“Het is je taak om als liedbegeleider de piano op dezelfde manier te laten zingen als de zanger met wie je musiceert”

Interview met Kelvin Grout

Christo Lelie

“Hij kreeg ook muziekles en besloot zich op de piano toe te leggen. Hij besefte echter wel, dat het bespelen van dit instrument lang niet gemakkelijk was en beperkte zich daarom tot het begeleiden van liederen. [Voetnoot: Een piano is een goede hulp bij het componeren en ook geschikt als begeleidingsinstrument. Maar het heeft als solo-instrument weinig warmte en expressie. Om met de Spanjaarden te spreken: het is slechts getokkel.] Als begeleider had hij veel succes en men verkoos hem zelfs vaak boven beroepspianisten, omdat hij zeer bescheiden optrad, geen overdreven gebaren maakte, de ogen niet ten hemel sloeg, kortom, niet méér deed dan van een begeleider wordt verwacht, namelijk de zanger te ondersteunen en te laten schitteren.”
Uit Jean-Anthelme Brillat-Savarin, Physiologie du goût (Het Wezen van de Smaak), 1826[1]

Tijdens het voorbereiden van het interview met Kelvin Grout, de in Engeland geboren maar al vele decennia in ons land woonachtige en inmiddels tot Nederlander genaturaliseerde meesterliedbegeleider, kwam ik toevallig bovenstaand citaat tegen. Het komt uit het in 1826 gepubliceerde *Le Physiologie du Goût* van Jean-Anthelme Brillat-Savarin, een curieus boek met allerhande bespiegelingen over de gastronomie. In de geciteerde passage beschrijft de auteur, zelf naast gourmand een professioneel opgeleid musicus,

het leven van de culinaire dandy Monsieur de Borose. De discutabele uitspraken in dit citaat over het begeleiden leken mij prikkelend genoeg om ze ter opening van het interview aan de doorgewinterde liedbegeleider Kelvin Grout voor te leggen.

Het dik twee uur durende gesprek, waarin Grout bijna onafgebroken aan het woord was in zijn moedertaal, het Engels, viel ruwweg in twee delen uiteen. Om te beginnen spraken we uitvoerig over het ambacht van liedbegeleider en Grouts ervaringen met enkele wereldberoemde zangers, zoals Elisabeth Schwarzkopf en Jessye Norman. In het tweede deel van het gesprek stond Kelvins huidige bezigheid centraal: solistisch pianospel. Dat was een

Kelvin op zesjarige leeftijd.

Kelvin Grout (1952) begon op vierjarige leeftijd piano te spelen en won zijn eerste wedstrijd toen hij zes was (zie foto). Hij studeerde pianobegeleiding aan de Guildhall School of Music and Drama in Londen, waar zijn leraren David Wilde, Robin Bowman, Paul Hamburger en Graham Johnson waren. In deze periode werkte hij ook met de legendarische liedbegeleiders Geoffrey Parsons, Roger Vignoles en Gerald Moore, alsmede met de wereldberoemde vocalisten Gérard Souzay en Elisabeth Schwarzkopf. Het was Schwarzkopf die hem vervolgens uitnodigde om haar lessen te komen begeleiden in haar privéstudio in Zwitserland, een samenwerking die zes jaar zou voortduren.

Na het begeleiden van Elisabeth Schwarzkopfs masterclass in Amsterdam besloot hij in 1989 zich blijvend in Nederland te vestigen.

In zijn concerten en lessen werkte Grout samen met vele van 's werelds grootste liedzangers, onder wie Gundela Janowitz, Jessye Norman, Elly Ameling, Inessa Galante, Sarah Walker, Nancy Argenta, Carolyn Watkinson, Roberta Alexander, Tom Krause, Robert Tear en Maarten Koningsberger, met wie hij vele jaren een vast duo vormde.

Naast zijn optredens heeft Kelvin Grout naam gemaakt als docent in heel Europa en Amerika. Tot 2000 was hij als correpetitor verbonden aan de zangafdeling van het Rotterdams Conservatorium (Codarts). Hij is gehuwd met de daar tevens werkzame zangeres Connie de Jongh.

Kelvin Grout is oprichter van de British Piano Music Society en presenteerde zich op zijn eerste solo-cd[2] met werken van Frank Bridge, waaronder diens meesterwerk, de *Piano Sonata*. Grout is tevens directeur van de in Nederland gevestigde, internationale Lieder Academy. Doel hiervan is jonge zangers en hun begeleiders gelegenheid te bieden te werken met docenten van wereldklasse.

Grout is ook actief als componist. Zijn balletmuziek *Quiet Strength*, geschreven voor het Nederlands Danstheater, werd onder meer uitgevoerd op het Bayreuth Festival.

nieuwe wending voor de inmiddels 68-jarige pianist, die zich vanaf zijn jonge jaren volledig toelegde op het begeleiden, in het bijzonder van het liedrepertoire. Aanvankelijk ging hij de grote solowerken spelen van Beethoven, Chopin en Rachmaninov. Sinds vorig jaar legt Grout zich echter toe op het onbekende pianorepertoire van Britse componisten, overwegend uit het begin van de twintigste eeuw.

De techniek van liedbegeleiding, de rolverdeling tussen zanger en pianist en de (psychologische) verschillen tussen het begeleiden en soleren vormden genoeg materiaal voor een lang en diepgravend gesprek.

