
Het podium als schavot

Een sociologische blik op plankenkoorts bij beroepspianisten

Inleiding

De laatste honderd jaar is het klassieke pianorecital een vast onderdeel van de westerse muziekcultuur geworden. Net als voor zangers, strijkers, blazers en dirigenten is er voor solerende beroepspianisten een wereldwijd circuit van concertpodia gegroeid. De geleidelijke expansie van het speelcircuit heeft de ontplooiingsmogelijkheden voor individuele pianisten doen toenemen. Maar tegelijk heeft de uitbreiding van het circuit uniformerend gewerkt. Als de pianisten op hun plaats van bestemming zijn aangekomen verlopen hun optredens naar vorm en inhoud volgens een vast stramen: de pianist wordt door het publiek met een beleefd applaus ontvangen waarna het vanzelf stil wordt en het spel begint. Zijn de slotakkoorden van een sonate of ander pianostuk verklonken, dan bedanken de toehoorders de uitvoerende kunstenaar overal op vrijwel dezelfde wijze met applaus en vaak *bravogeroep*. En ook het repertoire dat wordt uitgevoerd vertoont binnen het recitalcircuit grote overeenkomst: de populaire pianoliteratuur uit de klassieke en romantische periode (ca.1750-1914) vormt onveranderlijk de hoofdmoot van het programma. Doordat het piano-onderwijs aan de conservatoria in de diverse landen is gebaseerd op ongeveer dezelfde technische en artistieke opvattingen is ook de ruimte voor een individuele interpretatie van de klassieke klaviermuziek begrensd.¹

De verschillen tussen optredende musici zijn miniem en dat geldt ook voor de vormen van publieksgedrag. Weliswaar vinden ervaren pianisten dat het ene publiek het andere niet is, maar dan betreft het gedragsverschillen die alleen door *insiders* zijn te registeren.² Mozart, die omstreeks 1780 in elke stad waar hij als klaviervirtuoos met ongeveer hetzelfde programma optrad, had naar de maatstaven van nu te maken met zeer uiteenlopende gedragsvormen - hij ervoer ze overigens ook zelf als uiteenlopend. In Mannheim was het publiek buitengewoon luidruchtig, in Straatsburg bleef het weg uit gebrek aan belangstelling, in Parijs hulde het zich in een superieure onverschilligheid en in Wenen toonde het een enthousiaste aanhankelijkheid.³ In de twintigste eeuw reageert het publiek uiterlijk overal

ongeveer hetzelfde op de muzikale voordracht. Waar zich verschillen in receptie voordoen, spelen die zich af in het zieleleven van de individuele muziekliefhebbers die uiterlijk vrijwel onaangedaan in de zaal zitten. De Amerikaanse cultuursocioloog Max Kaplan zegt het zo: tijdens concerten van klassieke muziek heerst een 'internationaal gevoel voor decorum waarbij een voor een internationaal publiek aanvaardbaar geheel van concertgewoonten tot een vergelijkbare standaard zijn gebracht'.⁴

Voor de betrokkenen zijn pianorecitals sociale gebeurtenissen waar ze naar uitzien. De luisteraars verwachten er veel van. Ze ervaren ze dikwijls als hoogtepunten van het uitgaansseizoen en verheugen zich erop hun geliefde solisten in de concertzaal *live* te ontmoeten. Voor de spelers bieden recitals de mogelijkheid artistieke waardering te oogsten en daarmee hun succes te vergroten. Tegenover de vreugden staan echter angsten. Dit artikel gaat vooral over de angstgevoelens die optredende pianisten parten spelen, maar die zich net als bij het publiek meestendeels in het zieleleven van de desbetreffende musici afspelen en uiterlijk niet of nauwelijks waarneembaar zijn.⁵ Toch is er in de loop der tijden veel over deze angstgevoelens aan de oppervlakte gekomen. Zo laten de interviews die Elyse Mach maakte met succesvolle beroespianisten uit Rusland, Amerika, Cuba, Spanje, Frankrijk en Engeland zien dat de angst voor openbaar optreden door de betrokken musici overal ter wereld op ongeveer dezelfde wijze wordt geleden en bestreden.⁶

Aan het begin van de twintigste eeuw heeft plankenkoorts de aandacht weten te trekken van medici en psychologen. Zij herschiepen haar in *podiumangst* en maakten van een kwaal een ziekte. Dat bleef in kringen van de pianopedagogie niet onopgemerkt. Getuige pianopedagogische publicaties die na 1920 verschenen, was er bij een aantal muziekpedagogen de stellige hoop dat pianisten met *speelmoeilijkheden met behulp van psychomedische inzichten* konden worden geholpen. Het betreft hier overwegend publicaties die zich richtten op de instructie van pianoleraren. Sommige klavierpedagogische auteurs ontwikkelden in die tijd behandelmethoden die op de psychoanalyse waren gebaseerd. Tegenwoordig is het niet ongebruikelijk dat beroespianisten ter bestrijding van podiumangst direct - al dan niet doorverwezen door een muziekdocent - de hulp van artsen of psychologen inroepen.

Plankenkoorts kan hoog oplopen, maar zij is niet altijd een probleem. Integendeel: bij elk optreden zorgt spanning voor het vasthouden van de concentratie. Podiumangst wordt een probleem als de natuurlijke defensiemechanismen niet meer werken.⁷ Dan kan totale ontredendering intreden. Er zijn beroespianisten die zo onder plankenkoorts te lijden hebben dat zij hun publieke optredens staken. Dat deed bijvoorbeeld Pierre Alain

Volondat, winnaar van het Belgische *Koningin Elisabeth Concours*. Hij kon de sterren van de hemel spelen, maar raakte van openbaar optreden dermate in het ongerede dat hij zijn carrière voortijdig beëindigde.⁸

Afgaande op de beschikbare literatuur trachten beroepspianisten de bij hen opkomende plankenkoorts tegenwoordig op verschillende manieren de baas te blijven. De Tsjechische pianist Rudolf Firkušný fantaseert dat hij zonder publiek zit te spelen zodat hij zich geheel op de muziek kan concentreren⁹; anderen prenten zich in dat het alleen om het spel gaat, niet om de beoordeling; velen zoeken zoals gezegd ook professionele hulp of nemen hun toevlucht tot *beta-blockers*.¹⁰ Dergelijke praktijkervaringen worden verwerkt in de opleidingsprogramma's voor musici. Musici *in spe* leren tegenwoordig al tijdens hun conservatoriumopleiding hoe zij zich moeten pantseren tegen de risico's die publiek optreden met zich meebrengt. Bij het afronden van hun studie hebben ze zich niet alleen de instrumentele en fysieke vaardigheden eigengemaakt die tegenwoordig bij de beroepsopleiding en de beroepsuitoefening van belang worden geacht, maar ook de psychische.

Hieronder wordt het verschijnsel plankenkoorts gevolgd vanaf het moment waarop het door psychologen en medici tot ziekte werd bestempeld. De toegenomen aandacht voor de psyche van de pianist lijkt het gevolg te zijn van de almaar strengere eisen die het concertpubliek aan openbaar optreden stelt. Maar hoe bepalend de reacties van het publiek voor de uitvoerenden ook mogen zijn, ze zijn vrijwel nergens zo onzichtbaar en onhoorbaar als tijdens een klassiek pianorecital.¹¹ Uit deze 'geladen stilte' moeten optredende pianisten proberen op te maken of zij voldoende tegemoet komen aan de gestelde eisen. Want de intense controle die het publiek tijdens pianorecitals over zijn eigen gedragingen en emotionele uitingen uitoefent is sociologisch gezien tegelijk en in dezelfde mate een sociale controle op het gedrag van andere aanwezigen, in dit geval de uitvoerenden. Omdat publiek en uitvoerenden elkaars gedrag conditioneren is pianospel is dus ook sociaal spel. Daarom vraagt het probleem van podiumangst ook om een sociologische verklaring.

