

instrumentale bijzonderheden van dit experiment en zijn resultaten uiteen.

AKTIEVE MUZIEKTHERAPIE IN PRAKTISCHE TOEPASSING

door CLEMENS HOLTHAUS,
muziekdeskundige aan het psychiatrisch ziekenhuis „Wolfheze”
te Wolfheze (geneesheer-directeur Dr. H. van der Drift)

A. Uitgangspunten

De in 1943 overleden muziekpsycholoog Jan Keyzer slaagde erin 1) het begrip muzikaliteit van de talloze heersende misverstanden te bevrijden en het in zijn componenten te ontleden. Hij maakte een indeling in eigenschappen op drie niveau's, te weten instinctief, intellectueel (tezamen grondeigenschappen genoemd) en intuïtief (men zou van „hogere geestelijke waarden” kunnen spreken) en kwam daarbij tot de slotsom, dat de muzikale aanleg niet een geïsoleerde eigenschap is, doch een complex van eigenschappen, ingeweven in de totale persoonlijkheid. Het musiceren is derhalve een uiting van de totale persoonlijkheid te noemen (al kunnen door omstandigheden van allerlei aard bepaalde eigenschappen incidenteel meer of minder sterk naar voren treden). Wanneer men het omgekeerde daarnaast als evident stelt, namelijk dat door de muziek-zelve dus ook de totale persoonlijkheid beïnvloed kan worden, dan kan men twee konklusies trekken:

- a) dat het musiceren van de mens een staalkaart van zijn innerlijk is (diagnostisch aspekt) en
- b) dat de muziek (voor de muziekgevoelige uiteraard) een hefboom kan zijn, die de totale mens kan bereiken en beïnvloeden 2) (therapeutisch aspekt).

De voorliggende musicieermethode bepaalt zich tot het zelf-musiceren van de patiënten. Of aktiviteit te verkiezen is boven het „passief” luisteren, is een vraag die te dezer plaatse niet beantwoord kan worden. 3). Slechts twee opmerkingen mogen dienen: naast de actieve muziektherapie kan altijd zonder bezwaar de receptieve methode 4) toegepast worden, met andere woorden, het één sluit het ander niet uit, en vervolgens: zeker is, dat in het zelf-doen de mens zich vaak volkomen anders manifesteert dan in het beluisteren.

De praktische doelstelling van het voorliggend systeem is: te

¹ Jan Keyzer, *Muziek als vorm van levensontplooiing*, W. L. en J. Brusse, 1951.

² Of dit constructief of destructief is kan alleen maar intuïtief worden vastgesteld.

³ Zie *Die Heilkunst*, mei 1960, München, Dr. H. R. Teirich: 'In welcher Form soll Musik therapeutisch vermittelt werden?', pag. 156.

⁴ Zie 'The value of individual musictherapy as an aid to individual psychotherapy', Donald Blair, T. A. Warner and M. Brooking in *The international Journal of Social Psychotherapy*, winter '60-'61.

kunnen musiceren met geheel ongeschoolden met behoud van alle muzikale waarden.

In zijn *Grondslagen voor de analytische vormleer der muziek* 5) stelt John Daniskas, dat muziek een tijdruimtelijk fenomeen is. De tijdelijkheid wordt vertegenwoordigd door het ritme (men kan eerst van ritme spreken, wanneer er meerdere impulsen zijn, die niet gelijktijdig vallen, doch achtereenvolgend, met andere woorden, in de tijd gesteld zijn), de ruimtelijke faktor door de melodie (ook in de melodie onderkent men de ruimtelijke begrippen hoog-laag en veraf-nabij). Het ritme kan geïsoleerd optreden en is derhalve primair; 6) de melodie is echter onontkoombaar gekoppeld aan een ritmische structuur en is dus sekundair te achten. Het ritme (tijdsbesef) wordt in deze methode dan ook als basis gesteld en de melodie (ruimtebesef) die het ritme eerst zinvol maakt, wordt daaraan toegevoegd. Ofschoon afzonderlijk te onderscheiden, vormen ritme en melodie in het gezamenlijk optreden een eenheid en doordringen en beïnvloeden elkaar. Men zou het volgende beeld kunnen gebruiken: het ritme vormt de pijlers van de brug (vertikaal), de melodie de overspanning (horizontaal).

Gezamenlijk musiceren werkt, zoals iedere gezamenlijke manifestatie, kontakt-bevorderend. Individueel musiceren, als resultaat of voortzetting van het normale muziekonderwijs, kan natuurlijk zonder bezwaar worden voortgezet, doch valt buiten deze bespreking.

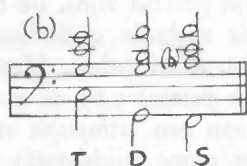
Instrumentaal musiceren biedt meer mogelijkheden dan vokaal vooral omdat dit laatste stemmiddelen vooronderstelt en vaak op verzet stuit. Ideaal is echter zeker de combinatie. (De stem heeft in de stembanden een „ingebouwd” medium, waardoor de toonvorming, nog afgezien van de tekst-combinatie, het voordeel heeft als het ware door het gehele wezen omsloten en beleefd te worden. Mogelijk is hieruit het verzet, wat ook in het normale leven veel voorkomt, te verklaren. Het zingen is direkter, dichterbij de persoonlijkheid. Zo heeft men bijvoorbeeld veel sterker een ruimtelijke voorstelling van een interval, wanneer men een lage en een hoge toon achtereenvolgens zingt, dan wanneer men deze speelt.)