CL: Het citaat van Brillat-Savarin dat ik je gemaild heb en boven het interview zal laten afdrukken, fascineerde mij, omdat het zo'n vroeg voorbeeld is van veel gehoorde ideeën. De woorden van de befaamde Franse gastronoom roepen drie vragen op: 1. Is begeleiden inderdaad gemakkelijker dan solospelen? 2. Moet de begeleider zoveel mogelijk dienstbaar zijn aan de zanger, of mag hij zich als een gelijkwaardige solist op het podium manifesteren? 3. Is de piano, van nature een slaginstrument, geschikt om vocale muziek op te begeleiden? Ik zou zeggen: brand maar los!

KG: Door de jaren heen komt met name de tweede vraag, of je als begeleider een dienende of leidende functie hebt, steeds weer terug. Mijn simpele antwoord is: als je dat dienen niet leuk vindt, word dan geen begeleider! Feit is dat er een fundamenteel verschil is tussen solospelen en begeleiden. Het is een ander vak. In dit kader moet ik altijd denken aan het antwoord van de bekende begeleider Robert Vignoles op de vraag wat hij ervan vindt dat tegenwoordig meer en meer sterpianisten zo nu en dan achter de vleugel kruipen als begeleider. Vignoles zei zoiets als "dat is natuurlijk prachtig, maar ik koester de gedachte dat zij die echt begrijpen wat begeleiden is, dat uiteindelijk toch beter doen".

Dan ben ik benieuwd welke specifieke kwaliteiten en eigenschappen volgens jou een liedbegeleider moet hebben.

Dat is moeilijk onder woorden te brengen. Laat ik zeggen, wanneer je twintig, dertig, veertig jaar je tijd aan de piano doorbrengt met zangers, word je geconfronteerd met een manier van musiceren die zo totaal anders is dan wanneer je uitsluitend naar je eigen pianospel luistert. Ongeacht of het nu beginnende of ervaren lied-zangers zijn, zingen, de menselijke stem, is iets wat je moet leren begrijpen. Het is je taak om als liedbegeleider de piano op dezelfde manier te laten zingen als de zanger met wie je musiceert. Ik beschouw het uitvoeren van liederen met piano als een duet van twee zangers: de één staat voor de vleugel, de ander zit erachter. Of de pianist nu de begeleider probeert te imiteren, of juist een contrast maakt, het blijft altijd een duet, niet tussen een zang- en pianopartij maar werkelijk van twee zingende musici.

Hoe bereik je het om op de piano te zingen. Het is in basis toch een slaginstrument?

Bij de grote begeleiders die ik heb geobserveerd en bij mijzelf, heb ik het gevoel dat wij op een hele specifieke manier in contact met ons instrument staan, de manier van luisteren en handelen loopt in essentie via de zanger.

Margreet Honig [bekend zangpedagoog, red.] bezwoer mij altijd: "Kelvin, hou altijd contact met de toetsen!" En Jessye Norman drukte mij op het hart: "Ik wil

nooit je handen de lucht in zien gaan en nooit je romp op en neer zien bewegen. Ik wil dat niets de aandacht van mij en de muziek doet afleiden! Ik wil je mooi horen spelen, mij ondersteunen en opvangen." We mochten van Norman ook geen opvallende, glimmende horloges dragen. Niets mocht de blik van het publiek op iets anders doen richten dan op haar en daar had ze absoluut gelijk in.

Baas en knecht

Dat klinkt alsof je als begeleider dus een knecht van Norman was.

Ja, maar zij behandelde haar pianisten wél met respect. Toen ze eens een recital met Geoffrey Parsons in Salzburg zou geven, ontdekte ze dat diens naam niet op de affiches stond vermeld. Ze belde direct haar manager en stelde dat zij haar concert zou afzeggen als er geen nieuwe affiches gedrukt zouden worden met zijn naam erop. Dat werd prompt gehonoreerd.

Toch vraag ik mij af, als ik je zo hoor praten, of er niet een basis van gelijkheid tussen solist en begeleider moet zijn in plaats van een hiërarchie waarbij de zanger de baas is.

Op je vraag wie er de baas is, de zanger of de pianist, kan ik maar één antwoord geven: de muziek is altijd de baas!

Elisabeth Schwarzkopf, met wie je zolang hebt samengewerkt, lijkt me ook iemand die alle aandacht naar zich toetrok en die tegen de pianist zei waar het op aankomt.

Ja, zij verbood bijvoorbeeld haar pianisten om middels hoofdbewegingen met de zanger te communiceren. Daar had zij gelijk in. Een zanger heeft dat ook helemaal niet nodig. Wij blijven in contact met het klavier en proberen een klank te produceren die zo dicht mogelijk bij een gezongen toon komt als je maar uit de piano kunt krijgen. De ervaren begeleiders weten precies hoe dit moet. Bovendien werken wij ook vanuit de dictie, de timing van de zanger.

Zingen op de piano

Dan is het dus zaak op zo'n manier te spelen, dat het percussieve karakter zo min mogelijk opvalt.

Inderdaad. Het is een feit dat je, als je met grote bewegingen los van de toets speelt, een ongecontroleerde klank krijgt. Je kunt natuurlijk zeggen dat er niets meer aan de toon valt te doen zodra de hamer eenmaal los van het mechaniek richting de snaar beweegt. Fysisch lijkt dat correct. De praktijk van het pianospel leert echter dat er wel degelijk in lichte mate sprake is van beïnvloeding van de toonkleur door de manier van aanslaan.