De opkomst van pianoconcoursen

Hierboven werd al melding gemaakt van de toegenomen aandacht voor het *ijzeren repertoire*. Terwijl de door de eeuwen heen opgebouwde voorraad klavierliteratuur een enorme verscheidenheid kent naar landen en historische perioden wordt op de podia waar het internationale toptalent optreedt voornamelijk pianomuziek gespeeld van componisten die in de tweede

helft van de achttiende en de negentiende eeuw leefden in een klein aantal Midden-Europese landen. Componisten als Mozart, Schubert, Beethoven, Chopin en in iets mindere mate Schumann, Mendelssohn, Liszt en Brahms behoren al zeer geruime tijd tot de geliefde componisten van een miljoenenpubliek.¹² Zij zetten hun muzikale gedachtengoed lang geleden op papier, maar hun scheppingen worden nog steeds door telkens nieuwe pianistengeneraties uitgevoerd ten overstaan van een lijfelijk aanwezig publiek. Door de internationalisering van de voorkeurspatronen is deze relatief beperkte verzameling van componisten van wereldklasse ontstaan.

Het ijzeren repertoire is een constante, zijn vertolking een variabele. Met eigenzinnige vertolkingen treden uitvoerende musici met elkaar in het strijdperk. Elk voor zich trachten zij met hun individuele interpretaties de aandacht van het publiek te trekken. De concurrentie is gebaseerd op de ultieme luistersensatie die ontstaat tijdens de *live* concerten als de ene pianist de preludes van Chopin nèt iets anders weet te vertolken dan de andere. De luistersensatie wordt intenser naarmate het in de zaal aanwezige publiek beter in het repertoire en de spelpraktijk is ingevoerd. De keuze tussen winnaars en verliezers wordt beslecht op grond van minieme nuanceverschillen in toonvorming, frasering en spelkarakter. Ook de voordrachtskunst zelf - de lichaamsbewegingen en de gezichtsuitdrukkingen - biedt mogelijkheden voor het realiseren van individueel gekleurde nuanceverschillen. Waar de buitenstaander voor dergelijke verschillen weinig ontvankelijk is, kan de ingevoerde fijnproever al door een enkele nuancering worden geëmotioneerd. Een dergelijke emotie is wellicht te vergelijken met de intense opwinding die het minieme tijdsverschil van enkele honderdste seconden tussen de finalisten van de honderd meter hardlopen onder het athletiekpubliek teweeg kan brengen.

Criteria voor het meten van pianistische prestaties werden vanaf ongeveer 1900 ontworpen door internationaal samengestelde pianojury's. Door de snelle uitbreiding van het aantal pianoconcoursen over Europa, Noord- en Zuid-Amerika, Australië, Nieuw Zeeland, Zuid-Afrika, Japan, China en andere delen van Azië kreeg de beoordelingsstandaard in de loop van de twintigste eeuw een steeds grotere actieradius.¹³ Gelet op de aard van de pianocultuur lag het niet voor de hand de beoordeling van de prestaties op dat gebied eenzijdig te baseren op het aantal foute aanslagen. Dan zou een jury bij normale omstandigheden overbodig zijn, of haar rol net zo onbetekenend als bij het jureren van hardloophwedstrijden. Daar geldt immers de afstand als onwrikbare constante, de gebruikte tijd om die afstand af te leggen als ondubbelzinnige variabele. Iemand die een mooie techniek hanteert bij het lopen maar als tweede over de eindstreep gaat, zal nooit als winnaar worden aangewezen. Bij pianojury's is zoiets in beginsel wel

mogelijk, want daar wordt bij het vaststellen van de winnaar steeds opnieuw gewezen op het belang van muzikale interpretatie en zeggingskracht. Toch lijkt in de praktijk het voorkómen van fouten tijdens de voordracht de eerste zorg van de finalisten te zijn. Zij beseffen maar al te goed dat een of meer misslagen zowel door juryleden als gewone concertgangers ogenblikkelijk worden geregistreerd en bij de vergelijking van de prestaties van individuele pianisten als medogenloze meeteenheden blijven hangen.

Internationale competitie tussen pianisten nam officieel een aanvang met de *Anton Rubinstein Competitie*, die tussen 1890 en 1910 om de vijf jaar in verschillende Europese steden werd gehouden.¹⁴ Vóór de Tweede Wereldoorlog was het aantal internationale pianoconcoursen nog op de vingers van een hand te tellen. In 1950 waren het er tien, en vaak waren het nog gemoedelijke bijeenkomsten van getalenteerde pianisten en hun bewonderaars. De Amerikaanse muziekcriticus Joseph Horowitz typeert de eerste *Van Cliburn International Quadrennial Piano Competition*, gehouden in 1962 nog als 'een internationale *mom-and-pop show*, een mengeling van amateur- en beroepsspel, van hypercorrecte omgangsvormen en opschepperig gedrag, van geraffineerdheid en onschuld'.¹⁵

Na 1960 zijn de pianoconcoursen serieuze krachtmetingen geworden, gebeurtenissen waarvan de afloop grote gevolgen heeft voor de individuele deelnemers. Sinds dat jaar namen ze ook sterk in aantal toe. Dat blijkt onder meer uit het beredeneerd overzicht van alle ooit ter wereld gehouden pianoconcoursen van de Haagse liefhebber van pianomuziek en statisticus van de pianocompetitie Gustav Alink. In dat overzicht stelt hij vast dat het aantal internationale pianocompetities in 1990 tot boven de honderd is gestegen.¹⁶ De opvallende toename van het aantal concoursen wijst op de minder vrijblijvende positie die ze in het professionele muziekbestel zijn gaan innemen. Deelname aan een concours was vroeger misschien nog een zelfgekozen avontuur, maar in de jaren tachtig en negentig is het een beroepsmatige verplichting geworden waaraan pianisten zich moeilijk kunnen onttrekken, willen ze artistiek en commercieel blijven meetellen. Doordat pianisten voor het succesvolle verloop van hun carrière zo afhankelijk zijn geworden van concoursen zijn ze gaan lijken op topsporters die het winnen van internationale wedstrijden ook zien als belangrijke mijlpalen in hun loopbaan. Fanny Waterman, pianolerares en oprichter van de *Leeds International Piano Competition*, ziet het deelnemen aan een internationale competitie zelfs als de enige manier om een serieuze carrière te starten. Wie niet opvalt tijdens een concours zal nooit de belangstelling van een goede impresario en van de media wekken, meent zij.

Net als in de topsport lijkt het belangrijk in de pianistiek een snelle start te maken. Carrièrebeluste pianisten beginnen tussen hun achttiende en

twintigste aan concoursen deel te nemen en stoppen er meestal rond hun dertigste mee. Een groeiend aantal bereidt zich voor op twee of meer concoursen per jaar.¹⁷ Overigens is het aantal inschrijvingen vrijwel altijd groter dan het aantal daadwerkelijke deelnemers. Van internationale concoursen hangt veel af, en dat verklaart de extra hoog oplopende spanning onder de ingeschrevenen. Het veel voorkomen van *no-show* verklaart Alink mede uit een overdosis aan zenuwen en onzekerheid.¹⁸

Pianoconcoursen trekken veel publieke aandacht en pers. Grote pianisten worden daardoor internationale *celebrities* en hun artistieke lotgevallen worden van concert tot concert gevolgd. De Britse pianist John Lill beschouwt het feit dat hij voortdurend blootstaat aan kritiek van pers en publiek als een vanzelfsprekend onderdeel van het pianovak. Daar hoort zelfs bij dat het publiek soms met leedvermaak iemand ziet uitvallen.¹⁹ Ook Fanny Waterman weet dat pianisten aan permanente beoordeling bloot staan. Fouten worden onmiddellijk bekritiseerd en verwerkt in kritieken die teleurgesteld of zelfs vijandig van toon kunnen zijn. De kritiek richt zich overigens niet alleen op verliezers, ook op winnaars: deze zouden wel een goede techniek hebben, maar weinig origineel zijn in hun spel. Waterman kan zich wel in dit oordeel vinden en komt de critici tegemoet. Uiteraard, zo zegt ze, moeten pianisten beschikken over stalen zenuwen en over de moed het podium op te lopen. Maar ze moeten ook het technische grondwerk durven vergeten en de toverkracht oproepen waarmee ze het gehoor aan hun voeten krijgen.²⁰

