zonder tekst al snel vermoeiend en beperkende bewerkingen die de te moeilijke elementen van het originele stuk wegwerken en daardoor de muzikale kwaliteit verzwakken, komen spijtig genoeg vaker voor dan uitbreidende bewerkingen waarbij een goede arrangeur of componist de sterke punten van het origineel inpast bij de sterke punten van het instrument en daardoor de muziek wel anders maar muzikaal gesproken niet zwakker maakt dan de oorspronkelijke compositie.

Een van de belangrijkste problemen bij arrangementen is, dat een gewoon blokfluitkwartet een octaverend ensemble is. De sopraanblokfluit speelt niet in het bereik van een zingende sopraanstem, maar een octaaf hoger. De sopraanstem hoort bij de tenorblokfluit, de alt bij de basblokfluit en de bas bij de subbasblokfluit. Hierdoor worden dikwijls, met name in het genre van de oude muziek, muzikale werken een octaaf te hoog uitgevoerd.

Dat is wel een van de oorzaken voor de slechte reputatie waar de blokfluit vroeger op allerlei plekken onder te lijden had. Aan de ene kant

zijn intervallen moeilijker te intoneren hoe hoger ze worden, aan de andere kant worden de interferentietonen die bijvoorbeeld bij tertsen in een hoge ligging ontstaan, dikwijls zo scherp dat de luisteraar alleen nog maar een agressieve klank hoort. En dat dan in de extreme geluidsterkte die hiervoor al genoemd werd, wat het samenspel voor toehoorders al snel niet te verdragen maakt. Niet voor niets speelt in een symfonieorkest de piccolo op de luidste plaatsen als dominante bovenstem, en meer dan een tegelijk komt bijna niet voor. Dat is echter precies de situatie waarin sopraan- en sopraninoblokfluit spelen.

Als je vioolstemmen wil gebruiken voor blokfluit, liggen die in het bereik van de tenor- en altblokfluit en daarom heb je in een orkest hier altijd de beste spelers voor nodig. Het is in onze westerse muziek de hoogte van de bovenstem die de melodie heeft. Altviolen klinken op de hoogte van grootbas- en basblokfluiten, de subbas eindigt met zijn laagste toon een kwart boven de grondtoon van de cello. De bashoogte van de contrabas is überhaupt niet bezet als je niet over subgroot- en contrasubbassen beschikt. En zelfs met zulke instrumenten is deze basale basklank veel zachter dan in elk ander orkest met contrabas, pauken of tuba. Niet voor niets zijn voor strijkers de bo-

venstemmen voor een choristische, meervoudig bezette, zachte klank geschreven en die kunnen op blokfluiten door slechts enkele blokfluiten niet zo weergegeven worden, terwijl de vele lage blokfluiten die men nodig heeft voor een evenwichtige klank, vaak alleen maar simpele grondtonen van cello en contrabas mogen spelen.

Dat maakt duidelijk waarom bewerkingen van klassieke en romantische orkestwerken voor blokfluitorkesten niet heel goed slagen. Ze zijn niet onmogelijk – verschillende goede blokfluitorkesten uit Taiwan doen het ons voor: als er genoeg belang wordt toegekend aan correcte stilistiek, kun-

nen zulke bewerkingen hun dienst doen. Maar het is echt lastig om een Europees blokfluitorkest zo ver te brengen dat het zijn publiek weet te overtuigen.

En dat is uiteindelijk waar men bij het dirigeren van een blokfluitorkest het meeste op moet letten: dat je altijd het klinkende resultaat beoordeelt vanuit de waarneming van de luisteraar en dat je steeds weer naar een klankideaal toewerkt waarvan het publiek na een concert niet zegt: “Dat was gaaf, ik wist echt niet dat blokfluiten zo goed kunnen klinken!”, maar juist: “Dat was echt een prachtig orkestraal concert!”