Dat leren we als het goed is op pianoles en niet voor niets heeft iedere pianist een andere 'toon'. Dat moet in ieder geval deels daaraan toe te schrijven zijn.

Ik kwam laatst een wetenschappelijk artikel tegen dat dit onderbouwt. Door een grove manier van aanslaan kan er een ongewenste vibratie in de hamersteel ontstaan die wel degelijk negatieve invloed heeft op de lengte van de toon en dus het zangerige karakter ervan. Dat vind ik interessant, want als je door je manier van aanslaan die vibratie kunt verminderen, kun je een langere toon verkrijgen. Natuurlijk is er in veel pianorepertoire niets mis met een percussieve aanslag, maar je kunt die niet gebruiken als je voor een zanger speelt. Goede vocalisten

zingen niet *"ùh, ùh, ùh"*, maar in aaneengesloten, prachtig vloeiende *legato*-lijnen. Hetzelfde wordt van de begeleider gevraagd. Daarbij komt veel aan op de timing, bijvoorbeeld als de zanger zingt *"Ich bin"*, is de plaatsing van de akkoorden rond de medeklinkers cruciaal. Als iemand zingt: *"Schmerzen"*, moet je weten dat dit klinkt als *Schmmmèrrz'n*, geheel afhankelijk van hoe en welke medeklinker de zanger als expressiemiddel inzet, de timing ervan dus. Het is gecompliceerd om dat op de piano te realiseren. Het is allemaal zo klein en delicaat, maar tegelijk zo wezenlijk. Het gaat vooral om timing en om het trekken van horizontale lijnen. Bij het spelen denk ik zelfs driedimensionaal.

Welke andere middelen hebben we hiervoor, de pedalen?

Zeker. Ik ben sterk afhankelijk van het linkerpedaal, het zogenaamde 'zachte pedaal', dat mij in staat stelt effecten te produceren die in aantal onbegrensd lijken. De piano is misschien wel het enige instrument dat zo'n verscheidenheid aan prachtige effecten kan produceren en tegelijk wordt gehinderd door bovengenoemd probleem dat de klank snel verdwijnt na de eerste onharmonische 'bump'. Dit is het 'prompte' moment van hoge energie direct na de botsing; de hamersteel trilt dan niet in fase met de snaar. Dit duurt maar een paar milliseconden, maar het is dat korte moment dat het realiseren van een *legato*-lijn zo moeilijk maakt. Dat is wat Horowitz bedoelde toen hij zei dat het onze taak is om van een percussie-instrument een zanginstrument te maken.

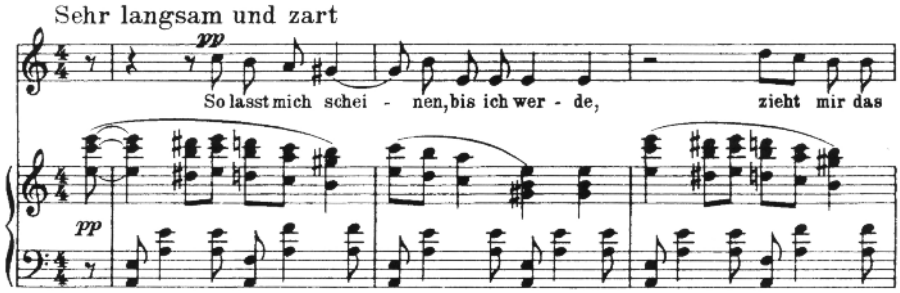
Zangers zingen niet met dit opdringerige horten en stoten en dat zouden pianisten ook niet moeten doen. Alleen door voortdurend beide pedalen te combineren, in samenhang met een onzichtbaar gespierde aanslag, kunnen we het probleem van de 'bump' bijna overwinnen. Daardoor wordt een natuurlijke, open trilling van de snaar mogelijk. Dit voortdurend jongleren met de pedalen in combinatie met de meest delicate streling van de toetsen is de manier waarop de grote liedbegeleiders een opmerkelijk legato produceren dat de mechanische problemen van het instrument schijnbaar trotseert. Dit is een onderwerp dat regelmatig heftige discussies oproept en veel meer aandacht vraagt dan ik in de korte tijd van een interview eraan kan geven. Mijn advies is: wees niet bang voor het linkerpedaal, omarm het en geniet van de eindeloze keuzemogelijkheden die het biedt.

Het zijn typische kwaliteiten die je hoort bij pianisten uit de zogenaamde Golden Age of Piano Playing (de eerste decennia van de twintigste eeuw), zoals Rosenthal, Godowsky, Hofmann, en later nog bij Horowitz, Bolet en Cherkassky. Die hadden een kleurrijk en zangerig toucher, zoals je dat tegenwoordig niet of nog maar zeer weinig hoort.

Helaas zie ik dat dergelijke specifieke kwaliteiten van de oudere generatie in de vergetelheid dreigen te raken. Dat geldt ook voor de liedbegeleiders. Dit vak te leren vereist dat je het vele jaren doet en constant blijft doen! Dat heb ik zelf zo ervaren. Pas in de eerste jaren van het nieuwe millennium kreeg ik het gevoel eindelijk te weten hoe ik het moest doen.

Je bedoelt als een zanger op de piano de zanger begeleiden?