Er is ook kritiek op het competitiesysteem als zodanig, maar die komt in hoofdzaak van de klavierspelers zelf. De Roemeense pianist Radu Lupu schuwt artistieke krachtmetingen niet, maar klaagt tegelijkertijd over een overmaat aan competitie. De hele zaak verwordt naar zijn mening tot een 'industrie van pianistenmakers'. Het toelatingssysteem is zó streng geworden dat het lijkt alsof de organisatoren slechts uit zijn op het kweken van een superras van pianisten.²¹ Ook een belangenorganisatie van musici maakt in 1984 misprijzend de vergelijking tussen muziekconcoursen en *Miss World* verkiezingen.²²

De Amerikaanse muziekjournalist Harold Schonberg brengt het oprukken van internationale pianoconcoursen in verband met wat hij noemt de onomkeerbare omslag van spontaan improviserend naar exact replicerend pianospel. Doordat het accent geheel is komen te liggen op een partituurgetrouwe weergave kunnen competities onmogelijk origineel spel opleveren, hoogstens correct spel - een speloriëntatie die volgens Schonberg geheel aansluit bij de *Zeitgeist*. De conservatoria zijn zich bij het opleiden van pianisten gaan beperken tot de correcte vertaling van gedrukte noten in geluid. 'De nadruk ligt op vorm en inhoud en niet op uitdrukking. (..)

Charme en plezier hebben plaatsgemaakt voor een grijze eenheid van uitmuntendheid zonder inspiratie.²³ Henny Lang, muziekcriticus van de *New York Herald Tribune* gaat in zijn kritiek nog een stap verder. Door de dwang van de pianoconcoursen is sprake van een algehele vervlakking van de individuele muzikaliteit van pianisten, vindt hij. Meer en meer lijken ze op *flesh and blood jukeboxes*.²⁴

De 'afvlakking' van de muzikale expressie ten gunste van een feilloos en technisch betrouwbaar spel beperkt zich niet tot pianoconcoursen. In feite is elk openbaar concert voor de executant een krachtmeting met het publiek waarvan veel kan afhangen. Zoals het publieksonderzoek steeds weer aangeeft is het concertpubliek is samengesteld uit hoog opgeleide, wat oudere mensen die de voorkeur geven aan een herkenbare en betrouwbare uitvoering van de klassieke werken in de traditionele ambiance van een concertgebouw.²⁵ Klassieke pianomuziek komt aan die voorkeur tegemoet. Ze appelleert eerder aan rationele, intellectuele vermogens dan aan de lichamelijke, zinnelijke gedragsvormen die horen bij popmuziek of *house*.²⁶ Zoals eerder opgemerkt laat het ingevoerde muziekpubliek zich binnen de bandbreedte van herkenbaarheid en 'partituurtrouw' graag emotioneel raken door kleine interpretatieverschillen. Maar die kunnen alleen tot gelding komen binnen de context van een foutloos spel.

Om avond aan avond storingsvrij en betrouwbaar op te kunnen treden is het onvermijdelijk dat aankomende musici zich onderwerpen aan een langdurige trainingsparcours. Op conservatoria krijgen zij een training die niet alleen gericht is op het aankweken van constante kwaliteit en betrouwbaarheid. De opleiding bereidt ook voor op de omgang met het oordeel van pers en publiek.²⁷ Hoewel voor pianisten specifieke artistieke eisen gelden, lijkt hun pianotraining ook steeds meer op een algemene oefening voor gedrag in de publieke sfeer. Over gedrag in de publieke ruimte heeft Erving Goffman (1922-1982) fundamentele sociologische inzichten verschaft.²⁸ Hij wijst erop dat mensen bij sociale ontmoetingen in de openbare ruimte telkens opnieuw 'een volmaakt homogene voorstelling' moeten kunnen geven: in de winkel, voor de klas, in het gerechtsgebouw. Het openbare optreden vraagt om een soort zelfregie waarbij gevoelens en gedragingen ten gunste van een sociaal gewenst rolgedrag worden gemodelleerd. Goffman maakt in dat verband een onderscheid tussen wat hij noemt 'ons maar-al-te-menselijk "zelf" en ons gesocialiseerde "zelf"'. Dat onderscheid luistert nauw als moet worden omgeschakeld van de privé-sfeer naar publiek optreden. 'Wij zijn als mensen waarschijnlijk wezens met wisselende impulsen, met stemmingen en drijfveren die van het ene moment op het andere kunnen veranderen; als personages die voor een publiek ten tonele worden gevoerd mogen wij echter nooit onder dergelijke *ups* en *downs* te

lijden hebben', aldus Goffman. Aan de basis van 'storingsvrij' publiek optreden, liggen naar zijn idee vormen van *sociale disciplineren* die het al teveel wisselen van stemmingen en het toegeven aan impulsen tegen gaan. In sociaal opzicht succesvol publiek optreden, is volgens hem alleen mogelijk wanneer het proces van 'bureaucratisering van de geest' voldoende onder de mensen is voortgewoerd. Verlies aan avontuur, toeval, improvisatie en risico wordt aldus gecompenseerd door grotere bedrijfszekerheid, betrouwbaarheid, permanente concentratie, repliceerbaarheid en een besef van constante kwaliteit.²⁹

Pianomethoden en gedragstherapie

Het proces van 'geestelijke bureaucrativering' is in de wereld van de pianistiek te volgen aan de hand van twintigste-eeuwse klaviermethoden. Na 1900 kreeg een aantal pianopedagogen meer belangstelling voor de pianovoordracht als sociaal spel. Zij ontwierpen criteria voor de perfecte openbare voordracht en het opsporen van oorzaken die daaraan afbreuk deden. Storingen werden niet meer uitsluitend gezocht in een slechte onderlinge afstemming van lichamelijke krachten, ook de psychische gesteldheid van de voordragende pianist werd daar in toenemende mate verantwoordelijk voor geacht. Overigens bleef de belangstelling voor de psyche van de pianist beperkt tot een klein aantal pedagogen. Tot de dag van vandaag gaat het merendeel van de schrijvers van pianomethoden uit van de overtuiging dat artistieke prestaties berusten op een feilloos samenspel van botten, gewrichten, zenuwen en spieren. Nieuw verschijnende methodes onderscheiden zich alleen op onderdelen van de al bestaande: speciale technieken om spierkracht aan te wenden, om beter gebruik te maken van de zwaartekracht bij de vrije val van de handen, om de armen gracieus op te tillen et cetera. De auteurs onderscheiden zich verder door de selectie van oefenstukken, gecomponeerd door pianovirtuozen van weleer en geleidelijk aan ook door de selectie van bewonderde uitvoerende pianisten uit de geschiedenis wier speltechniek wordt toegelicht. Als de auteurs van pianomethoden al belangstelling voor de psyche van de pianist aan de dag leggen, beperkt die zich in hoofdzaak tot de aandacht voor het muzikale voorstellingsvermogen. Ook zijn er wel tips om het instuderen te vergemakkelijken en het geheugen te trainen, nodig om stukken uit het blote hoofd te kunnen voordragen.³⁰

De studies van de Amerikaanse pianopedagoog en muziekpsycholoog Otto Rudolph Ortmann (1889-1979) markeren de overgang van de fysieke naar de psychische benadering van pianospel. Aanvankelijk herleidde

Ortmann alle spelproblemen van pianisten tot fysieke problemen. Hij slaagde er als geen ander in een encyclopedisch overzicht van alle voorkomende problemen van het pianospel te maken. Hij bracht ze alle onder de gemeenschappelijk noemer van de spelmechanica. In de jaren twintig verschenen achtereenvolgens *The Physical Basis of Piano Touch and Tone* (1925) en *The Physiological Mechanics of Piano Technique* (1929). Het laatste boek werd in 1962 heruitgegeven en is volgens de Amerikaanse emeritus hoogleraar muziekwetenschap en hoofddocent piano Reginald Gerig een pianomethode die alle voorgaande tractaten op dat gebied overbodig maakt.³¹ Ortmann benaderde elk aspect van de pianistiek met de houding van een 'objectieve wetenschapper'. Om die objectiviteit te onderstrepen sprak hij geen oordeel uit over de artistieke dimensie van het pianospel. Hij beperkte zich tot gebieden waarop met behulp van zuiver wetenschappelijke methoden controleerbare uitspraken konden worden gedaan: anatomie, fysica en akoestiek. Ortmann bracht dagen en nachten door in de studio, waar hij aspecten van het pianospel één voor één observeerde.