In elk kollektief musiceren kan men „leiden” en „volgen” onderkennen. Om tot een taakverdeling te komen in leiderschap en volgzaamheid (groepsdiscipline), alsook om een differentiatie te scheppen voor meer en minder muzikaal-technisch geschoold en om andere redenen van muzikaal-praktische aard (waaronder

⁵ W. L. en J. Brusse, 1948.

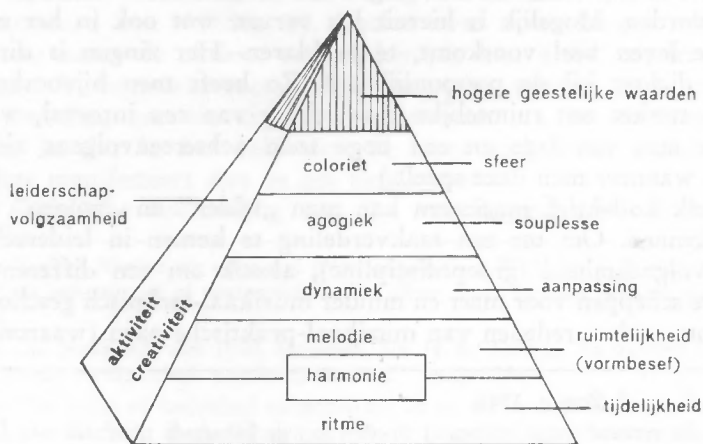
⁶ In dit verband moge herinnerd worden aan de beroemde uitspraak van Hans von Bülow: 'Im Anfang war der Rhythmus.'

eenvoud een belangrijke is), is de homofone stijl (dat wil zeggen: melodie met begeleiding) geprefereerd boven de polyfone. Als nieuwe faktor doet dan de harmonie (in de betekenis van akkoord-denleer) als opvullend element zijn intrede. In het geschetste beeld van een brug vormt de harmonie het bekledingsmateriaal van pijlers en overspanning. Het aantal akkoorden wordt beperkt tot maximaal drie, te weten tonica, dominant en subdominant:



De muziek staat dus in de toonsoort van C groot (subs. c klein); er wordt niet gemoduleerd naar andere toonsoorten. Deze doelbewuste beperking biedt enerzijds de mogelijkheid om geschoold en ongeschoold te laten meemusiceren en laat anderzijds toch voldoende ruimte voor het „voledig” musiceren, (zoals ook in eenvoudige woorden diepe wijsheden uitgedrukt kunnen worden). Vorm en inhoud zijn onscheidbaar. De toe te passen vormen bepalen het inhoudelijke; anders gezegd: het inhoudelijke staat of valt met de toegepaste vorm. De tegenpool van vorm is chaos; geen ordening is dan ook zonder vorm denkbaar. Voor de „bereikbaarheid” van de patiënten worden eenvoudige vormen van klare en overzichtelijke structuur wenselijk geacht. Voorgesteld worden de één-, twee- en drie-delige liedvormen.

Aan vorengenoemde elementen: ritme, melodie, harmonie (waaronder leiderschap, volgzzaamheid) en vormbesef, kunnen dan nog worden toegevoegd: dynamiek (sterk en zacht-verfijning), agogiek (versnelling en verlangzaming van het tempo-souplesse) en co-



loriet (klankkleuren — sfeer). Laat men tenslotte nog ruimte voor de hoogst denkbare muzikale activiteit: de creativiteit (waaronder improvisatie), dan ontstaat een vrijwel compleet beeld voor een positief gestelde muziektherapie 7), schematisch in de pyramide op pag. 124 te benaderen (van beneden naar boven te lezen) Teneinde te komen tot een mogelijke therapeutische gerichtheid en evenzeer om redenen van uitvoerbaarheid, is naar de grootst mogelijke eenvoud gestreefd. Opgemerkt moge nogmaals worden, dat ondanks eenvoud toch alle muzikale grondeigenschappen vertegenwoordigd kunnen zijn en in bescheiden mate ook „hogere geestelijke waarden” waarvan de diepte overigens nimmer te doorgronden is. Worden muzikaal-geestelijke belevingen van andere orde gewenst (zoals die bij meesterwerken aanwezig geacht worden), dan staat immers de moderne discotheek ter beschikking.

De ritmisch-harmonische begeleiding zal onderbouw genoemd worden, de melodie bovenbouw.

Voorgesteld worden groepen van 4 tot 8 patiënten, waarmee eens of tweemaal per week drie kwartier gemusiceerd wordt.