Ja. Het heeft tijd, onderzoek en op ervaring gebaseerde intuïtie nodig om als begeleiders hiertoe in staat te zijn. Al speelt iemand nog zo schitterend piano, de magie ontstaat als hij het op de manier doet die de zanger nodig heeft. Neem bijvoorbeeld het begin van het derde van Hugo Wolfs *Mignon Lieder*:



Hugo Wolf - 'So lass mich scheinen'.

Als de begeleider deze passage opent met een verticale beweging op het eerste akkoord, dan heeft de zanger geen andere keus dit op dezelfde manier te zingen. Ik voorkom die verticaliteit door altijd met een naar mij toe trekkende beweging de toets aan te slaan. Het is een liefkozen van de toetsen, zo zou je het kunnen noemen. In combinatie met het geraffineerde gebruik van beide pedalen, waarvan ik zojuist al sprak, kun je met zo'n trekkende aanslag het hinderijke, prompte begin van de toon afzwakken. Dat maakt echt een *legato* mogelijk.

Luisterend spelen

Dit brengt ons dus bij de nogal bizarre voetnoot uit Brillat-Savarins citaat: dat de piano laten we zeggen, van nature, geen warmte heeft en dat het instrument slechts getokkel oplevert.

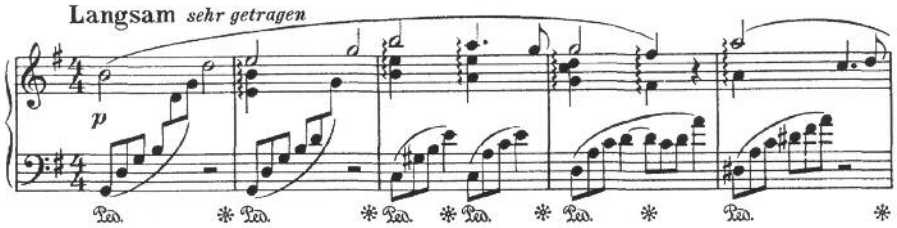
Het ís een feit dat de piano een slagwerkinstrument is: de hamer slaat immers tegen de snaar, maar gelukkig is het meer dan dat. Pianisten hoeven tijdens het spelen niet te 'tunen', de zuiverheid afstemmen, zoals vele andere instrumenten gelijktijdig met het bespelen wel voortdurend moeten doen. Zo lang de piano goed gestemd is, komt de juiste toonhoogte eruit. Hoe anders is dat bij strijk- of blaasinstrumenten of bij een zangstem. Die kun je niet bespelen zonder die luisterende afstemming, maar op de piano kan dat in principe wel. Echter, de juiste toon is niet hetzelfde als de mooiste of beste resonans, daar is nog iets anders voor nodig.

Als een begeleider niet bewust naar zichzelf luistert, zal hij nooit kunnen matchen met de zanger, én met de compositie. Nog zoiets: bij een viool, klarinet, noem maar op, is het onmogelijk om je instrument los te laten, want dan valt het op de grond. Bij de piano kun je veilig je handen omhoog laten vliegen en er zal niets gebeuren.

Neem Grigory Sokolov, die na vrijwel iedere aanlag zijn handen ten minste twintig centimeter omhoog beweegt.

Sokolov kan dat doen, ik houd van hem! Maar hij is een uitzondering. Mijn manier is altijd met je handen op of dicht bij de toetsen blijven! Onnodige bewegingen leiden dus niet alleen, zoals Schwarzkopf al zei, de zanger en het publiek af, ze maken zangerig spel onmogelijk.

Muziek stroomt altijd voorwaarts. Je speelt geen losse tonen maar bij de aanslag van de ene toon houd je al rekening met hoe de volgende moet klinken. Ons notenschrift werkt dat niet in de hand, want het is zo verticaal. Ik zeg altijd dat muziek eigenlijk altijd cursief gedrukt zou moeten worden, met voorover hellende tekens! Dat speelt bijvoorbeeld in de opening in *Morgen* van Richard Strauss:



Richard Strauss – Morgen.

Hoe sla ik dat eerste akkoord aan zodat het volgende er melodisch logisch op kan volgen?

Hoe langzamer het tempo, hoe moeilijker dit is.

Bij een *adagio* moet je in een heel snelle onderverdeling denken. Een *adagio* beweegt daardoor intern dus juist heel snel. Voor een *allegro* is dat juist andersom, omdat je dan in grotere groepen noten denkt. Het klinkt raar, maar in wezen is een *adagio* dus sneller dan een *allegro*.

Opgeleid als begeleider

In je CV lees ik dat je in Londen aan de Guildhall School de hoofdvakken piano en piano-accompaniment hebt gestudeerd. Ik ben benieuwd naar je vooropleiding. Hoe kwam je met de piano in aanraking?

Pianospelen is mij wel bijna letterlijk met de paplepel ingegoten. Mijn moeder was een uitstekende pianiste. Toen zij nog aan de Universiteit van Southampton studeerde, legde ze mij als baby al onder de vleugel. Ook toen ze later zelf ging lesgeven, zat ik altijd onder de piano, spelend met mijn autootjes. Mijn moeder wist echter dat zij mij niet moest gaan lesgeven. Toen ik een jaar of vier was, bracht zij mij daarom naar haar eigen lerares.

Kelvin Grout als twintigjarige.