Ortmann herleidde alle vraagstukken van het pianospelen op één basisprobleem: de perfecte beheersing van de krachten die de speler met zijn vingers op het toetsenbord uitoefent.³² Exemplarisch daarvoor is de methode die Ortmann gebruikte bij het onderzoeken van het *crescendo*. Het *crescendo* werd in een laboratorium door verschillende pianisten uitgevoerd in de vorm van een geoktaveerde diatonische reeks. Aan de handen van de pianisten was een lampje bevestigd en het bewegingspatroon werd in zijn verloop gefotografeerd. De bedoeling van de proef was de eigen waarnemingen van de pianisten te controleren met de waarnemingen van de objectieve meetinstrumenten. Twee van de spelende proefpersonen waren ervan overtuigd dat de hand niet steeds hoger van het toetsenbord werd opgetild naarmate het *crescendo* zich met elk volgend oktaaf verder ontwikkelde. Beiden waren ze er absoluut zeker van dat alleen meer kracht werd toegepast om het geluidsvolume te vergroten. Maar Ortmann stelde aan de hand van zijn observaties het tegendeel vast. De fotoreeksen toonden onweerlegbaar aan dat de bewegingen van de arm groter werden als het *crescendo* zijn hoogtepunt naderde. Dat bewees eens te meer dat men bij de bewegingsanalyse niet moest afgaan op het oordeel van de spelers zelf - ook al waren zij eerste-klas pianisten. Het blote oog schoot nu eenmaal tekort en alleen de grafische methode was betrouwbaar, zo concludeerde Ortmann.

Met terugwerkende kracht kwalificeerde Ortmann de methoden van de negentiende-eeuwse klavierpedagogen als ondoeltreffend, erger nog: misleidend. Ze hadden de anatomie en 'bewegingsleer' nooit goed door-

grond waardoor hun pianopedagogische leerstellingen slechts waren gebaseerd op subjectieve, speculatieve waarnemingen.³³ Hijzelf daarentegen stond aan de wieg van de 'wetenschap der pianistiek'. Maar deze 'vooruitgang' ten spijt moest Ortmann uiteindelijk erkennen dat hij door alle fysieke elementen van het pianospel wetenschappelijk te verklaren nog in het geheel niet was doorgedrongen tot de werkelijke problemen van het pianospel. In 1967 stelde hij vast dat veel van de fysieke en fysiologische problemen waarmee pianisten ondanks alle nieuw verworven inzichten maar bléven kampen een psychologische achtergrond moesten hebben.³⁴

Psychoanalyse en psychotherapie

In de jaren twintig, toen Ortmann nog volledig vertrouwde op fysieke oplossingen voor spelproblemen, waren er al pianopedagogen die zich intensiever toelegden op de psychische achtergrond van moeilijkheden bij het pianospel. Zij verwonderden zich erover dat leerlingen die de piano technisch volkomen meester waren toch tijdens voordrachten in de problemen raakten. Als de problemen niet voortvloeiden uit technische onvolkomenheden, dan zouden ze wellicht te maken hebben met de *omstandigheden* waaronder werd voorgedragen. Uiteraard was men bekend met het verschijnsel van plankenkoorts, maar dat deze kwaal zou kunnen worden opgevat als een ziekte die medisch kon worden behandeld, was een interpretatie die de pianopedagogen niet op eigen kracht ontwikkelden. Het waren artsen en psychologen die de muziekdocenten met betrekking tot plankenkoorts een behandelingskader aanreikten. Zij herdefinieerden plankenkoorts tot een vorm van faalangst, als een 'sociale fobie', zoals dat tegenwoordig heet.

De psycholoog Wouter Gomperts heeft studie gemaakt van de opkomst en verspreiding van sociale fobieën. Hij definieert ze als 'het dwingend verlangen om situaties te ontlopen, waarin je wordt blootgesteld aan een kritische beoordeling door anderen'.³⁵ Bij zijn verkenning van dit soort fobieën spoorde hij *en passant* een vroege psychische interpretatie van het verschijnsel plankenkoorts op, daterend van 1915. In dat jaar publiceerde de Duitse psychiater Emil Kraepelin (1856-1926) een boek over psychotherapie. Daarin rangschikte hij plankenkoorts onder de categorie psychische ziekten die hij benoemde met de verzamelterm *anthropofobie*. Wie aan deze ziekte leed, zo stelde Kraepelin, zag zijn eigenwaarde bedreigd door het gevoel van vernedering in het bijzonder op het podium, bij een openbare voordracht, een rechtzitting, bij het lezen van de mis, bij een muzikaal optreden. Volgens Kraepelin waren mensen die aan antropo-

phobie leden bang zich te blameren of in hun voordracht ergens te blijven steken. Ze waren steeds bezig eraan te denken wat voor indruk ze op hun omgeving maakten.³⁶

In de periode waarin Kraepelin zijn onderzoek deed was een groeiend aantal wetenschapsbeoefenaren doende nieuwe instrumenten te ontwikkelen om psychische problemen bij hulpzoekenden te behandelen: de psychoanalyse en andere vormen van psychotherapie. De opkomst van het 'psychotherapeutisch bedrijf' en de professionalisering van de sociaal-medische dienstverlening zijn in kaart gebracht door de sociologen Brinkgreve, Onland en De Swaan.³⁷ Hun speurwerk voert hen naar de constatering dat klachten waarvoor mensen bij hulpverleners verlichting zoeken niet als vanzelf resulteren in een adequate behandelmethode. Er is sprake van een permanente dialoog tussen behandelenden en behandelaars, waarbij de laatsten de klacht van de eersten trachten te herdefiniëren als een in principe behandelbaar probleem. De definitie van de behandelbaarheid is daarbij sterk beïnvloed door de context die de medische instanties voor zichzelf en hun patiënten creëren. Aan het begin van de twintigste eeuw werd de behandeling geleidelijk aan opgenomen in wat de drie sociologen noemen de 'psychoanalytische setting' en 'het psychotherapeutisch bedrijf'.³⁸ Hun centrale stelling luidt dan ook dat de conceptualisering van de klachten niet door de tijd heen constant is, maar veranderlijk, mede omdat de medische context waarbinnen de klacht tot gelding komt aan verandering onderhevig is. In laatste instantie zijn het de hulpverleners die de professionele kaders ontwikkelen waarin verspreid voorkomende individuele moeilijkheden tot min of meer gestandaardiseerde medisch toegankelijke vraagstukken worden omgewerkt. Beroepsmedici stellen de diagnose en bepalen het behandelparcours. Daarbij specialiseren de hulpverleners zich in verschillende categorieën van angstproblemen: pleinvrees, claustrofobie, smetvrees, podiumangst. Johan Goudsblom vermoedt een verband tussen de voortgeschreden graad van differentiatie van de sociale structuur en het voorkomen van dergelijke, meer situatiegebonden, vormen van angstbeleving.³⁹ Dat bevestigt de indruk dat podiumangst zich in theorie en praktijk steeds meer ontwikkelt in de richting van een *situatie-specifieke* angst.