B. Het instrumentarium

De eenvoud laat ruimte voor het gebruik van velerlei soorten instrumenten. Niet alleen kunnen de deelnemers daardoor eventuele partikuliere instrumenten blijven bespelen, maar ook kan keuze gemaakt worden uit snaar-, blaas-, en slaginstrumenten en is variatie in de samenstelling (coloriet) mogelijk. (Het is ongetwijfeld van groot gewicht, dat eerlang parallellen gevonden zullen worden tussen aard van ziekte en wenselijkheid tot bespelen van een bepaald instrument. Tot dusver lopen de meningen dienaangaande sterk uiteen 8) en moet de keuze voornamelijk intuïtief bepaald worden). De volgende selectie diene als leidraad:

1. Onderbouw

a. *Snaarinstrumenten*: violen (of op eenvoudige wijze zelf te vervaardigen imitaties) met één snaar bespannen. Men kan ze monochords noemen. Tezamen moeten de snaren een akkoord vormen (tonica, dominant of subdominant). De snaren worden getokkeld om het ritme exact te kunnen brengen. Het verdient aanbeveling de instrumenten met vrij stugge tokkelsnaren (bijvoorbeeld lier- of cither-snaren) te bespannen, die (in tegenstelling tot strijksnaren) reeds bij lichte aanraking een duidelijke toon laten horen. Daar de zeer belangrijk geachte gelijkheid in

⁷ Met 'positief' wordt bedoeld, dat er geen pathologische verschijnselen doelbewust bestreden worden, doch dat deze geacht worden te verdwijnen door het optreden van hun tegenhangers.

⁸ Zie *Die Heilkunst*, pag. 157.

het tokkelen voor velen niet bereikbaar blijkt, kan deze vrij moeilijke beweging ook vervangen worden door het slaan van, met verschillende materiaal overtrokken stokjes (coloriet). De aandacht kan dan volledig op het ritme worden gekoncentreerd, en ritmische varianten kunnen gemakkelijker gerealiseerd worden. Voorts kan gebruik gemaakt worden van gitaar, ukelele, mandoline, banjo, cither, harp, lier, vedel, en dergelijke, met meerdere snaren bespannen, gestemd in tonica, dominant en-of subdominant. Ook spinet, clavichord en clavecimbel, waarop één, twee of drie akkoorden gespeeld worden, kunnen worden ingeschakeld. De progressie zal zonder meer duidelijk zijn: a) één toon, b) één akkoord, c) twee of drie akkoorden per speler. Naast de akkoord-instrumenten is het gebruik van een bas-instrument (cello, gamba en-of contrabas, of imitaties daarvan) ten zeerste wenselijk. Er worden maximaal drie snaren op gespannen: c- g- f en slechts als pizzicato op losse snaren gespeeld. Wie deze instrumenten krijgt toebedeeld, vervult daarmee een zekere leidersfunctie.

b. *Blaasinstrumenten*: blokfluiten, die na een eenvoudige behandeling op één toon gefixeerd zijn, tezamen de drie akkoorden vormend. Door aan de kopstukken slangetjes te bevestigen, behoeven de fluiten eventueel niet in de hand gehouden te worden en is het ook mogelijk twee of drie blokfluiten gelijktijdig aan te blazen. De akkoorden kunnen kort-ritmisch gespeeld worden (tongtechniek) of lang-aangehouden (ademtechniek). Zelfs mondharmonica's kunnen dusdanig veranderd worden, dat zij slechts één toon, één akkoord of drie akkoorden vormen. Ook hier is het aantal mogelijkheden en varianten ruim, al verdient het blijvende aandacht de klankkleuren steeds met zorg en smaak tezamen te zoeken. Opvallend geslaagd blijkt steeds de combinatie: getokkelde snaarinstrumenten met zacht gespeelde blokfluiten. — Koperen blaasinstrumenten worden om hun volume en moeilijke bespeelbaarheid ongeschikt geacht.

c. *Slaginstrumenten*. Er worden twee primaire eisen gesteld: het geluid moet exact zijn en niet spoedig overheersend. Schud-instrumenten (zoals schellen, rumbaballen, ratels en dergelijke) overspoelen en verdoezelen het ritme, dat onder alle omstandigheden het waarneembaar fundament moet blijven, en verdrukken daarenboven de harmonie, waarvan het therapeutisch nut door sommige wel bestreden wordt 9) doch wat hier een kleurrijk bed geacht wordt waarop de melodie kan gedijen. Het zo-

* In *Maat - ritme - melodie* zegt Dr. B. C. J. Lievegoed (Den Haag, 1939), dat de harmonie een zeer late, Europese ontwikkeling der muziek is, gepaard gaande met een verarming van het ritme.

