


CONCERTGEBOUWCAHIER

HISTORISCHE UITVOERINGSPRAKTIJK?

— Elise Simoens in gesprek
met twintig eminente stemmen
uit de wereld van de oude muziek



La véritable tradition n'est pas de refaire ce que d'autres ont fait,
mais de retrouver l'esprit qui a fait ces choses.

Paul Valéry



Voorwoord

Na de Concertgebouwcahiers over de componisten Händel, Brahms en Schumann, staat in deze nieuwe publicatie niet het repertoire, maar de uitvoering ervan centraal. Elise Simoens interviewde twintig eminente musici van verschillende generaties over hun dagelijkse praktijk in de wereld van de oude muziek. Het persoonlijke parcours van elk van hen gaf mee gestalte aan de enorme rijkdom en diversiteit van de oudmuziekpraktijk zoals we die vandaag kennen.

De rode draad van deze beweging is een niet-aflatende zoektocht naar historische instrumenten, bezettingen en speelwijzen; naar manuscripten, uitgaven en traktaten; naar een zo volledig mogelijk begrip van muzikale composities en hun ontstaanscontext, en dit alles vanuit een absoluut respect voor de componist. Uit de boeiende interviews blijkt dat deze integriteit de eigen intuïtie geenszins in de weg staat. Stuk voor stuk laten de verhelderende uitspraken grote persoonlijkheden zien die de retorische kracht van muziek hoog in het vaandel dragen en intens met hun publiek communiceren. Hoe belangrijk het pionierswerk ook is voor de generaties die komen, het hercreëren van muziek is een *never-ending story*. Net daarom zien we de toekomst, samen met deze musici, vol vertrouwen tegemoet.

Oprechte dank gaat uit naar hoofdredacteur Elise Simoens, die deze uitgebreide opdracht met grote toewijding volbracht, en voor wie geen afstand te ver was om interessante gesprekspartners te vinden. Jan Nuchelmans op zijn beurt beantwoordde enkele 'frequently asked questions' in een inleidend artikel dat een duidelijk beeld geeft van het ontstaan en de evolutie van de oudmuziekbeweging.

Veel lees- en luistergenot,

Jeroen Vanacker
Artistiek directeur *Concertgebouw Brugge*

— **Elise Simoens**

Elise Simoens is als musicologe verbonden aan de Katholieke Universiteit Leuven. Ze publiceert geregeld over klassieke muziek voor een breed publiek en was jarenlang muziekrecensent voor De Standaard. Daarnaast is ze actief als pianiste, waarbij ze zich zowel thuis voelt op moderne als op historische instrumenten. Elise Simoens is ook pianobegeleidster in verscheidene muziekacademies.

— **Jan Nuchelmans**

Musicoloog Jan Nuchelmans was medeoprichter en programmator van het Holland Festival Oude Muziek Utrecht. Later was hij hoofd van de afdeling Oude Muziek aan het Conservatoire National Supérieur de Paris en bijzonder hoogleraar aan de Radboud Universiteit Nijmegen. Vandaag doceert hij aan de conservatoria van Amsterdam en Utrecht, en is hij artistiek leider van het Bach Festival Dordrecht.

Eenheid in verscheidenheid 8

Spelregels 10

Frequently Asked Questions 13

Definitie 31

Bronnen 53

Praktijk 75

Toekomst 103

Cv's 121

Aanvullende literatuur 134

Eenheid in verscheidenheid

Wat doet de 'moderne' violiste Isabelle Faust in een lijstje met boegbeelden uit de oude muziek, onder wie Barthold Kuijken en Peter Kooij? Wat heeft ze in hemelsnaam toe te voegen aan de woorden van Gustav Leonhardt? En zijn Alexei Lubimov en Bernard Foccroulle niet veel minder expliciet met oude muziek bezig dan de gebroeders Kuijken? Besteedt Philippe Herreweghe vandaag niet een groot deel van zijn tijd aan het dirigeren van moderne orkesten?

Op het eerste gezicht heeft de groep geïnterviewde musici iets weg van een toevallig samenraapsel. Gustav Leonhardt en Wieland Kuijken wijden intussen al ruim een halve eeuw van hun leven aan de oude muziek. Hun kijk op de oudmuziekwereld verschilt natuurlijk grondig van die van de jongere generatie. Precies dankzij het pionierswerk van de eerste generatie, kon François Fernandez als kind al barokviool leren spelen en kon Pierre Hantaï zich inschrijven in de klavecimbelklas van Gustav Leonhardt.