Ik had het geluk dat ik vervolgens op een gymnasium kwam waar muziek een belangrijk onderdeel van het curriculum was. Daar zag men dat ik talent had, maar een betere leraar nodig had. Zo geraakte ik bij Joyce Fry, dè pianolerares van Southampton. Vervolgens werd ik toegelaten tot de Art School van Winchester, die een speciale muziekafdeling had voor begaafde kinderen van het graafschap. Op een gegeven moment kwam daar in de weekends ook liedklas bij op Southampton University. De docenten kwamen van

de Guildhall School in Londen. De pianodocent was Robin Bowman, een gerenommeerd begeleider en specialist in het Franse liedrepertoire, die nog met Pierre Bernac heeft gewerkt. Hij stelde voor dat ik bij hem in Londen zou studeren en heeft dat helemaal voor me geregeld. Zo belandde ik op zijn speciale cursus pianobegeleiding.

Als student had ik te maken met zo'n tien zangleraren, elk met circa dertig studenten. Er was massa's werk te doen. Iedere dag was anders: maandag Engelse liederen, dinsdag oratoria, woensdag Franse liederen, donderdag Duitse en vrijdag Italiaanse. Dat was heel hard werken voor mij.

Stijlen in de liedkunst

Maar je raakte hierdoor vertrouwd met heel veel repertoire in alle stijlen. Dat brengt mij op de vraag hoe stijlverschillen in de pianopartijen van liederen te realiseren zijn.

Neem Schubert en Schumann. Er is een enorm verschil tussen hun liederen. Schubert is iets klassieker, Schumann al volop romantisch. Dat heeft implicaties voor de manier waarop je handen bewegen. Bij Schubert is dat vaak verticaal. Neem *Erlkönig*. Bij Schumann beweeg je vooral horizontaal. Dat zie je aan de partituren. Brahms is weer anders. Hij heeft altijd een verlangen om vrij te zijn in zich. Bij Schumann heb ik altijd het gevoel dat hij een beetje onder de plak van zijn Clara zat. Zij was verreweg de beste musicus van de twee. Moet je je indenken, een vrouw, en dat in die tijd! Het lijkt of Schumann een beetje bang voor haar was, en daarom ook angstig om een mooi opgezet thema af te maken.

Dergelijke stijlverschillen leiden voor de pianist steeds weer tot een technisch andere aanpak. We vergeten wel eens hoe fysiek pianospelen is. Maar nog belangrijker dan de spieren is het hoofd. Als we het over een mooie pianotoon hebben komt die uit het denken en uit de verbeelding. Als je van tevoren niet bedacht of 'gezien' hebt hoe je een toon wilt laten klinken, kan deze nooit de vereiste kwaliteit krijgen die je zoekt.

Een groot probleem is dat een begrip als toonkleur zo ontzettend moeilijk onder woorden te brengen is. Hoe kun je überhaupt over muziek schrijven? Ik herinner mij dat Schwarzkopf een keer tijdens een masterclass wel 45 minuten bezig was met een passage in mijn linkerhand. Ze kon domweg niet onder woorden brengen wat ze bedoelde. Het was een heel hete zomerdag. Na die drie kwartier stond ik op en vroeg "Mevrouw Schwarzkopf, mag ik ten minste eerst mijn jasje uittrekken?", waarop het publiek luid ging klappen, want dat begreep helemaal niet waar het ons deze hele vertoning om ging.

Je zei zojuist dat je op de Guildhall School zo ongelofelijk veel verschillende zangers moest begeleiden. In je professionele loopbaan als begeleider was dat uiteraard ook het geval. Dat levert natuurlijk een enorme wendbaarheid op.

Inderdaad! Je zult niet één keer *Die Winterreise* op dezelfde manier spelen. Iedere uitvoering van hetzelfde lied met een andere zanger levert je als begeleider iets nieuws op, een andere tekstbehandeling, timing, interpretatie of dynamiek. Ook wil ik benadrukken dat een begeleider beter maar niet uit het hoofd kan spelen. Tijdens een concert kunnen er onverwachte dingen gebeuren waardoor je elkaar kwijt kunt raken. Als je de partituur voor je neus hebt kun je het weer zó

snel oppikken dat niemand het merkt; uit het hoofd spelend gaat dat vrijwel zeker mis, hoe goed je geheugen ook moge zijn.

Is het voordeel van het uit het hoofd begeleiden dan niet, dat je constant de zanger in het vizier kunt houden en de mondbewegingen kunt volgen?

Waarom zou je kijken? Goed luisteren is voldoende, dan hoor je de adem en de dictie van de zanger. Het is ook maar wat het publiek verwacht: vaak wil men beweging zien, illustratie van de emotie van de zanger of pianist. Maar daar gaat het niet om in een liedrecital. Ik kan mij een optreden van een gevierd zangeres herinneren met Rudolf Jansen aan de vleugel. De zangeres had vlak daarvoor haar been gebroken en moest daarom op een kruk blijven zitten. Daardoor was er helemaal geen sprake van beweging. Des te geconcentreerder kon het publiek de muziek tot zich nemen.

Samenwerking met Elisabeth Schwarzkopf

Laten we de lijn van je loopbaan weer oppakken. Wat ben je gaan doen nadat je in Londen was afgestudeerd?

Masterclasses volgen, onder meer bij Robert Vignoles, Graham Johnson, Gerald Moore en Geoffrey Parsons.

Wat leerde je van die doorgewinterde begeleiders?