genaamde Orff-instrumentarium 10) is onzes inziens dan ook grotendeels ongeschikt. Pauken, grote trom (de kleine trom in mindere mate) en bekkens verleiden gemakkelijk tot overheersing, terwijl ook met dunne stok of vingertoppen het geluid 'dik' is en zich slecht vermengt. Handcastagnetten, waarvan de normale speelmanier veel studie vereist, kunnen met elastieken zó gespannen worden, dat ze een weinig verend open staan en zijn dan, plat op de hand gelegd, met de andere hand of de vingers aangeslagen, tot bijzonder gemakkelijk bespeelbare hulpmiddelen geworden, die de ritmische varianten improvisatorisch als vanzelf uitlokken, terwijl zij uitermate exact het ritme steunen en leiden. Zij zijn te verkiezen boven houten slagstaafjes, bloktrommel, en buistrommel, ofschoon deze laatsten wel bruikbaar zijn. Daar castagnetten in verschillende grootten en materialen gemaakt worden, kan men hierdoor reeds een kleine scala van klankkleuren samenstellen. Houten kleppers, normaal met één hand bespeeld, zijn te weinig exact; met twee handen (in iedere hand één klepper) zijn ze bruikbaar, doch te log voor varianten. Steelcastagnetten tonen zich te weinig exact. Zij kunnen echter veranderd worden tot enkel- of dubbelvoudige kleppers met elastieken verend gespannen, en zijn dan even goed bruikbaar als de handcastagnetten. Triangel en cinelli (miniatuur bekkens) moeten voor een enkel effect gereserveerd blijven, omdat de toon schalt, overheerst en zich slechts mengt met de snaar- en blaas-instrumenten. Tambourijn, mits spanbaar en zonder schellen, is goed bruikbaar. Een bijzonder onderdeel vormen de slaginstrumenten op toonhoogte. Metalen klankstaafjes (uit-eengenomen klokkenspelen) zijn, mits met zachte viltkloppers aangeslagen, goed te gebruiken en op iedere gewenste toonhoogte verkrijgbaar. Zij kunnen ook tot akkoorden worden samengevoegd en dan door één of meerdere spelers worden bediend. Voor xylofoons geldt het zelfde. De tonen worden echter niet afzonderlijk op een resonator gemonteerd geleverd zoals de klankstaafjes, en het „Danse macabre-geluid” mengt zich minder goed met snaar- en blaas-instrumenten. Als algemene regel moge herhaald worden: het geluid van de slaginstrumenten moet exact zijn, ondergeschikt in sterkte aan de ritmisch-harmonische ondergrond, doch deze wel steeds ondersteunend, respectievelijk aktiverend.

¹⁰ Ofschoon de Orff-methode gericht is op het musiceren met normalen, is de doelstelling in zoverre gelijk: iedereen te laten meewerken. De keuze, ongeschoolden daartoe uitsluitend een slaginstrument te geven, is bij de onderhavige methode bijna geheel vervangen door de ritmisch-harmonische ondergrond. Dit laatste biedt, naast grotere verfijning, het voordeel, dat de spelers zich niet alleen opgenomen voelen in het samenspel, maar ook in de samenklank. Naast dynamiek en agogiek krijgt het coloriet (en ook de toonzuiverheid) zijn kans, wat de gemeenschapsbanden aanzienlijk zal versterken.

2. Bovenbouw

Voor de *bovenbouw* kan van praktisch alle „melodie-fähige” instrumenten, inclusief de piano, gebruik gemaakt worden. Bepalend zal in de praktijk zijn, op welk instrument iemand reeds vaardigheid bezit of welk instrument voor onderricht in aanmerking komt. Met een uitvoerige test 11) kan een vrij betrouwbaar beeld gevormd worden naar de aanwezigheid en de mate van de muzikale grondeigenschappen, ook wanneer nog nimmer enig muziekonderricht genoten werd. De wens om bij voorbaat een eventuele dispositie voor enig instrument vast te kunnen stellen, zal ook door iedere muziekpedagogische inrichting worden geuit. Hoewel het niet waarschijnlijk lijkt dat men hier ooit bevredigend in zal slagen, blijkt tijdens het deelnemen aan de onderbouw wel spoedig een bepaalde voorkeur voor snaar-, blaas-, of slag-instrumenten, die gewoonlijk met een zekere dispositie samengaat.

Ofschoon niet geheel thuishorend onder het hoofdstuk instrumentarium, moge te dezer plaatse toch reeds worden opgemerkt, dat de bovenbouw geheel of gedeeltelijk vokaal kan worden verzorgd, al of niet in verbinding met tekst.

C. De methode

1. *Onderbouw*. Er wordt alleen gebruik gemaakt van maatsoorten van 3, 4 en 2 tellen. Zij worden hier in volgorde van moeilijkheid, die empirisch is vastgesteld, genoemd. (6-tellen komt ongemerkt als 2×3 voor). De eenvoudigste vorm is:

a) Handklappen. Konstankt handenklappen in een middelmatig tempo blijkt praktisch iedereen te kunnen (lichamelijke handicap wordt hier buiten beschouwing gelaten). De leider telt hierbij hardop (bijvoorbeeld) 1-2-3 en klapt met de hand of markeert op een slaginstrument zelf alleen alle eerste tellen. Matig snel tempo (M.M. plus minus 100). Hij probeert aldus met een metrum een eerste ordening (structuur) aan te brengen (basis voor vormbesef). Het streven is er vervolgens op gericht zich in deze taak te laten bijstaan door-, respectievelijk deze taak geheel over te dragen aan daarvoor in aanmerking komende deelnemers, die aldus reeds een zeker leiderschap vervullen. Dit is de eerste differentiatie. De overige deelnemers moeten daarentegen trachten de eerste tel uit te sparen, wat voor sommigen een bijzonder zware, zo geen onmogelijke opgave blijkt (zij dienen deze tel wèl innerlijk te voelen, willen zij synchroon blijven) 12).

¹¹ De richtlijnen daartoe werden door Jan Keyzer in zijn „toegepaste muziekpsychologie” (manuscript) met grote scherpzinnigheid uitgewerkt.

¹² De kans, dat iemand toevallig synchroon blijft, is praktisch nihil te achten. Zelfs geen musicus zal erin slagen met een, voor hem onwaarneembare metronome synchroon te blijven.