Kuijken Strijkkwartet met vlnr Wieland Kuijken, François Fernandez, Sigiswald Kuijken en Marleen Thiers.

"Eigenlijk interesseert die hele historische uitvoeringspraktijk me helemaal niet", zo klonk de weinig hoopgevende openingszin van het interview met Andreas Staier. Hij is in eerste instantie opgeleid als modern pianist. Dat Staier pas later ook door oude muziek en het bijbehorende instrumentarium gefascineerd raakte, maakt dat zijn analyses totaal anders klinken dan die van pakweg Barthold Kuijken, die de zaak meer van binnenuit bekijkt. De diversiteit aan verschillende meningen en visies heeft ook te maken met de muzikale bezigheden van de geïnterviewden. Zo wordt zanger Peter Kooij met een andere problematiek geconfronteerd dan klavecijnist Davitt Moroney. Gabriel Garrido, Alexei Lubimov en Masaaki Suzuki zullen de gesprekken dan weer voeden met bijzondere informatie uit respectievelijk Latijns-Amerika, Rusland en Japan.

Over de concrete invulling van hun gedeelde passie voor oude muziek houden de geïnterviewden er vaak heel uiteenlopende meningen op na. Dat blijkt vooral uit de gesprekken rond de omgang met bronnenmateriaal (partituren, traktaten, historische instrumenten) en de concrete concertpraktijk. Sommige thema's, met de vocale bezetting in Bach en de barokopera op kop, leiden nét niet tot vijandige reacties. Maar wanneer je deze mensen vraagt de essentie van hun zoektocht te omschrijven of termen als 'historische uitvoeringspraktijk' en 'authenticiteit' te definiëren, blijkt hoe eensgezind ze wel zijn. Hun antwoorden bulken van woorden zoals integriteit, eerlijkheid, leergierigheid en nieuwsgierigheid. "Essentieel is en blijft de echtheid", zo besluit de wijze Gustav Leonhardt.

Spelregels

In de hoop een zo groot mogelijke inhoudelijke eenheid na te streven, werd gekozen voor uitvoerders in wier bezigheden de barokmuziek een belangrijke plaats inneemt. Maar er komt ook veel recenter repertoire aan bod. Hoe dat komt, leest u in de reeks antwoorden die musicoloog en oudemuziekkenner Jan Nuchelmans in zijn inleiding formuleert op deze en tal van andere vragen.

De manier waarop de interviews gepresenteerd zijn, creëert misschien de indruk dat de musici met elkaar in gesprek zijn. Zoiets had ongetwijfeld boeiende en soms vlammende discussies opgeleverd, maar was organisatorisch natuurlijk niet haalbaar. In de plaats daarvan krijgen we ongezoeten, hier en daar zelfs ongenueanceerde en vooral heel persoonlijke antwoorden.

Van de lezer wordt een zekere terminologische inschikkelijkheid verwacht. Jan Nuchelmans doet in zijn inleiding enkele mooie voorstellen om de 'traditionele' van de 'historische' uitvoeringspraktijk te onderscheiden. Daarover bestaat vooralsnog geen terminologische consensus. Heel wat woorden zouden eigenlijk tussen aanhalingstekens moeten staan. Dat wordt nu enkel gedaan als er bijvoorbeeld gevaar dreigt voor een foute interpretatie of verwarring.

Er werd gezocht naar een zo breed mogelijke waaier aan musici. Maar natuurlijk ging het interviewen gepaard met allerlei praktische beperkingen. Alle vraaggesprekken moesten plaatsvinden tijdens de zomer van 2010. Die organisatorische eis leidde tot interviews van wel heel uiteenlopende omvang. De ene musicus was in vakantiestemming en had zeeën van tijd, de andere ontmoetten we in de drukte van een zomerfestival, na een concert of tussen twee repetities in. Nog anderen, zoals René Jacobs, Sir John Eliot Gardiner en Mark Minkowski, hadden we er graag bij gehad, maar hadden onverbiddelijk volle agenda's. Vanuit het Concertgebouw Brugge kwam ook de vraag om zeker de musici die daar geregeld concerten niet over het hoofd te zien.

"Ik leerde mijn studenten om desgevallend een antwoord te formuleren op de vraag 'waarom?'"', zo omschreef Gustav Leonhardt zijn lesmethodiek. Uit de interviews zal blijken hoe fundamenteel 'vragen stellen' inderdaad is voor de oudemuziekwereld. Vandaar misschien dat deze musici zo welwillend ingingen op de vraag tot een interview. Vragen stellen bleek daarbij nagenoeg overbodig. We lieten de musici de vrijheid om in te gaan op die thema's die hen het meest dierbaar zijn. In dat opzicht was het maken van dit cahier een sprong in het duister.