Laat ik eerst zeggen dat ik vaak van zangers nog meer geleerd heb dan van eigen vakgenoten. Bij Gerald Moore volgde ik slechts enkele lessen. Hij zei: "Richt je volledig op het piano spelen en houd je afzijdig van alles was met management te maken heeft. Doe waar je goed in bent en niets anders". Geoffrey Parsons leerde mij om meer respect voor zangers te hebben. Graham Johnson had wellicht de meeste invloed op mij, zeker als het om stijl gaat; hoe deze te vertalen op de piano heb ik van hem geleerd. Daarnaast was Robin Bowman, die mij naar Guildhall had gebracht, mijn feitelijke mentor. Op de Guildhall School had ik trouwens ook David Wilde, de bekende Liszt-vertolker, als reguliere piano-docent voor het solorepertoire. Hij adviseerde mij uiteindelijk om met mijn lessen bij hem te stoppen, "want", zei hij, "je kunt niet beide doen. Je wordt òf begeleider òf pianist. Dat valt niet te combineren." Ik durf deze uitdaging nu eindelijk wel aan.

Elisabeth Schwarzkopf en Kelvin Grout.

Dan moeten we het nu over Elisabeth Schwarzkopf hebben, een van de grootste zangeressen van de twintigste eeuw die jij van heel dichtbij en langdurig hebt meegemaakt. Hoe is dat zo gelopen?

In Londen heb ik een masterclass bij haar gedaan. Ik vertelde je al over de scène waarin ze mij drie kwartier nogal machteloos onderhield over een passage. Kennelijk was ze wel enthousiast over mijn spel want na de masterclass nodigde zij mij uit om de vaste begeleider van

haar privélessen in Zwitserland te worden. Dat aanbod pakte ik met beide handen aan en ik bleef dat gedurende zes jaar doen. Toen Schwarzkopf in 1989 uitgenodigd werd voor het geven van masterclasses in het Amsterdamse Concertgebouw, was haar eis dat ze haar eigen pianist zou meenemen, en dat was ik. Ze wilde namelijk een begeleider hebben die precies wist wat zij wilde, zodat ze daar niet over hoefde te discussiëren.

Kelvin Grout als begeleider in de masterclass van Elisabeth Schwarzkopf, in de Kleine Zaal van Het Concertgebouw, 17 september 1987. Les aan Nico van der Meel. Foto uit de NPS-documentaire (zie eindvoet 3).

Schwarzkopfs Amsterdamse masterclasses kregen veel aandacht in de media en waren zelfs op televisie te volgen.[3] *Later maakte Koot en Bie er zelfs nog eens een kostelijke persiflage op. Het ging er soms heftig aan toe bij Schwarzkopf.*

Ja, ze kon een pittige lerares zijn. Dat hield ook verband met het feit dat ze soms onzeker was, bang niet te weten hoe ze iets moest uitleggen. Ik heb toen in Amsterdam ook gespeeld voor de toelatingsaudities voor haar masterclasses. Daarin trad ze soms bikkelhard op. Voor mij was dat echter volstrekt normaal, ik was dat gewend; niet alleen van Schwarzkopf, maar ook mijn andere docenten werkten zo. Ik vraag mij af: moeten we altijd maar zo voorzichtig zijn? Maarten Koningsberger en ik hebben meer dan dertig jaar samengewerkt. Tijdens onze repetities waren wij altijd heel open en direct tegen elkaar. Hij riep dan: "Kelvin, wat speel je vreselijk deze morgen!" Was ik daardoor beledigd? Nee, want hij had gelijk en had het recht dit te zeggen. Omgekeerd bulderde ik wel eens wat. Dat moet kunnen, we konden er om lachen en het diende een hoger doel. Maarten en ik hebben tientallen jaren kunnen samenwerken zonder problemen.

Bij Schwarzkopf vraag ik mij af of haar performance in een masterclass niet teveel een show was, ten koste van de studenten.

Iedereen die op het podium staat of iets publiek maakt, 'performt'. En nee, in mijn beleving ging het niet ten koste van de zangers. Ze was wel ongeduldig als een zanger of pianist niet in staat was te veranderen op haar aanwijzingen. Ze zocht naar de essentie, de verbinding van tekst, muziek en klank en was daar op haar eigen manier streng in.

Wat was de reden dat je je in Nederland ging vestigen?

Na de Amsterdamse masterclasses keerde ik terug naar Schwarzkopfs huis in Zürich waar ik de Nederlandse bariton Maarten Koningsberger weer tegenkwam die daar was voor les. Ook Margreet Honig was erbij. Wij hadden elkaar allemaal al eerder in Amsterdam ontmoet ten tijde van de masterclasses en in Zürich werd de band versterkt.

Na een lesdag van acht uur spelen gingen we gedrieën een hapje eten in Zumikon, het vlak bij Zürich gelegen plaatsje waar Schwarzkopf woonde. Die avond fluisterde Margreet mij toe: "Waarom kom je niet naar Nederland?" Het

leek me een goed plan. Twee weken later ben ik naar Amsterdam gegaan en bleef enige tijd bij Margreet logeren. Op een dag nam ze mij mee naar het Rotterdams Conservatorium, waar zij hoofdvakdocent was, en stelde mij voor aan directeur John Floore. Ik ging de deur uit met een baan als correpetitor voor de zangafdeling. Ik heb daar vanaf 1989 tot 2000 gewerkt, waarna ik mij zelfstandig verder heb ontwikkeld. Na mijn vestiging in Nederland startte ik een eigen concertserie in Het Concertgebouw onder de titel 'The Eloquent Songbook', een licht theatraal liederenrecital met één pianist, drie zangers en twee acteurs. In totaal hebben we 48 programma's gebracht.