Dit is dan de tweede differentiatie. Soms konstateert men gevallen, die er wel in slagen een tel uit te sparen, doch die dit in een eigen tempo doen. Het lijkt dan of zij door hun inspanning de „antenne van de buitenwereld” uitschakelen. Wellicht zullen er in de toekomst parallellen gevonden kunnen worden tussen aard en mate van het pathologische en het vermogen de ritmische (en andere) opgave te vervullen. Er is namelijk reeds bij eerste kennisname een duidelijk verschil tussen gezonden en zieken te konstateren en ook bijvoorbeeld tussen schizofrenen, epileptici en oligofrenen.

Wie beide problemen overwonnen heeft, kan zich toeleggen op het uitsparen van een der overige tellen en vervolgens (à l'improviste of met hulp) op het klappen van eenvoudige varianten. Wie er niet in slaagt, kan gewoon konstant door blijven gaan en behoeft dus van verdere deelneming niet uitgesloten te worden.

Het vermogen één of meerdere tellen uit te sparen appelleert mogelijk aan een conform innerlijk ritme, dat bestaat, of dat men zou kunnen aankweken, subs. ontwikkelen. Mogelijk ook echter ligt dit op geheel ander terrein (motoriek), namelijk of men in staat is een eenmaal begonnen beweging stop te zetten. In dat geval is het mogelijk, dat iemand het verlangde wel doorziet, doch niet kan realiseren. Ofschoon niet van beslissende waarde, wordt het vermogen toch belangrijk geacht. Uit de praktijk van het normale muziekleven blijkt namelijk de volgende parallel: wie de rusten te kort maakt of weglaat („er over heen speelt”) heeft een zwak ritmische aanleg, (wat ergens in de persoonlijkheid ook aanwijsbaar zou moeten zijn). In hoeverre het pedagogisch nut heeft dit tekort te maskeren met hulpmiddelen of ezelsbruggetjes, kan discutabel gesteld worden; zeker is echter, dat het nauwkeurig „in de maat blijven” een voorwaarde is voor een onberispelijk samenspel en als zodanig de weg eerst onvertroebeld vrijlaat voor de melodie.

Het verdient aanbeveling steeds geruime tijd ononderbroken met deze oefening voort te gaan, aldus een bepaalde vorm van dressuur benuttend teneinde een „bruggehoofd” te vormen en gaandeweg dan te trachten de sterkte en het tempo te wijzigen (dynamiek en agogiek).

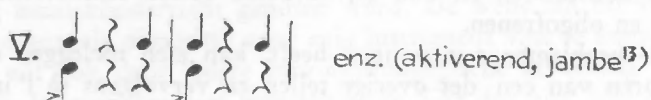
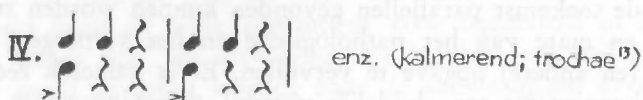
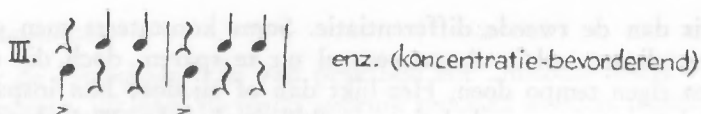
In notenwaarde uitgedrukt krijgt men de volgende figuren:



enz.



enz. (monotoon)

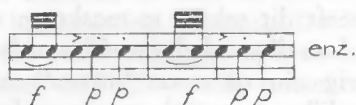


en andere varianten en maatsoorten. Reeds deze oefenstof kan oneindig gevarieerd worden.

Samenvattend: in deze eenvoudigste vorm kunnen al tot gelding komen: ritme, aanpassing (gelijktijdigheid en sterkte), volgzzaamheid (tempi), leiderschap, improvisatie.

b) Dezelfde oefenstof, doch nu met slaginstrumenten. Nu kan in bescheiden mate met klankkleuren gewerkt worden en speciaal de castagnetten blijken in handen van de leider een machtsmiddel te zijn voor agogiek en dynamiek.

Zeer aktiverend is bijvoorbeeld:



Het aantal mogelijke varianten is hierbij aanzienlijk uitgebreid. Enkele voorbeelden uit vele:



¹³ Beide ervaringen stemmen overeen met de bevindingen van Dr. B. C. J. Lievegoed (*Maat - ritme - melodie*).

Opgemerkt wordt nogmaals, dat er geen enkel bezwaar bestaat tegen het gewoon doorgaan van het elementaire stramien van tikken van gelijke duur. Aan de onder a) genoemde begrippen is thans dus nog coloriet (klankkleuren) toegevoegd.