Op de laatste pagina's van dit cahier is een kort portret van de geïnterviewde musici te vinden.



Gustav Leonhardt

Frequently
Asked
Questions

Jan Nuchelmans

Wie *De aanbidding van het Lam Gods* van de gebroeders Van Eyck wil ervaren, moet naar Gent reizen om het originele kunstwerk op zich te laten inwerken. Ondanks de grote afmetingen kan men daar direct een eerste indruk krijgen van het werk; details komen later.

Bij de befaamde *Ciacconna* uit de tweede vioolpartita van Johann Sebastian Bach is de rechtstreekse confrontatie met het originele kunstwerk, het aanschouwen van het handschrift van de componist, niet voldoende om het kunstwerk te ervaren. Het manuscript klinkt niet; het kan hooguit bewonderd worden als grafisch kunstwerk, maar daaraan ontleent het niet zijn faam. Bij het *Lam Gods* kan een reproductie de beschouwer direct in contact brengen met het kunstwerk, al zullen bepaalde dimensies dan niet direct duidelijk zijn. Hij zal ongeveer hetzelfde zien als wanneer hij voor het origineel zou staan, maar de reproductie zal hem nooit dichter bij het kunstwerk brengen dan het origineel zelf, de reproductie voegt niets toe.

Bij Bachs werk is reproductie – hier in de betekenis van ‘herscheping’ – echter noodzaak. Dat geldt voor alle genoteerde muziek. Zonder tussenkomst van een of meer spelers is een muziekstuk niets meer dan een verzameling tekens. Die hebben weliswaar allemaal een betekenis, maar er is een bemiddelaar nodig om de stille tekens om te zetten in een klinkend muziekstuk: de speler. En die moet altijd weer allerlei keuzes maken. Hij wordt interpreet en zal daarbij per definitie subjectief te werk gaan. Al naargelang de keuzes die hij maakt, zal hij worden ingedeeld in het kamp van de ‘authentieken’ of in dat van de ‘traditionelen’. Of moeten we spreken van ‘gelovigen’ en ‘ongelovigen’, van ‘aanhangers’ en ‘afwijzers’, van ‘denkers’ en van ‘doeners’, van ‘preciezen’ en ‘rekkelijken’, van het type ‘serva’ of van het type ‘padrona’? Termen als ‘goed’ en ‘slecht’ zijn hier niet aan de orde: aan beide kanten opereren slechte én goede muzikanten. De naamgeving van de twee kampen is niet vrij van problemen. Misschien is het laatste koppel (serva/padrona, met dank aan Pergolesi) wel de duidelijkste belichaming van het dilemma: is de interpreet *dienaar* van het uit te voeren stuk of wil hij er *heer en meester* over zijn? Anders gezegd: stelt de musicus zich in dienst van het kunstwerk en is het hem te doen om een zo goed mogelijke weergave van het werk of is het vooral zijn interpretatie waar het om gaat?

Dit cahier gaat over de mensen die ervoor gekozen hebben om naar Gent te gaan en het originele *Lam Gods* te aanschouwen. Het gaat over de musici die teruggrijpen naar het originele handschrift van Bach. Allemaal zijn ze op zoek naar het originele kunstwerk. Het gaat dus grotendeels over vertegenwoordigers uit het kamp van de 'authentieken' (al zal snel duidelijk worden dat niet iedere spreker verderop in dit boek zich nog in die benaming kan vinden) die zich vooral hebben beziggehouden met barokmuziek. Zelf zijn ze in de loop van de jaren voorzichtig geworden met het gebruik van het woord 'authentiek'. Terwijl zij aanvankelijk hun muziek naar eigen zeggen uitvoerden volgens de 'authentieke' uitvoeringspraktijk, werd de benadering via 'historisch' (in de jaren 1980) uiteindelijk aangeduid als 'historisch geïnformeerd'. Die term suggereert veel minder dat de musici de waarheid in pacht zouden hebben en biedt tegelijk ook een opening voor veel recenter repertoire.

Impliciet spelen ook de 'traditionelen' een rol in dit boek. Zij zagen hun taak in het voortzetten van de *traditie*. Maar die traditie is geen betrouwbare historische bron gebleken. Door talrijke tussentijdse vernieuwingen is veel van het oude verloren gegaan.