Kraepelin bracht de sinds mensenheugenis bekende - maar nog zelden als reële ziekte opgevatte - kwaal van plankenkoorts binnen het domein van de medische hulpverlening. De klacht kon daarmee van een professioneel behandelingskader worden voorzien. Door het perspectief van een effectieve behandeling wekten hij en zijn collega's de belangstelling van pianopedagogen die zochten naar 'alternatieve geneeswijzen' voor spelproblemen bij hun leerlingen. Een meer dan gemiddelde belangstelling voor de psychotherapie en psychoanalyse legde bijvoorbeeld de Hongaarse

klavierpedagoge Margit Varró (1882-1978) aan de dag. In 1921 publiceerde zij een boek getiteld *Der lebendige Klavierunterricht: seine Methodik und Psychologie*. In een apart hoofdstuk trachtte zij de jong verworven inzichten uit de psychoanalyse in het piano-onderwijs te integreren. Zij droeg daarmee bij aan de opkomst van een psychotherapeutische benadering van stoornissen in het pianospel. Varró verwees expliciet naar de grondlegger van de psychoanalyse, de Weense psychiater Sigmund Freud (1856-1939). Zijn ideeëngoed paste zij hier en daar rechtstreeks toe op de pianistiek. Zo stelde zij de werking van het *Ideal-Ich* verantwoordelijk voor de problemen die de pianist bij uitvoeringen parten speelden. Behoedzame omgang met dit fenomeen was geboden. Dat vereiste een gedegen kennis van de menselijke psyche. Als een leraar de werking van het *Ideal-Ich* niet tijdig onderkende, kon hij de leerling een blijvende schade toebrengen.

Volgens Varró was het respecteren van de opeenvolgende psychische ontwikkelingsfasen van het kind essentieel voor het welslagen van de piano-opvoeding. Het kind moest in zijn individuele waarde worden gelaten. Maar het moest terzelfder tijd kunnen geloven in de autoriteit van de leraar. Het kind moest vroegtijdig een evenwicht tussen het geloof in de eigen mogelijkheden en het geloof in de autoriteit van de leraar bereiken, wilde het later zonder problemen in het openbaar kunnen spelen en daarbij de toets van de meest kritische toehoorder kunnen doorstaan. Varró pleitte ook voor adequate omgangsvormen tussen leerling en leraar. Muzikaal konden leraren heel veel voorstellen, maar als ze geen oog hadden voor de psyche van het kind en in hun aanpak onpersoonlijk en *unkindlich* waren, konden ze hun lespraktijk beter staken. Varró waarschuwde met klem tegen het onderdrukken van de natuurlijke aandrift tot het spelen, de *Spielfreude*. De docent die dat deed, handelde in strijd met de natuur.⁴⁰

Varró besteedde veel aandacht aan wat zij *trema* noemde. Dat waren stoornissen die zich bij het pianospel aandienden in de vorm van hartkloppingen, ademnood, trillen, haperingen in de lichamelijke motoriek en daarnaast de meer psychische varianten als een falend geheugen of het onvermogen om iets muzikaal 'in te voelen'. Om zich muzikaal iets voor te stellen moest de speler zich eigenlijk in tweeën splitsen. Hij moest een stuk tegelijk voordragen en beluisteren, dat laatste om zijn eigen spelkwaliteit trefzeker te kunnen beoordelen.⁴¹

Het onvermogen iets muzikaal in te voelen, brak de pianisten juist bij openbaar optreden op, zoveel was Varró uit haar eigen praktijkervaringen duidelijk geworden. Wanneer het resultaat onder de verwachting bleef, schaamden de spelers zich omdat zich hier een gebrek in de natuurlijke aanleg manifesteerde. Een gebrek dat zij bovendien niet trachtten te ver-

bergen. Integendeel, zij bestonden het hun onvermogen aan anderen bloot te stellen! Varró zag mislukkende voordrachten tijdens de les als signalen van angst voor openbaar optreden, een angst die weer in verbinding stond met dieperliggende motieven. Bij leerlingen die voldoende aanleg voor het pianospel hadden, waren toch nog voorkomende stoornissen niet aan het gebrekkig functioneren van het lichaam toe te schrijven, maar aan het slechte functioneren van de psyche. De volgende gevalsbeschrijving uit Varró's boek illustreert dat:

Ik had een jonge, timide vrouw als leerling, die bij het pianospelen steeds bleef steken. Na elke drie of vier maten gebeurde dat, hoewel daar geen objectieve redenen voor waren. Ze beschikte over een goed voorstellingsvermogen en voldoende technische vaardigheid. Ik vermoedde dus dat het blijven steken te maken had met een algemener probleem van onzekerheid en angst, en dat bleek ook zo te zijn. Door voorzichtig informeren kwam ik erachter dat zij gescheiden was en met haar kind bij haar ouders was ingetrokken. Deze mensen maakten haar voortdurend verwijten over haar onverstandige keuze voor de muziek. Ze vonden haar pianostudie nutteloos en belachelijk. Dat ondermijnde haar gevoel van eigenwaarde zó sterk dat ze eigenlijk nergens meer vertrouwen in had. Door stukjes bij beetje haar zelfvertrouwen terug te winnen lukte het me uiteindelijk haar onzekerheid bijna helemaal te overwinnen.⁴²

Varró was ervan overtuigd dat met een goede psychische begeleiding van haar leerlingen de externe (publieks)beoordeling op een succesvolle manier werd verinnerlijkt. Ze richtte zich dan ook op het elimineren van stoornissen die ontstonden op het breukvlak tussen het eigen oordeel en de reële, dan wel in de gedachte geconstrueerde externe oordelen.⁴³

Het thema van de reële en de geconstrueerde oordelen over het pianospel werkte de Engelse pianopedagoog James Ching (1900-1962) verder uit. In 1947 publiceerde hij een boekje waarin Freuds theorie over het onbewuste werd gebruikt als verklaring voor het optreden van hardnekkige spelproblemen. Ching maakte een onderscheid tussen 'echte' en 'onechte' oorzaken van angst voor pianistisch optreden. De echte angst had een technische achtergrond. Zij vloeide voort uit de aard van het pianospelen zelf. Dat was een zwaar *métier* dat een beroep deed op de hoogste vorm van coördinatie waartoe mensen in staat zijn. Als de omstandigheden niet optimaal waren, moest dat bij de beroepsbeoefenaren wel leiden tot gevoelens van onvermogen - en die gevoelens genereerden onmiddellijk angst. Onaangenaam, maar niet direct verontrustend was ook het optreden van bepaalde gevoelens van minderwaardigheid. Elke pianist had nu eenmaal een vastomlijnd idee over hoe een stuk idealiter zou moeten klinken. Daardoor ontstond keer op keer de angst dat zijn spel tekort schoot ten

opzichte van zijn eigen hoogste standaard van muzikale zeggingskracht en technische precisie. Daarom was gebrek aan voldoende oefentijd al een factor die pianisten zenuwachtig maakte. Dit klemde temeer omdat spelzekerheid nodig was om ook nog andere problemen de baas te kunnen blijven: het spelen op een onbekende piano, een vreemde omgeving, andere akoestiek, enzovoorts. En dan werden stemming, gevoel, emotie en gedrag ook nog sterk beïnvloed door het aanwezige publiek. Inderdaad kon de speler door het publiek worden afgeleid, maar dat bleef meestal beperkt tot kleine concentratiestoornissen. Al deze vormen van echte angst waren volgens Ching gemakkelijk te behandelen door goede oefening in spel en concentratie.⁴⁴

Moeilijker was het gesteld met de *onechte* angst die de pianist parten kon spelen. Ching wijdde er het leeuwendeel van zijn boek aan. Onbewuste haatgevoelens jegens ouders vormen een constante in Chings gevalsbeschrijvingen. Hij achtte ze de belangrijkste oorzaak van weerstand tegen, en mislukken van openbaar optreden. Te hoge verwachtingen van het eigen spel vonden hun oorsprong in de chronische behoefte van kinderen hun ouders te behagen om zich zo van hun liefde te verzekeren. Door deze in het onderbewuste gesitueerde drijfveren van het *Ueber-Ich* naar de oppervlakte te halen, kon de pianist zich bewust worden van zijn psychische gesteldheid en daarmee zijn verwachtingen beter afstemmen op zijn eigen mogelijkheden. Ter illustratie van Ching's werkwijze volgen hier twee gevalsbeschrijvingen waarop hij zijn behandeling baseerde.