Wat ben je gaan doen nadat je in 2000 gestopt bent aan het conservatorium?

Spelen, spelen en nog eens spelen, met Jessye Norman, Gundula Janovitsch, Inessa Galante, Sarah Walker, Nancy Argenta, Carolyn Watkinson, Roberta Alexander, Tom Krause, Robert Tear en Maarten Koningsberger natuurlijk, noem maar op.

Daar zouden we gemakkelijk een heel interview aan kunnen wijden, maar voor ons pianoblad is dat wellicht teveel van het goede. Ik ben echter toch wel benieuwd naar enkele anekdotes. Laten we Jessye Norman nemen. Helaas leeft zij niet meer, maar dat praat wellicht wat gemakkelijker. Wat deed je bij haar?

Ik heb een tijdje bij haar thuis haar recitalprogramma's gerepeteerd. Ze woonde in Croton-on-Hudson, een plaatsje ten noorden van New York. Ik ging er iedere

Jessye Norman neemt applaus, zonder pianist…

Kelvin Grout.

dag met de trein naartoe. Zij stuurde altijd een taxi om mij van het station op te halen. Ik merkte dat de chauffeur iedere dag weer een totaal andere route nam naar haar woning. Toen ik de chauffeur hier uiteindelijk naar vroeg, bleek dat dit in opdracht van Jessye Norman zelf was. Ze wilde niet dat iemand wist waar ze woonde.

Over Schwarzkopf heb je vast ook nog wel een aardige anekdote.

Zeker. We hadden de gewoonte dat ik haar op zaterdagmorgen naar de supermarkt reed om samen haar boodschappen te doen. Ik moest in de winkel natuurlijk het karretje duwen. Over de kwestie wie is de baas en wie is de knecht gesproken! Nadat ze betaald had liep ze direct de supermarkt uit naar haar auto zonder om te kijken, terwijl ik alles nog in moest pakken. Iedereen stond erbij te gniffelen. Niemand in haar dorp wist toen nog wie zij was. Dat kwam pas later.

Van begeleider naar solist

Vijf jaar geleden heb jij de opvallende stap gemaakt om naast het begeleiden je te gaan toeleggen op soleren. Ik lees in je CV dat je toen het Eerste van Beethoven en, toe maar, het Tweede van Rachmaninov bent gaan uitvoeren, iets wat volkomen nieuw voor je was.

Beethoven spelen was een hartenwens en dat ging heel fijn. Van Rachmaninov II is de uitvoering helaas op het laatst niet doorgegaan vanwege interne veranderingen binnen het orkest waarmee ik het zou spelen. Ik had al het nodige meegemaakt aangaande vertrouwensbanden en bedacht toen: ik doe het voortaan alleen! Op dat moment vroeg componist Daan Manneke, mijn stadgenoot hier in Breda, mij om bij de première van zijn pianocompositie *De Grote Archipel* een van de delen voor mijn rekening te nemen. Bij dit concert in Middelburg met de *live*-cd-opname mochten de zes deelnemende pianisten voor de pauze iets naar eigen keuze spelen. Ik koos voor een paar stukken van de Engelse componist Frank Bridge (1879-1941). Een jaar later, bij het presentatieconcert van de cd, speelde ik het middendeel van diens *Sonata*.

Frank Bridge.

Toen ik aan die technisch enorm zware en muzikaal zo complexe *Sonata* begon te studeren, begreep ik er eerst bitter weinig van, maar gaandeweg veranderde dat. Uiteindelijk resulteerde dit in 2020 in mijn eerste solo-cd, geheel gewijd aan Frank Bridge. Inmiddels was bij mij het idee opgekomen om een serie van vijf cd's te gaan maken met Britse pianomuziek. Ik bedacht dat zo'n project voor mij veel meer zin had dan dat ik bekende werken, zoals

Bachs *Goldberg-Variaties*, zou opnemen. Ik was op zoek naar iets anders, iets waarin ik mij pianistisch ten volle zou kunnen uitdrukken. Ook Chopin of Rachmaninov vielen af. Niemand zou zitten te wachten op mijn opnames van hun werken. Ik kon beter iets onbekends gaan opnemen, en dan lag Engelse pianomuziek het meest voor hand voor mij. Het ging immers om mijn wortels, en vrijwel niemand speelt het, terwijl deze stukken grote kwaliteiten en eigenheid hebben. Op de tweede cd ga ik werken van Arnold Bax en de veel onbekendere William Baines opnemen. Op de derde Delius, Britten en Howard Ferguson.

De tweede cd had nu al klaar moeten zijn. Net als de eerste had ik die in de Doelen zullen opnemen, maar door de lockdown was dat niet mogelijk. Uiteindelijk bood mijn platenmaatschappij mij de mogelijkheid de *straight-strung* vleugels van Chris Maene te gaan gebruiken. Voorlopig nog een spannend experiment. Ik ben al een keer wezen kijken. Er stonden er vier klaar waaruit ik mocht kiezen. Dat was totaal nieuw voor mij! Staan deze er allemaal voor mij? was mijn reactie. Dat was dus weer de bescheiden begeleider in mij die zo dacht.

Nu je na vele jaren exclusief de rol van begeleider hebt vervuld, proef je eindelijk wat het is om alleen op een podium te zitten en solo te spelen. Is dat een andere ervaring?