De gebundelde uitspraken in dit cahier vormen als het ware een groepsportret van enkele voormannen van de historisch geïnformeerde uitvoeringspraktijk, die zich nog steeds herbronnen en ontwikkelen. Het boek maakt duidelijk dat de karikatuur van de zoeker naar de enige echte interpretatie niet meer bestaat, evenmin als die unieke waarheid of definitieve interpretatie zelf zou bestaan. Zoals in Spanje wordt gezegd dat er net zoveel recepten zijn voor de bereiding van paella als schoonmoeders, moeten we vaststellen dat er ook voor de uitvoering van barokmuziek heel wat recepten bestaan. De overeenkomst is dat in beide gevallen bepaalde basisingrediënten nodig zijn, die de kok/musicus niet kan negeren maar wel naar geloven en naar eigen smaak kan aanvullen.

Frequently Asked Questions

Waar houdt oude muziek op oud te zijn?

Een van de meest gestelde vragen op het terrein van de oude muziek is die van de periodisering. Uit welke periode moet een muziekstuk dateren om in aanmerking te komen voor het predicaat 'oud'? Globaal genomen werd de term tot pakweg 1970 gereserveerd voor muziek uit de middeleeuwen en de renaissance, werd de barok ingelijfd in de jaren 1970-1980, werd er gesnuffeld aan de klassieke periode vanaf 1980, werden in de jaren 1990-2000 ook Schubert, Beethoven en Schumann al geregeld in hun oude jas ten tonele gevoerd en zijn inmiddels (althans door sommigen) ook Debussy en Gershwin opgenomen. Als het om de manier van uitvoeren gaat, kan alle muziek het predicaat verwerven en is het einde nog lang niet in zicht.

Het moge duidelijk zijn: het draait in de oudemuziekbeweging niet om de leeftijd van de muziek. Wat veel belangrijker is, is de set van keuzes waarmee een muziekstuk wordt benaderd, de onderliggende opvatting (zo men wil: filosofie of mentaliteit) van waaruit men de muziek tegemoet treedt. Een veel gehanteerd criterium bij het bepalen of iets oude muziek is of niet, is de vraag of de componist nog leeft. Als dat niet het geval is, kan zijn werk worden toegelaten tot het domein van de oude muziek. Met als achterliggende gedachte dat voor het uitvoeren van die muziek onderzoek wordt vereist naar de beste aanpak, aangezien we de componist zelf er niet meer over kunnen bevragen. In die zin is de muziek van Olivier Messiaen (1908-1992) en Karlheinz Stockhausen (1928-2007) inmiddels oude muziek. Voor componisten uit de afgelopen eeuw beschikken we over een waardevolle informatiebron die

Frequently Asked Questions

voor alle muziek van vóór 1890 ontbreekt: geluidsopnamen, soms zelfs door de componisten zelf uitgevoerd. Vaak blijken dat fascinerende documenten, maar als enige, unieke bron moeten ze met enige omzichtigheid worden behandeld. Ze moeten worden aangevuld met uitspraken en opmerkingen van de componist zelf of bij gebrek daaraan met ooggetuigenverslagen van tijdgenoten en collega's.

Dat de oude muziek alsmaar jonger wordt, kan gerust gezien worden als een teken van levensvatbaarheid van (en erkenning voor) een benadering die beschouwd wordt als een van de belangrijkste ontwikkelingen in het muziekleven van de twintigste eeuw.

Waar en wanneer is het allemaal begonnen?

Al in de achttiende en negentiende eeuw waren er incidentele initiatieven die zouden kunnen worden gezien als kiem voor de ontwikkeling van de oudmuziekbeweging maar waaraan te veel specifieke aspecten ontbraken om ze echt als begin te poneren. Met de allround musicus en bouwer van historische instrumenten Arnold Dolmetsch (1858-1940) en met klavecijniste Wanda Landowska (1879-1959) verschenen de eerste pioniers die in praktijk én geschrift uitgebreid verslag deden. Ze waren echter te veel eenling om van een beweging te kunnen spreken. Een beweging veronderstelt een zekere massa en continuïteit. De oprichting van de Schola Cantorum Basiliensis betekende een belangrijke mijlpaal. Lange tijd was de Schola het enige opleidingsinstituut dat exclusief de historische uitvoeringspraktijk propageerde. Op enkele andere conservatoria werden wel hoofdvakken als blokfluit en klavecimbel onderwezen, maar pas rond 1970 ontstonden echte oudmuziekafdelingen.