Meneer A is een professioneel pianist met enige lokale reputatie. Maar door een Oidipouscomplex ziet hij zichzelf als een veel groter talent, dat nationale roem ten deel zou moeten vallen. Voor het pianospel heeft meneer A. echter een onbewust motief: hij wil zijn moeder behagen. In haar ogen was hij een mislukking. Alleen door beroemd pianist te worden zou meneer A zijn moeder vergevingsgezind kunnen maken. Tegelijk speelt er een wraakmotief: door opzettelijk te mislukken als pianist zou de moeder kunnen worden gekrenkt. Wanneer meneer A een psycho-analytische behandeling ondergaat, beseft hij hoe zijn onbewuste haat tegen zijn emotioneel dominante moeder hem parten speelt. Er treedt dan een 'opmerkelijke verandering' in. Hoewel meneer A openbaar optreden nog steeds mijdt, krijgt hij weer plezier in het spel en leidt hij ook anderszins een bevredigend bestaan.

Meneer E is vastbesloten een succesvol pianist te worden. Hoe groter het succes, des te zoeter de wraak op zijn ouders. Bij de studie ontwikkelt hij een overdreven gevoeligheid voor foutloos spel. Het aanslaan van verkeerde noten brengt hem onmiddellijk in een diepe depressie. De incidentele foute noten (die volgens Ching uiteraard in ieders spel voorkomen, C.S.) zijn in het onderbewuste van meneer E symbolen van zijn onwaardigheid. Zijn overdreven aandacht voor de

juiste noten resulteert allengs in een ongeïnspireerde en houten voordracht. Dat wekt ook weer gevoelens van inferioriteit op en zo is de vicieuze cirkel gesloten. De therapie bestaat in het terugschroeven van de perfectionistische ambities en de aanvaarding van het menselijk tekort. Na beëindiging van de therapie stelt meneer E zijn verwachtingen in neerwaartse richting bij en speelt dientengevolge veel spontaner.⁴⁵

De psychologische analyse van Ching leidde *grosso modo* tot de conclusie dat de uitvoerend musicus zijn eigen spelstandaard hoger stelde dan wat hij in werkelijkheid aankon. Ching ontried zijn leerlingen daarom zich heimelijk te vergelijken met de pianisten van de wereldtop. Het voortdurend prestatiegericht bezig zijn was gevaarlijk en riep maar angsten op. Wie het opbracht te leven met zijn beperkingen kon zijn plankenkoorts overwinnen omdat hij zijn ambities niet hoger afstemde dan hij kon waarmaken. De gespannen situatie achter het klavier moest van tijd tot tijd overigens eens flink worden onderbroken door stiekem lekker slecht te spelen. Doe dat van tijd tot tijd en dan ook met overgave, adviseerde Ching: 'geniet van je slechtheid'.⁴⁶

Zowel Ching als Varró wezen de psychische angst niet te kunnen volendoen aan de kritische wensen van het publiek aan als een bron van haperingen bij openbare concerten, die meer aandacht verdiende dan zij in het verleden had gekregen. Zij voegden aan de traditionele klaviermethoden een sociaal-psychologische dimensie toe, in de hoop de beroespianisten te kunnen helpen met de problemen die zij in de loop van hun carrière ondervonden. In hun analyse en behandelmethode waren de twee hier ten tonele gevoerde pedagogen sterk beïnvloed door de destijds spraakmakende ontwikkelingen in de psychoanalyse, maar veel van hun pionierswerk is terug te vinden in de hedendaagse psychotherapieën waarmee beroespianisten niet zozeer door klavierpedagogen, maar wel door professionele hulpverleners worden geleerd zich met hun podiumangst te verzoenen.

Podiumangst in de praktijk

Tegen het einde van de twintigste eeuw wordt podiumangst in vakkringen druk besproken. Pedagogen en psychologen weten te vertellen dat het een zeer wijd verspreide beroepsziekte is. Pianisten melden dat het geen incidentele aandoening is, maar een probleem dat menig optredend musicus zijn leven lang achtervolgt. Zij bevestigen desgevraagd dat podiumangst in de loop van hun carrière eerder toe- dan afneemt.⁴⁷ Een recent wereldwijd gehouden onderzoek van de internationale federatie van musici laat

zien dat 73% van de ondervraagde musici steeds opnieuw in een hevige stress komt te verkeren als er een solo moet worden gespeeld.⁴⁸

De psychologe Jacqueline Nubé vond in 1995 dat 24% van de musici die in orkesten werkzaam zijn chronisch aan podiumangst lijdt. Ze verklaart het verschijnsel geheel in de 'antropofobische' traditie. Podiumangst vloeit voort uit de zeer hoge beoordelingsstandaard die in het huidige concertleven van kracht is, met de daarbij horende controle macht van het publiek, van de recensenten, van de media. 'Zelfs het geringste gebrek aan concentratie of onvolkomenheid in kwaliteit wordt gewoonlijk meteen opgemerkt door het publiek.' De gevolgen daarvan omschrijft zij als zeer ingrijpend voor de betrokkenen: 'een *black out* kan fataal zijn voor een carrière, vooral voor solisten.'⁴⁹

In een bijdrage aan een leerboek van het Koninklijk Conservatorium in Den Haag komt de pianiste, psychoanalytica en schrijfster Christa Widlund met een reeks praktische hulpmiddelen om de podiumangst onder controle te krijgen. Widlund geeft de optredende musici bijvoorbeeld in overweging het publiek weg te denken. Dat er daarmee wel iets aan artistieke zeggingskracht verloren gaat neemt ze voor lief. Want de winst aan zekerheid compenseert het verlies aan zeggingskracht ruimschoots.⁵⁰ Musici kunnen ook fantaseren dat het publiek de muziek *sowieso* mooi vindt - dat eindoordeel wordt dan bij voorbaat door de executant zelf vastgesteld. Maar de meest effectieve spanningsreductie wordt volgens Widlund bereikt als de betrokkene het belang van de situatie naar de feitelijke betekenis weet te schatten. Het is nu eenmaal zo dat er een moeilijke prestatie moet worden geleverd, een prestatie waar ook nog eens veel van afhangt. De musicus moet accepteren dat dit spanning en nervositeit oproept. Met dat gegeven en met een realistische taxatie van de eigen artistieke prestaties moet hij het naderend optreden met vertrouwen tegemoet zien.⁵¹ Met die opvatting sluit Widlund feitelijk aan op de behandelmethoden die Varró en Ching eerder aanbevelen.

Waarom is realistisch denken over de eigen artistieke prestaties zo moeilijk? Volgens Widlund omdat een naderend optreden nog geen reëel, situatiegebonden gevoel geeft en bij wijze van spreken valt te vergelijken met het betreden van een slagveld vanwaar geen weg terug bestaat. Pianisten ervaren de gang naar het podium maar al te vaak als een gang naar het schavot.⁵² Ook volgens Nubé is plankenkoorts vrijwel nooit gebaseerd op ervaringsfeiten in de zin dat voorgaande optredens mislukt zouden zijn. Daarom karakteriseert zij de ziekte als 'een ongemotiveerde, irrationele en onredelijke situatie-angst, leidend tot dysfunctie of ongecontroleerd gedrag'.⁵³

In de verwachting dat irrationele angstgevoelens die openbaar optreden vergezellen met behulp van de psychotherapie kunnen worden bedwongen, bezoekt een aantal beroespianisten psychotherapeuten en andere psychische hulpverleners. Maar het feit dat zovelen onder hen kalmerende medicijnen slikken doet vermoeden dat psychische hulpverlening niet altijd een bevredigende uitkomst biedt. Is het gebruik van *beta-blockers* onder beroespianisten echter een wenselijke ontwikkeling? Als de medicalisering van de toppianistiek doorgaat kunnen zich daar dezelfde vraagstukken aandienen als in de topsport. Daar zijn velen van oordeel dat medicijnen schadelijk zijn voor de gezondheid van de gebruiker. En niet alleen schadelijk voor de gebruikers: ze zijn ook concurrentievervalsend en dus spelbrekers.