C. Als a) en b), doch nu in combinatie met slaginstrumenten op toonhoogte (snaar-, blaas-, en/of slag-instrumenten), alles uitsluitend op de drieklank c-e-g- (of c-es-g). Hiermede wordt de harmonie ingeschakeld. Of men hier van „muziek” mag spreken of niet, het optreden van de harmonie wordt ongetwijfeld als een beduidende klankverrijking ervaren, en het is voor een musicus gemakkelijk mogelijk met dit C-groot (of c-klein) akkoord als ondergrond (bijvoorbeeld op de blokfluit, viool of piano) langdurig te improviseren, waarbij dit spel ondubbelzinnig een hefboom blijkt voor ritmiek, dynamiek, agogiek, sfeer en gelijkheid. Deze mogelijkheid tot improvisatie van de (leider-) musicus is daarom zo belangrijk omdat uit de praktijk blijkt, dat men met vele ernstig schizofrenen wellicht nooit verder dan dit stadium zal komen, terwijl men hen aldus toch een rudimentaire vorm van muziek kan bieden, waaraan zij voor hun gevoel ook werkelijk deelnemen. Een als bijzonder attractief ondervonden afwisseling in dit verband, ofschoon feitelijk buiten deze methode vallend, is het musiceren van de leider op „volledige” muziek, waarbij aan de patiënten alleen slaginstrumenten zonder toonhoogte worden verstrekt. Met het „in de maat tikken”, het improviseren van ritmische varianten en in het volgen van uiteenlopende tempi en maatsoorten wordt ongetwijfeld in sterke mate de aanpassing beoefend. Ook met één akkoord als basis is het echter mogelijk sferen op te roepen, die doen denken aan marsen, foxtrots, schommelliedjes, wiegeliedjes en dergelijke. Stemt men alle tonen „e” om tot „es”, dan kan men door slechts één vinger op te zetten bij de snaarinstrumenten een gemakkelijke afwisseling bieden van majeur en mineur. 14)

d) Het afwisselend laten spelen van 2 of 3 akkoorden blijkt op een geheel nieuw vermogen een beroep te doen, want bepaalde patiënten blijken dit afwisselend wel en niet spelen onmogelijk te kunnen volvoeren. Simpel geformuleerd: zij kunnen wel beginnen, doch niet ophouden. Alvorens men de moed opgeeft deze patiënten tot dit vermogen op te heffen, mag gewezen worden op de mogelijkheid betere patiënten als sub-leiders te laten fungeren (eventueel per patiënt) deze laatsten aldus een gevoel van eigen waarde gevend, wat pedagogisch zijn nut kan hebben. (Uiteraard zal men dan wel rekening moeten houden met

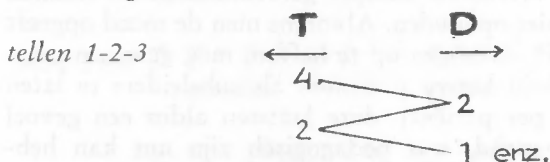
¹⁴ Op de gevoelsaspecten van de toongeslachten kan te dezer plaatse niet worden ingegaan; opgemerkt zij slechts, dat majeur en mineur ook door patiënten als geheel verschillende „werelden” ervaren worden.

de mogelijkheid, dat dit door de ander misschien niet verdragen zal worden).

2. *Bovenbouw*. Op de akkoordformaties worden melodieën gebouwd van drie tonen (tretonisch), vier tonen (tetratonisch), vijf tonen (pentatonisch) of zeven tonen (septatonisch). Dit is afhankelijk van twee omstandigheden: a) of de onderbouw één, twee of drie akkoorden kan uitvoeren en b) wie de bovenbouw uitvoert. Komt voor dit laatste in het geheel niemand in aanmerking (wat bij uitsluitend ernstige patiënten vaak voorkomt), dan kan de leider dit onderdeel geheel alleen uitvoeren. Bij het musiceren op één akkoord gaat hij als volgt te werk. Hij bepaalt het tempo door hardop vooruit te tellen, takteert met de hand of scant deert met een slaginstrument tot de onderbouw naar wens verloopt en speelt vervolgens op een melodie-instrument (bijvoorbeeld blokfluit, viool of piano) de vooraf gekomponeerde melodieën 15) of improviseert, zoals in vorenstaande reeds werd besproken. Naast de controle op ritmische exactheid moet zijn streven er op gericht zijn, dat de deelnemers de nuance-verschillen in dynamiek en agogiek leren volgen en probeert hij de sfeer van de kompositie aan hen over te dragen.

Dat dit bij muzikaal-logische composities beter blijkt te lukken dan bij fantasieloze samenraapsels, pleit voor de oerkracht van de muziek als uiting van een onnaspeurbare logica en is een verheugend bewijs, dat ook patiënten via dit kanaal bereikbaar zijn (de ervaringen wijzen op zeker 80 procent muziekgevoeligen).

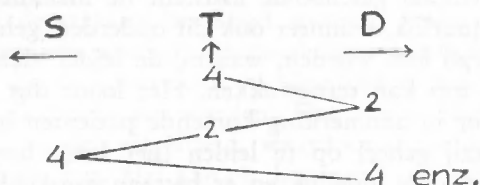
Wordt er op twee akkoorden gemusiceerd, dan worden tonica en dominant resp. in een linker en rechter groep geplaatst, waar tussenin de cello of bas, die zowel de c en de g speelt, of men maakt van twee celli gebruik. Het verloop is ongeveer hetzelfde, behoudens dat alleen de tonica-groep begint. Het wisselen der akkoorden kan op twee manieren bereikt worden: a) de leider wendt zich tot de groep die moet spelen, b) er wordt een "dirigent" aangesteld. Deze krijgt een eenvoudig schema voor zich, waarop de cijfers het aantal maten voorstellen. Het kan er als volgt uitzien:



¹⁵ De melodieën moeten dus gecomponeerd worden, wat men misschien zelf kan doen of zeker laten doen. Dit biedt als attractie de mogelijkheid een geheel eigen sfeer te kunnen creëren, met praktisch onbeperkte variatiemogelijkheid door ritmische variaties van de onderbouw.