De belangstelling voor de historische uitvoeringspraktijk ontstond niet overal op hetzelfde moment. In min of meer chronologische volgorde werd het fenomeen op grotere schaal beoefend en geaccepteerd in de Lage Landen, Engeland, Amerika en Duitsland. Frankrijk reageerde betrekkelijk laat, waarna ook in Italië en Spanje de belangstelling op gang

kwam. Wat bij de aanvaarding van de historische uitvoeringspraktijk zeker een rol heeft gespeeld, is het verschijnen van iconen (al zullen zijzelf de laatsten zijn om zich als zodanig te afficheren) in de personen van Nikolaus Harnoncourt, Gustav Leonhardt, Frans Brüggen, Anner Bijlsma en de drie gebroeders Wieland, Sigiswald en Barthold Kuijken.

Waarom is de beweging ontstaan?

Veranderingen sluipen vaak ongemerkt binnen. De vergelijking met opgroeiende kinderen dringt zich op: als ouder zie je ze dagelijks opgroeien en neem je slechts minimale wijzigingen waar. Familie of vrienden die de kinderen maar eens in de zoveel tijd zien, constateren stevast dat die kinderen na het vorige bezoek zo veranderd zijn; zij nemen de kleine stapjes niet waar, maar de cumulatie daarvan. Zo verging het ook de manier waarop de symfonieën van Mozart of Haydn werden uitgevoerd: de toevoeging van een of twee extra violen zou je niet of nauwelijks opmerken, maar als dat elke twintig jaar gebeurt, tellen ze na een eeuw misschien wel tien violen extra. Niemand heeft lang genoeg geleefd om het echt te merken, laat staan om zich ertegen te verzetten. Maar het gevolg is wel dat wij nóg een eeuw later (en misschien wel nóg tien violen verder) met een strijkersgroep spelen die vijf keer zo groot is als die waarover Mozart en Haydn in hun eigen tijd beschikten. Terwijl de noten in principe niet veranderd zijn.

De muziek en het op allerlei cruciale punten gewijzigde uitvoerende apparaat verdroegen elkaar niet meer en waren uiteengegroeid. Dat was het moment waarop de speurtocht naar een historische benadering begon, waarop sommige muzikanten doorhadden dat een anachronistische benadering van al deze parameters slechts kon leiden tot een vertrokken, verwrongen beeld, tot een karikatuur in het beste geval. Om repertoire en uitvoeringspraktijk weer bij elkaar te brengen, moeten alle latere toevoegingen worden genegeerd. Voor barokmuziek moet dus de hele bagage van de negentiende en vroege twintigste eeuw worden 'ontkend': die kennis is eigenlijk hinderlijke ballast voor het uitvoeren van barokmuziek.

Als alle parameters daarentegen kloppen, is de kans groot dat een muziekstuk beter tot zijn recht komt dan wanneer het uit een twijfelachtige editie op de verkeerde instrumenten met een slechte articulatie, in een fout tempo en met anachronistische versieringen wordt gespeeld. Zo gezien lijkt het alsof heel veel strenge regels het musiceren beknotten, maar binnen die ruimte blijkt er nog verrassend veel speelruimte te zijn om als muzikant een persoonlijke noot aan je spel toe te voegen. Waar de grenzen van die ruimte precies liggen, zal nooit geheel duidelijk zijn.

Wat typeert nu de manier waarop 'historisch geïnformeerde' uitvoerders te werk gaan?

Musici die zich bezighouden met de historisch geïnformeerde uitvoeringspraktijk zullen – in samenwerking met muziekwetenschappers of op basis van eigen onderzoek – proberen om het heden met het verleden te laten samenvallen. Iedereen weet dat een volledige overlapping onmogelijk is, dat er meer níet dan wél mogelijk is, dat onze leefomstandigheden daarvoor te veel zijn veranderd. Daarom moeten we bij het uitvoeren van oude muziek allerlei zaken ontkennen en verworvenheden achter ons laten. De oudmuziekbeweging staat voor een mentaliteit waarin de musicus zich sterk maakt voor een zo dicht mogelijke benadering van het origineel. Dit vanuit de overtuiging dat een historisch werk het best tot zijn recht komt wanneer zo veel mogelijk van de volgende parameters met zorg en inzicht worden benaderd: het notenmateriaal, het instrumentarium, de speelwijzen, de uitvoering van versieringen en de bezetting.