Nou en of. Het is een enorm verschil om alleen het podium op te gaan of met iemand samen. In beide gevallen heb je natuurlijk de volle verantwoordelijkheid het goed te doen. De plaatsing van iedere noot is cruciaal. Een akkoord dat iets te vroeg of te laat komt maakt alles kapot. Maar je hebt je goed voorbereid, hebt ervaring en vindt het fijn om de muziek met je solist en het publiek te delen, dus dan valt het mee met de spanning. De mensen kijken immers niet naar mij, of in ieder geval zouden ze dat niet moeten doen. De aandacht gaat bovenal naar de zanger.

Als je in je eentje het podium betreedt, is dat anders, want iedereen kijkt alleen maar naar jou. Voor mij was dat aanvankelijk een helse ervaring. Gedurende 45 jaar heb ik vrijwel uitsluitend gemusiceerd met muziek voor mijn neus, al dan niet in de schaduw van de zanger. Ik kan nog geen maat uit het hoofd leren en zeker niet die zeer complexe muziek als de *Sonata* van Bridge. Ik zou het ook niet meer durven, want ik heb te lang van blad gespeeld. In liederen gaat het bovendien altijd om stukken van een paar minuten. Daarna kun je steeds weer even ontspannen. Het eerste deel van Bridges *Sonata* duurt daarentegen alleen al 16 minuten. Aanvankelijk wist ik niet hoe ik er doorheen moest komen. Maar geleidelijk aan groeide mijn uithoudingsvermogen. De positieve en aanmoedigende reacties op mijn eerste cd gaven mij moed om aan de tweede te beginnen.

Verlegen en ietwat stoffig

Voor je aan je Britse project begon heb je voor het eerst in je leven met orkest gespeeld. Soleren met een orkest is natuurlijk helemaal het tegenovergestelde van je geheel facilitair opstellen in het begeleiden van zangers.

Nou, dat lag anders. Toen ik het Eerste Beethoven gespeeld had, merkte vriend en recensent Thijs Bonger op dat ik Beethoven als kamermuziek speelde! Dat had ik ook zo bedacht en juist daarom had ik de vleugel midden in het orkest gezet. "Nee", zei Bonger, "in een concert is dat niet de bedoeling: je moet soleren,

Kelvin Grout. Foto Wim Barziley.

dat is leidend naar het orkest zijn, echt de solist zijn." Overduidelijk was het dus de begeleider in mij geweest die niet op de voorgrond wilde treden.

Feit is dat wij begeleiders niet zo extravert zijn; misschien zijn we wat verlegen, een beetje stoffig zelfs. Ooit kwam de zus van een zangeres die ik begeleid had na het concert naar mij toe. Ze zei dat ze nogal verbaasd was: "Achter de piano speelt u als een beest, maar in het dagelijks leven bent u ronduit saai!" Ze had gelijk! Ik lijk alles te moeten opsparen voor het moment van optreden.

In 2007 heb ik een programma gemaakt onder de titel 'Behind the Notes' met Maarten Koningsberger als de zanger. In dit licht geënsceneerde en humoristische programma vertelde ik als een causeur hoe het is om begeleider van zangers te zijn. Na afloop vertelde Maarten dat hij zich zo heerlijk ontspannen gevoeld had; de aandacht van het publiek ging voor een groot deel naar mij in mijn dubbelrol als pianist/verteller. Ik was me overigens wel heel bewust van de dubbele verantwoordelijkheid, dat was behoorlijk spannend!

Mag ik, aan het slot van ons gesprek, vaststellen dat begeleider en zanger, ondanks de evidente hiërarchische verschillen, een team vormen?

Natuurlijk. Waarom? Omdat dat van respect ten opzichte van de muziek en van elkaars vakmanschap getuigt.

Toen ik een keer met Sarah Walker voor een recital naar Groningen reed, zei ze: "Kelvin, het is gedaan met de echte kunst van het liederen zingen." Soms ben ik wel bezorgd dat zij gelijk heeft. Het lijkt nu niet in deze tijd te passen, hoewel er post-corona misschien weer nieuwe kansen liggen voor de intiemere podiumkunsten. In de Liedkunst zijn verfijning, de kunst van het luisteren, het voortdurend onderhouden en aanscherpen van je vaardigheden van groot belang. Maar ook samenwerking, kleur en individualiteit binnen een muzikaal artistiek dienend verband. Ik weet niet of de Liedkunst zelf, danwel een podium voor deze kunstvorm voorbij is, maar ik verwacht dat het ooit weer terugkomt. Ik las eens in een boek dat de wereldgeschiedenis verloopt in cyclussen van tachtig jaar. We zitten nu in een crisis, maar daar komen we weer uit.

Noten:

1 Brillat-Savarain, Jean-Anthelme, *Het Wezen van de Smaak, Overpeinzingen van een negentiende eeuwse fijnproever.* Nederlandse vertaling uit het Frans door Wina Born. Ede/Antwerpen: Zomer & Keuning, 1987, p. 211.

2 ET'CETERA KTC 1682. Het programma: *Sonata, Miniature Pastorals, Lament en Solitude.* Een bespreking van deze cd stond in *Piano Bulletin* 2020 nr. 2.

3 Op YouTube is Elisabeth Schwarzkops masterclass te zien in de sessie met tenor Nico van der Meel en Kelvin Grout achter de vleugel: *https://www.youtube.com/watch?v=nhGupRKlJfk.*