Besluit

Klassieke pianorecitals kennen wereldwijd een vast verloop. Een groep internationaal opererende beroespianisten brengt keer op keer de standaardwerken uit de klavierliteratuur ten gehore. Vertolkers van het klassieke repertoire worden in de eerste plaats beoordeeld op hun vermogen bij het wereldpubliek bekende composities op een correcte manier na te spelen. Dat leidt ertoe dat pianisten er in ondelinge concurrentie naar streven de geprogrammeerde werken op zo hoog mogelijk niveau uit te voeren.

Om een betrouwbare voordracht aan te kweken onderwerpen de pianisten zich aan een lang trainingsparcours. Daar leren zij de nuances te beheersen voor wat betreft toonvorming, dynamiek, tempowisseling en frasering. Zo anticiperen zij op de eisen die het publiek aan de voordracht stelt. Want gaandeweg zijn de meeste concertgangers gevoeliger geworden voor de subtiele sensaties die de pianistische vertolkingen kunnen bieden. Alles wijst erop dat niet alleen de pianisten, maar ook de luisteraars in de zaal onder een conservatoriaal bewind zijn gebracht. Overal ter wereld heeft het de rationele gedragsconventies als het ware overgenomen van juryleden die examens afnemen of winnaars aanwijzen bij internationale pianoconcoursen. Typisch voor de klassieke concertcultuur is dat het publiek zich tijdens de optredens een oordeel over de muzikale prestaties vormt terwijl het tegelijkertijd zijn emotionele respons op de voordracht onderdrukt. Het actieve muzikale zieleleven van de luisteraars heeft zich achter een façade van uiterlijke onbewogenheid verschanst.

Aan het begin van de twintigste eeuw drong het tot sommige pianopedagogen door dat pianisten die wilden voldoen aan professionele maatstaven moesten beschikken over een psychische constitutie sterk genoeg om de

confrontatie met een muzikaal onderlegd publiek te doorstaan. De in dit artikel besproken klavierpedagogische publicaties laten zien dat muziekpedagogen het werken aan een betere psychische weerstand bij pianisten een tijdlang als onderdeel van hun vakgebied beschouwden. Zij legden zich beroepshalve toe op de bestudering van de menselijke ziel en op de manieren om daarmee verantwoord om te gaan. Bij al die activiteit stond het vraagstuk van de publiekscontrole tijdens openbaar optreden centraal. Aan het eind van de twintigste eeuw zijn de psychische verhandelingen weer uit de klaviermethoden verdwenen. Beroespianisten met podiumangst laten zich tegenwoordig veelal rechtstreeks door artsen of psychologen behandelen. Of ze zijn medicijnen gaan gebruiken om de voor hen al te hinderlijke symptomen van nervositeit tegen te gaan.

In de twintigste eeuw zijn pianorecitals *social events* geworden waar veel valt te winnen en te genieten, maar ook veel te verliezen en te kritiseren. In de wisselwerking tussen spelen en luisteren zijn de concertstandaarden verder omhooggebracht. Adspirant-pianisten die niet beschikken over een uitmuntende techniek krijgen in de concurrentieslag geen kans om tot de wereldtop door te dringen. Maar zelfs voor de wereldklasse van beroespianisten geldt dat uitmuntende techniek alleen niet voldoende is voor een plaats aan de top. Zij dient te beschikken over voldoende psychische weerstand om tegen de controlekracht van het publiek opgewassen te zijn. En ook dan nog blijven de angsten opspelen door de permanente onzekerheid met betrekking tot het publieksoordeel dat hun ten deel valt. Mede door het uitblijven van duidelijke reacties vanuit het publiek tijdens het spel duren dergelijke onzekerheden voort.

De angstgevoelens rondom openbaar optreden zijn steeds meer *situatiespecifiek*. Podiumangst is geen angst voor een onbekende plek, een onbekend ritueel, onbekend repertoire of onbekende gedragscodes. Naarmate de regels van het pianorecital vaster komen te liggen, richten optredende angstgevoelens zich toenemend op de bewaking van consistent rolgedrag. Ongeacht de intensiteit waarin ze zich voordoet verwijst podiumangst dan ook naar het permanente proces van zelfsturing - pianisten zijn doorlopend bezig hun rolgedrag nog consistentier te maken. Alleen dan slagen zij erin elk individueel recital in te passen in de rij van 'volmaakt homogene voorstellingen' waarop conservatoriumdocenten, muziekstudenten, journalisten, platenmaatschappij en betalend publiek overal en altijd rekenen.

* Voor commentaar op eerder versies van dit artikel dankt de auteur Johan Goudsblom, Rokus de Groot en de redactie van het *Amsterdams Sociologisch Tijdschrift*, in het bijzonder Kees Bruin.

1. De opbloei van de 'authentieke muziekpraktijk' biedt volgens sommigen ook voor de pianomuziek een verruiming van de interpretatiemogelijkheden. Anderen menen echter dat 'stijlzuiver' piano-spel op historische instrumenten juist weer nieuwe beperkingen aan de interpretatie stelt.

2. Voor beschouwingen van pianisten over publiek zie bijv. Brokken (1988), Dubal (1992), Gerig (1974), Hildebrandt (1991), Mach (1991), Schonberg (1988).

3. Reich (1948), 102, 129, 161-163.

4. Kaplan (1990), 160-161.

5. Over de corresponderende angst onder de toehoorders, de zogenaamde 'zaalangst' zal ik later publiceren.

6. Mach (1991).

7. Aaron (1986), 81.

8. Ook de pianist Glenn Gould besloot halverwege zijn loopbaan geen concerten meer te geven. Hij gaf als reden daarvoor geen plankenkoorts op. Naar zijn mening waren de fonografische weergaven van composities superieur aan voor publiek gespeelde stukken.

9. Mach (1991), Vol. I, 83. Bekend is ook het voorbeeld van de Russische pianist Svjatoslav Richter (1915-1998) die vaak met een meegebrachte schemerlamp op de vleugel speelde. Zo waande hij zich alleen in zijn eigen werkkamer.

10. Zie bijv. Mach (1991).

11. Bij jazzconcerten bijvoorbeeld is er veel meer sprake van *feed back* vanuit het publiek, onder meer door tussentijdse ovaties.

12. Voor een overzicht van geliefde klassieke componisten zie Smithuijsen (1997), 95.

13. Vgl. Alink (1990), Book I, 222-231.

14. Te weten St. Petersburg (1890 en 1910), Berlijn (1895), Wenen (1900) en Parijs (1905). Vgl. Alink (1990), Book 3, 4-5. Zie ook: Thompson (1990), 84.

15. Horowitz (1990), 48.

16. Alink (1990), 42.

17. In 1950 was dat aantal 16, in 1990

22. Alink (1990), 51.

18. Alink (1990), 68.

19. Thompson (1990), 91.

20. Thompson (1990), 86-87.

21. Thompson (1990), 93.

22. Het ging hier om een uitspraak van de European String Teacher's Organization. Thompson (1990), 89.

23. Schonberg (1988), 454.

24. Horowitz (1990), 28.

25. Vergelijk bijvoorbeeld Smithuijsen (1997).

26. Volgens het Sociaal Cultureel Planbureau wordt cultuurdeelname in toenemende mate gestructureerd door een verschil in behoefte om lichamelijk of geestelijk te worden vermaakt. Vgl. Sociaal Cultureel Planbureau (1998) *Sociaal en Cultureel Rapport 1998, 25 jaar sociale verandering*, 684.