Voordat je aan het spelen of zingen gaat, moet je weten of het *notenmateriaal* dat je in handen hebt een betrouwbare weergave biedt van wat de componist neerschreef. Het spelen uit originele partituren is vandaag nog zelden mogelijk, maar facsimile's (fotografische reproducties) kunnen je toch heel dicht in de buurt van het origineel brengen. Als om een of andere reden ook de originele noten niet toegankelijk zijn, kan een Urtextuitgave uitkomst bieden. Dit is een moderne

transcriptie zonder toevoegingen of veranderingen. Ook al blijkt dit vaak een utopie, toch zijn Urtextedities meestal te prefereren boven commerciële uitgaven die door de handen van (soms erg fantasierijke) editors zijn gegaan, vaak zonder vermelding van de ingrepen. De minst betrouwbare bronnen zijn doorgaans de edities die op hun titelpagina al duidelijk de naam van de bewerker dragen.

Met de gepolijste, op een zo volledig mogelijke egalisatie gerichte klanken van ons hedendaagse instrumentarium zijn in de loop van de eeuwen karakteristieke 'weggeperfectioneerd'. Die karakteristieke, die de componist van toen kende en misschien wel opzettelijk uitbuitte, kunnen we wel nog aantreffen in *originele instrumenten* uit de barok of goede kopieën daarvan. De nieuwe instrumenten zijn berekend op veel grotere concertzalen dan de instrumenten uit de zeventiende en achttiende eeuw, toen concertlocaties doorgaans (veel) kleiner waren. In grotere ensembles uit het gebruik van nieuwe instrumenten zich wel eens in balansproblemen tussen de instrumentengroepen onderling. Met oude instrumenten en in de historische proporties blijken dergelijke problemen als sneeuw voor de zon te verdwijnen. Dankzij de inspanningen van een groot aantal bouwers is op het gebied van de kopieebouw van instrumenten een grote vooruitgang geboekt; het bespelen van de kwetsbare originele instrumenten – hoewel heel informatief – is niet langer een voorwaarde om de klankwereld van de achttiende eeuw weer op te roepen.

Maar het gaat niet alleen om de klank van de instrumenten; ook de omgang met de oude *speelwijzen* is van cruciaal belang. Die speelwijzen worden bij strijkinstrumenten onder meer bepaald door de strijkstok, die anders gebouwd en korter is dan de huidige strijkstok. Een oude strijkstok op een darmbesnaarde barokviool levert een andere klank op dan een moderne strijkstok op een moderne viool. Onder speelwijzen vallen ook keuzes met betrekking tot de fysieke houding, het gebruik van dynamiek, frasering, articulatie en het gebruik van de verworvenheden van de retorica. In je keuze voor al deze aspecten kan je toepassen of verwerpen, met alle gevolgen van dien. Ook ten aanzien van het gebruik van vibrato moet een zanger of speler positie kiezen, waarbij

de praktijkervaring op zijn minst suggereert dat het spaarzamer en met een andere functie zou moeten worden ingezet dan bij traditionele interpretaties vaak gebeurt.

Een hoofdstuk apart wordt gevormd door de grote hoeveelheid *versieringen* die een speler aan zijn originele notentekst kan, nee, móet toevoegen, als we de talloze overgeleverde voorbeelden ervan moeten geloven. Bijna elk land (en elke periode) heeft zijn eigen ideeën over versieringen. Het achttiende-eeuwse Italië bijvoorbeeld schreef heel andere versieringen voor dan het Frankrijk van die jaren. Ook kennis van de *barokdans* en van de kenmerken van de onderscheiden dans-types blijkt heel wat interessante informatie op te leveren in verband met karakterisering, tempo en frasering.

Voor kamermuziekensembles is de *omvang* eenvoudig vast te stellen: één instrument per partij. Voor orkesten is dat ingewikkelder. Iconografische documenten kunnen daarbij hulp bieden, maar ook rekeningen, kwitanties en spelerslijsten. De bezettingen wisselen sterk, al naargelang de tijd, de omstandigheden, de plaats. In 1754 voerde Händel zijn *Messiah* in het Londense Foundling Hospital uit met precies 33 instrumentalisten; amper 25 jaar na zijn dood werd een mammoetbezetting van 251 instrumentalisten in stelling gebracht ter ere van de 'Handel Commemoration' in Westminster Abbey. Het orkest dat Haydn in 1783 in Esterháza ter beschikking had voor zijn symfonieën was veel kleiner dan het orkest dat vijftien jaar later zijn *Schöpfung* begeleidde. We kunnen uit die enorme verschillen leren dat we niet zomaar getallen van één bepaald jaar tot alleenzaligmakend mogen verheffen voor de uitvoeringspraktijk van de jaren daarvoor of daarna. Een nog iets later voorbeeld is tekenend: in 1813 vond in Wenen een Beethovenconcert plaats met een orkest waarvan de bezetting veel kleiner (30) was dan die van Haydns *Schöpfung*, maar een jaar later weerklonk Beethoven (ook in Wenen, maar in een andere zaal) met een orkest van bijna honderd spelers. Dezelfde stad is tien jaar later getuige van een uitvoering van Beethovens *Negende Symfonie* door een orkest van 62 spelers.