Het stelt in dit geval voor: 4 maten tonica (linkergroep) 2 maten dominant (rechts), 2 x tonica, 1 x dominant enz. De dirigent zorgt met eenvoudig aanwijzen voor de taakverdeling, terwijl zijn functie kan worden uitgebreid met het takteren van alle tellen en het aanduiden van alle mogelijke nuance-verschillen. Het musiceren op drie akkoorden ligt nu voor de hand en heeft naast dit schema geen verdere toelichting.

tellen 1-2-3-4



Het komponeren uitsluitend op tonica-basis moge oppervlakkig bezien een beperkt en kleurloos aftreksel van muziek lijken, een musicus is echter zeker in staat vijftig melodieën samen te stellen van uiteenlopend karakter, nog afgezien van mogelijkheden tot variaties in tempo en ritmische begeleiding 16). Een tetratonisch voorbeeld:

dromerig (2^e stem ad. lib.)

begeleiding (eventueel te variëren)

mf *f* *p* *mf* *pp*

De uitvoerige betekening is gedaan om de mogelijkheden duidelijk te maken.

Het lijkt onnodig ook voorbeelden te geven van melodieën op twee en drie akkoorden. Het aantal mogelijke melodieën is zelfs niet bij benadering te schatten, denke men slechts aan de oude dansvormen zoals: pavane, allemande, gigue, gavotte, bourrée, galop (tweedelig ritme) sarabande, menuet, polonaise, ländler, siciliano, bolero (driedelig ritme) en dergelijke, waarbij de ver-

¹⁶ Bovendien wordt de mening geïndiceerd, dat melodieën op tonicabasis, door het ontbreken van cadenserende spanningen kalmerend (sluitend) werken.

binding met volksdansen voor de hand ligt. Stemt men de instrumenten om (e - es en a - as), dan wordt ook nog een geheel nieuw domein van gevoelsschakeringen in mineur ontsloten, waar nog een gemakkelijk tot stand te brengen afwisseling tussen de toonaarden C-groot en c-klein bijkomt die een klassiek A - B - A schema (ook op één drieklank) mogelijk maakt.

Was er tot dusver slechts sprake van, dat de leider of een muzikaal geschoolde assistent de melodietjes uitvoerde, ideaal is natuurlijk, wanneer ook dit onderdeel geheel door patiënten verzorgd kan worden, waarbij de leider zich dan steeds meer naar de top kan terugtrekken. Het loont dus zeker de moeite daarvoor in aanmerking komende patiënten hetzij verder te scholen, hetzij geheel op te leiden (het leren bespelen van blokfluit is niet al te moeilijk en er bestaan eenvoudige leerscholen, die geheel op het praktische gericht zijn) en kan men daarnaast met het samenstellen der komposities natuurlijk rekening houden met het momentele technische peil. Hoewel dit reeds aanzienlijk aan het verlangde tegemoet komt, blijft toch het zoeken gericht op het ten gehore kunnen brengen van melodietjes zonder kennis van het notenschrift en met een minimum aan technische vaardigheid ¹⁷), juist omdat degenen die weinig kunnen opleveren, dit misschien het meeste nodig zullen hebben. (Zelfs oningewijden is het bekend, dat ook in het normale leven notenschrift en techniek eerst na geruime studietijd veroverd kunnen worden, hoeveel te langer dus door veelal sterk gehandicapte patiënten. Kunnen zij zingen, dan geniet deze uiting de voorkeur, temeer omdat de verbinding met de tekst zijn intrede doet, die didactisch veel perspectieven biedt. De teksten kunnen namelijk ook door daarin begaafde patiënten (uiteraard met psychologische censuur) worden geschreven, en een logopedist heeft een mogelijkheid op bijzonder aantrekkelijke wijze zijn leerstof toe te passen. Er blijven niettemin bepaalde patiënten over, die niet kunnen of willen zingen, die zich misschien wel via een instrument zouden kunnen uiten, doch die dusdanig defekt zijn dat de eenvoudige eisen voor hen nog te zwaar zijn. Voor deze laatste groep kan men het volgende doen. Er worden zeer simpele melodietjes geschreven op drie tonen, bijvoorbeeld:

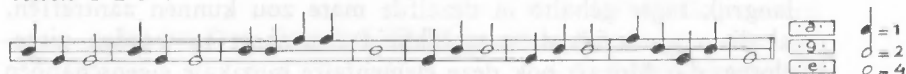


welke men op klankstaafjes laat uitvoeren.

¹⁷ Zo'n mogelijkheid vindt men bijvoorbeeld bij de ouderwetse tafelcither, waarbij onder de snaren een karton gestoken wordt, waarop de aan te tokkelen snaren in beeld gebracht zijn.

De notatie kan als volgt zijn:

tellen 1-2-3-4



Rechts van de drieliijnige notenbalk worden drie klankstaafjes in de verlangde volgorde opgesteld en de notenwaarden toegelicht. Is de slagbeweging te moeilijk of te afleidend, dan kunnen drie kloppers verend boven de staafjes bevestigd worden, zodat ze zonder kijken bediend kunnen worden. De toonhoogte wordt bepaald door de staafjes, die de leider neerzet. Moeilijke ritmische figuren moeten natuurlijk vermeden worden. Het aantal lijnen en staafjes kan tot vijf worden uitgebreid, waardoor melodieën op twee akkoorden mogelijk zijn. Het kan op deze wijze een voorstudie zijn voor het gewone notenschrift. (Ofschoon het een zeer simpele vorm van musiceren betreft, is de trots van de patiënt door een miniatuur-orkest begeleid te worden evident.)