27. Voor berichten over het dagelijks leven op een conservatorium zie: Kogan (1989).

28. In 1959 publiceerde hij die in een boek met als titel *The Presentation of self in everyday life*. Hier is de Nederlandse vertaling uit 1983 gebruikt. Zie: Goffman (1983).

29. Goffman (1983), 56-57. Overigens bevindt Goffman zich hier verrassend dicht bij het leerstuk van de maatschappelijke dwang tot zelfdwang van Norbert Elias.

30. Voor een overzicht van pianomethoden van de 20ste eeuw zie Kloppenburg (1992).

31. Ortmann oogstte geen algemene

bijval. De beroemde pianist Vladimir Horowitz (1903-1989) zei over één van zijn boeken: 'After reading it, one could never play again. It's like the man who tried to analyze how to swallow, and choked'. Dubal (1992), 80.

32. Gerig (1974), 414.

33. Gerig (1974), 413.

34. Gerig (1974), 441.

35. Gomperts (1987), 681; Gomperts (1992), 49-50

36. Gomperts (1992), 76.

37. Brinkgreve e.a. (1979); Swaan, De (1982).

38. Abram de Swaan heeft dit thema uitgewerkt aan de hand van de behandelpraktijken van Sigmund Freud. Vgl. De Swaan (1982).

39. Goudsblom (1997), 17.

40. Varró (1958), 252; Kop (1950), 53.

41. Varró (1958), 294, 306.

42. Varró (1958), 297. De oorspronkelijk Duitse tekst is door mij in het Nederlands vertaald.

43. Varró (1958), 300.

44. Ching (1947), 21-22.

45. Ching (1947), 75-87. De oorspronkelijk Engelse tekst is door mij ingekort en

in het Nederlands vertaald.

46. Ching (1947), 94-95.

47. Mach (1991).

48. Bron: onderzoeksrapport uit 1997 van de Fédération Internationale des Musiciens.

49. Nubé (1995), 21.

50. Er zijn ook therapieën die juist de aanwezigheid van een publiek als uitgangspunt nemen. In oefeningen van de Rationeel-Emotieve-Therapie wordt de patiënt gevraagd zich voor te stellen dat hij op een podium staat en een fout maakt. Men moet het gevreesde publiek steeds voor ogen houden en zich bewust worden van de gevoelens die bij het maken van fouten opkomen. Vervolgens moet men trachten deze gevoelens zodanig te manipuleren dat ze draaglijk worden. Hartgers en Jacobs (1989), 609.

51. Widlund (1995), 132-133.

52. Widlund (1995), 123 e.v.

53. Nubé (1995), 17. Wippoo en Citroen bestrijden de opvatting dat podiumangst een sociale fobie is. Hun argumentatie verdient echter nadere uitwerking. Vgl. Wippoo & Citroen (1998), 26.

Literatuur

- Aaron, Stephen (1986) *Stage Fright. Its Role in Acting*. Chicago and London: The University of Chicago Press.
- Alink, Gustav A. (1990) *International Piano Competitions*. Den Haag: Alink (drie delen).
- Brinkgreve, C., J.H. Onland & A. de Swaan (1979) *Sociologie van de psychotherapie 1. De opkomst van het psychotherapeutisch bedrijf*. Utrecht/Antwerpen: Het Spectrum.
- Brokken, Jan (1988) *Met musici. Portretten*. Amsterdam: De Arbeiderspers.
- Ching, James (1947) *Performer and Audience. An Investigation into the Psychological Causes of Anxiety and Nervousness in Playing, Singing or Speaking before an Audience*. Oxford: Hall The Publisher, Ltd.
- Dubal, David (1992) *Evenings with Horowitz. A Personal Portrait*. London: Robson Books.

- Federation Internationale des Musiciens (1997) *Survey of 56 Orchestras worldwide. Survey Summary*. (Ian James), London.
- Gerig, Reginald R. (1974) *Famous Pianists & Their Technique*. Washington/New York: Robert B. Luce, Inc.
- Goffman, Erving (1983) *De dramaturgie van het dagelijks leven. Schijn en werkelijkheid in sociale interacties*. Utrecht: Bijleveld. Oorspronkelijke titel: *The Presentation of Self in Everyday Life*. 1959.
- Gomperts, Wouter (1987) 'De opkomst van de sociale fobie', *Sociologisch Tijdschrift*. jrg. 13 nr. 4.
- Gomperts, Wouter (1992) *De opkomst van de sociale fobie. Een sociologische en psychologische studie naar de maatschappelijke verandering van psychische verschijnselen*. Amsterdam: Bert Bakker.
- Goudsblom, Johan (1997) *Het regime van de tijd*. Amsterdam: Meulenhoff.
- Hartgers, Yvonne & Gidia Jacobs (1989) 'Hoe 'RET' ik mezelf op het podium. Rationeel-Emotieve Therapie en podiumvrees', *De Psycholoog*, december.
- Hildebrandt, Dieter (1991) *Pianoforte. De zegetocht van een muziekinstrument*. Amsterdam: Contact.
- Horowitz, Joseph (1990) *The Ivory trade. Music and the Business of Music at the Van Cliburn Piano Competition*. New York: Summit Books.
- Kaplan, Max (1990) *The Arts. A Social Perspective*. London and Toronto: Associated University Presses.
- Kloppenburger, W.Chr.M. (1992) *Pianomethoden van de 20ste eeuw*. Amsterdam: Broekmans & Van Poppel.
- Kogan, Judith (1989) *Nothing but the Best. The Struggle for Perfection at the Juilliard School*. New York: Limelight Editions.
- Kop, G.C. (1950) *Aspecten van de pianostudie. Bijdrage tot kennis van de musicerende persoon*. Amsterdam: Universiteitspers.
- Lelie, Christo (1991) "'Daar komen ze weer..." Vraagtekens bij het verschijnsel pianocompetitie', *Mens & Melodie*. Jrg. 46, juni, 356-361.
- Mach, Elyse (1991) *Great Contemporary Pianists Speak for Themselves*. (Vol. I en II) Mineola, N.Y.: Dover.
- Nubé, Jaqueline (1995) *Beta Blockers and Performing Musicians*. Amsterdam: Universiteit van Amsterdam.
- Ortmann, Otto (1925) *The Physical Basis of Piano Touch and Tone. An Experimental Investigation of the Effect of the Player's Touch upon the Tone of the Piano*. New York: E.P. Dutton & Co.
- Reich, Willi (ed.) (1948) *Mozarts Briefe*, Zürich: Manesse Verlag.
- Schonberg, Harold C. (1988) *The Virtuosi. Classical Music's Legendary Performers from Paganini to Pavarotti*. New York: Random House.
- Sociaal en Cultureel Rapport 1998*. Sociaal en Cultureel Planbureau: Rijswijk 1998
- Smithuijsen, Cas (1997) *Het Luisterpeloton. Twee generaties concertgangers vergeleken aan de hand van onderzoek naar Utrechtse abonenthouders in 1961 en 1993*. Amsterdam: Boekmanstudies.
- Swaan, Abram de (1982) *De mens is de mens een zorg. Opstellen 1971-1981*. Amsterdam: Meulenhoff.

- Thompson, Wendy & Fanny Waterman (1990) *Piano Competition: The Story of the Leeds*. London: Faber and Faber.
- Varró, Margit (1929) *Der lebendige Klavierunterricht. Seine Methodik und Psychologie*. Hamburg: Simrock (Hier gebruikt: vierde, uitgebreide uitgave, 1958).
- Widlund, Christa (1995), 'Spanningen bij musici'. In: Frans Evers e.a. (red.), *Muziekpsychologie: muzikale ontwikkeling, schepping, beleving, waarneming*. Assen: Van Gorcum 123-139.
- Wippoo, Pim & Liesbeth Citroen (1998) *Podiumangst*. Amsterdam, Meppel: Boom.
-
-