Maar niet alleen de orkestbezettingen zijn onderhevig aan veranderingen; er broeide in de decennia na de Franse Revolutie nog veel meer. Houten blaasinstrumenten kregen steeds meer kleppen, koperen blaasinstrumenten kregen ventielen, bij strijkinstrumenten werden de darmsnaren geleidelijk aan vervangen door snaren omwonden met staal, er kwamen nieuwe instrumenten bij in het orkest, de dynamische mogelijkheden werden opgeschroefd, instrumentengroepen breidden uit en de onderlinge verhoudingen verschoven. Daarbij steeg de stemtoon gestaag. Om het overzichtelijk en praktisch te houden werd voor barokmuziek de stemtoon $a = 415$ Hz gekozen. In zijn in 2002 verschenen boek *A History of Performing Pitch – The Story of A* documenteert Bruce Haynes tal van andere stemtonen die gelijktijdig op allerlei plaatsen in Europa in gebruik waren. Ook de stemmingsystemen veranderden. De diverse soorten middentoonstemmingen ruimden in de achttiende en negentiende eeuw langzaam maar zeker plaats voor onze huidige gelijkzwevende stemming.

Dat totaalpakket aan veranderingen had tot gevolg dat de negentiende-eeuwse orkestklank wezenlijk verschilde van de achttiende-eeuwse. Maar omdat men vrijwel altijd eigentijdse muziek speelde en achttiende-eeuwse muziek slechts een fractie van het gespeelde repertoire uitmaakte, stoorde men zich daar niet aan. Door de geleidelijke overgang van het achttiende- naar het negentiende-eeuwse orkest werd het waarschijnlijk ook niet ervaren als een opvallend verschil. Pas toen de eerste experimenten met barokorkesten er kwamen, werd duidelijk hoe ver het vroegtwintigste-eeuwse orkest inmiddels verwijderd was geraakt van de oorspronkelijke kleuren, van de 'sound' van het verleden.

Verliep de mentaliteitswijziging vlot?

Tegenwoordig wordt muziek uit vrijwel alle periodes van de muziekgeschiedenis gewikt en gewogen op de historische weegschaal. Maar de heropleving van de historische uitvoeringspraktijk is een lange, moeizame weg geweest. Wat de tegenstander soms terecht constateerde, was een onvoldoende beheersing van instrumenten, een

wankele intonatie, matig samenspel en technische onvolkomenheden. De weerbaarheid van de oude blaasinstrumenten heeft de beginjaren van de gemiddelde barokspeler bepaald niet makkelijk gemaakt. Op een periode van verkenning met veel vallen en opstaan volgde een periode waarin keihard werd gewerkt en veel van de negatieve kritiek kon worden gepareerd. De speurtocht was met hart en ziel ingezet, men was onderweg met zicht op een mooie toekomst. Intussen zijn we daar aanbeland en niet zelden wordt de kwaliteit van oudmuziekensembles ten voorbeeld gesteld aan de traditionele ensembles.

Belangrijke medestanders van de pioniers in de beginfase van de strijd om de historische uitvoeringspraktijk waren de *platenmaatschappijen*. Mensen met een grote vakkennis, goede smaak en het hart op de juiste plaats bepaalden wat er opgenomen werd en door wie. Marketing-technisch deed de oude muziek het goed: een kleine sticker of toevoeging op een platenhoes met 'op authentieke instrumenten' als aanprijzing hielp zo verrassend goed dat soms ook de verkeerde platen ervan werden voorzien.

Het was voor de platenmaatschappijen vaak een kip met gouden eieren: de oude muziek was een soort 'booming business', allerlei nieuwe ensembles waren op zoek naar platencontracten (en nog zonder de sterrenhonoraria uit de traditionele hoek), er was een nieuw en nieuwsgierig publiek, je kon je als label onderscheiden, kortom er waren redenen genoeg om in je catalogus een plaatsje te reserveren voor de jonge aanstormende talenten uit de oude muziek. Inmiddels hebben veel grote maatschappijen – vaak erg tegen de zin van de mensen met grote vakkennis – hun kippen met de gouden eieren geslacht, hun labels verkocht, hun opnameactiviteiten tot een minimum gereduceerd en de ensembles voor oude muziek aan de kant gezet. Orkesten en kleinere ensembles vonden onderdak bij kleinere labels of begonnen hun eigen label.