Vanzelfsprekend kan men de balk ook vertikaal plaatsen en dienovereenkomstig de staafjes en de notenwaarden door tellijnen aanduiden. Op deze wijze maakt men een voorbereiding tot Klavarskribo, welk systeem speciaal voor toetsinstrumenten zeker de mogelijkheden biedt melodieën te laten spelen zonder noemenswaardig onderricht. Terloops wordt nog gewezen op mondharmónica's met klaviatuur, welke met deze schrijfwijze onmidddelijk in gebruik genomen kunnen worden. — Beoogd werd slechts naast de werkwijze een enkel praktisch voorbeeld te geven, daar een opsomming van alle mogelijkheden ver buiten het bestek zou vallen. Mogelijkheden tot improvisatie, speciaal met de klankstaafjes (die het toonmateriaal beperken) zijn zeker aanwezig. In de praktijk blijken niettemin zeer weinigen tot een muzikaal-logische ordening in staat. Geïnspireerd door de melodie blijken ritmische varianten veel vaker op te treden, waaruit dus gekonkludeerd mag worden, dat de melodie bepaalde vermogens weet op te wekken.

D. Slotbeschouwing

Of de onderhavige methode inderdaad ook "therapie" is, kan worden betwist, maar dit kan men bij iedere vorm van culturele therapie doen. Er zou eerst vastgesteld moeten worden, wat men van een muziektherapie verwacht. In het algemeen komen de konklusies neer op konstateringen in de trant van: de muziek van Mozart heeft een kalmerende invloed. Het wordt hier allerm minst in twijfel getrokken, maar wel wordt de vraag gesteld: waardoor? Een konkreet antwoord zal uitblijven, omdat men te eenzijdig van de praemisse uitgaat, dat de "hogere geestelijke waarden" van Mozarts genie dit bewerkstelligen. Maar het is heel goed mogelijk, dat bedoelde uitwerking alleen veroorzaakt wordt

door bijvoorbeeld dansend ritme, eenvoudig melodiek, klaarheid van vorm en dergelijke, die men ook in composities van belangrijk lager gehalte in dezelfde mate zou kunnen aantreffen, al dient geenszins de mogelijkheid daarnaast te worden uitgesloten, dat Mozart ook deze elementaire muzikale eigenschappen door zijn genie laadde tot sterker machten. Vergelijkenderwijs dringt de vraag zich op: aan hoeveel procent van de patiënten zou men uit therapeutische overwegingen bijvoorbeeld Shakespeare te lezen geven? Is het gewaagd de mogelijkheid te opperen, dat Hiëronymus van Alphen misschien voor velen meer nut zou afwerpen? Het is bij de huidige stand van zaken en te jonge ervaringen niet verantwoord uitspraken te doen over deze bijzonder ongrijpbare materie, slechts wordt gewezen op de andere zijde: laat de patiënten niet alleen onberispelijk uitgevoerde mees-terwerken beluisteren, maar musicer zoveel mogelijk met hen, al is het ook elementair. De aanschaf van een Baileybrug kan verkieslijker zijn, dan het bezichtigen van een fraaie hangbrug. Gerecapituleerd moge worden dat, ondanks de eenvoud van een methode, toch alle muzikale eigenschappen tot gelding kunnen komen en dat de parallellen met de menselijke eigenschappen vaak getrokken kunnen worden, wat toch voorwaarde voor een therapie is, wil deze ooit tot een bepaalde gerichtheid komen. De middelen zijn niet nieuw, maar de groeperingen en toepassingen wel, en differentiaties in bijna alle onderdelen te onderkennen. Periodieke rapporten kunnen dan ook zeer konkreet worden opgesteld. Combinaties van „goede” en „slechte” patiënten bieden allerhande perspectieven. Samenwerking met andere culturele therapieën, zoals volksdansen mimiek, poppenspel en dergelijke zijn zeer goed mogelijk. Het is een dermate bruikbaar systeem, dat het zich ook zal lenen als procédé voor deels nog ongekende mogelijkheden. (Het improvisatie-systeem van Orff kan bijvoorbeeld zonder meer worden overgenomen.) Vele muziektherapeutisch werkzamen ¹⁸) hebben zeer belangwekkende ervaringen opgedaan met de uitwerking der muzikale intervallen op de mens en hierin een scala van gevoelswaarden onderkend. Met de onderhavige methode als uitgangspunt en met hulp van een musicus, die over enig compositorisch talent beschikt, zou men bijvoorbeeld melodieën kunnen samenstellen, waarin bepaalde intervallen zeer sterk vertegenwoordigd zijn. Men zou, vermits de interval-theorie op juiste observaties berust, tot een nog sterker gerichtheid kunnen komen in de muziektherapie, die, naar uit publikaties blijkt, nog steeds in de kinderschoenen staat. Hopelijk zal vorenstaande aan het bereiken van het buiten twijfel nobele doel perspectief verlenen.

¹⁸ Zoals Dr. Phil. Werner Wolf Glaser in *Die Heilkunst*, pag. 170, 'Intervalle-therapeutisch gesehen'.