Medestanders waren vaak ook te vinden bij de *zendgemachtigden*, die in cruciale tijden niet alleen relatief veel zendtijd inruimden voor oude muziek, maar ook vaak interessante reeksen opzetten en onder-

steunden. Denk maar aan Pieter Andriessen, die met zijn programma *Musica Antiqua* tal van muzikanten en luisteraars heeft binnengevoerd in de wonderde wereld van de oude muziek. Een tweede naam die een vermelding verdient is Klaus Neumann, die vele jaren de oude muziek heeft gepropageerd en 'aandeelhouder' was bij de vele opnamen die dankzij de Westdeutscher Rundfunk (WDR) het licht zagen. In Frankrijk hebben grote groepen luisteraars kennisgemaakt met de oude muziek dankzij het onvermoeibare werk van Jacques Merlet; in Nederland heeft de muziek uit de middeleeuwen en de renaissance veel steun gehad van het radioprogramma van Marijke Ferguson.

Voor de acceptatie van de oude muziek zijn ook *gespecialiseerde festivals* van groot belang geweest. Het oudste nog bestaande is het Festival Musica Antiqua in Brugge (nu MAfestival) dat de historisch geïnformeerde uitvoeringspraktijk omarmde na een traditionele start waarin soms meer de leeftijd van de muziek dan de uitvoeringspraktijk telde. Spoedig volgden festivals in Herne (Tage alter Musik i.s.m. WDR), Saintes, Innsbruck, York, Boston, Utrecht, Barcelona, Regensburg, Londen (Lufthansa Festival) en Antwerpen (Laus Polyfoniae). Nu de festivals ouder worden, begint er behoefte te ontstaan aan publieksverjonging. De sociale media en kanalen als YouTube staan nog in de kinderschoenen maar zouden door hun vooral jonge aanhang voor de oude muziek een belangrijke rol kunnen spelen.

Ook *tijdschriften* als *Early Music*, *Tijdschrift voor Oude Muziek*, *Musica Antiqua* (vzw Musica), *Concerto* en *Goldberg* hebben bijgedragen tot het vergroten van de kennis van het vaak heel trouwe publiek dat op deze festivals afkwam.

Van groot belang voor de acceptatie en verspreiding van de oude muziek is het *gespecialiseerde onderwijs*. In 1933 richtte Paul Sacher in het Zwitserse Basel de Schola Cantorum Basiliensis op, als *Forschungs- und Lehr-Institut*, de eerste vakopleiding waar men het originele muziekstuk centraal stelde en op zoek ging naar de oorspronkelijke omstandigheden waarin het werk had geklonken en welke invloed die hadden op het klinkende resultaat. Rond 1970 werd binnen

het Koninklijk Conservatorium in Den Haag een afdeling opgezet die dankzij spraakmakende projecten rond Monteverdi en Bach snel voet aan vaste grond kreeg en studenten trok uit de hele wereld. Londen, Boston, Bremen en Trossingen, Salzburg, Gent, Brussel, Antwerpen, Amsterdam, Parijs, Lyon, Barcelona en tal van andere plaatsen volgden met grotere of kleinere afdelingen.

Een heel recente ontwikkeling in het muzikale vakonderwijs is de invoering op Europees niveau van de bachelor/masterstructuur, waarbij de student in de masterfase blijf moet geven van een onderzoekende houding of onderzoeksvaardigheden. De realisering van die harde eis is zeker in het begin niet door iedereen enthousiast onthaald, niet door studenten, maar soms ook niet door docenten. Zij verwachtten geen direct resultaat voor het spelniveau. Voor de traditionelen was het in veel gevallen een grotere opgave dan voor diegenen die zich bekwaamden in de barokmuziek. Dáár was de onderzoekende houding eigenlijk al lang een vanzelfsprekendheid, al zal lang niet iedereen zijn eigen bronnenonderzoek hebben gedaan op de intensieve manier waarop de echte pioniers dat deden. Het gevaar is daarbij niet denkbeeldig dat leraar-leerlingverhoudingen leiden tot klonen, klakkeloze navolgers die zich bij hun keuzes uitsluitend laten leiden door de beslissingen van hun voorgangers.

Waarom blijven heel wat musici (en concertorganisatoren) toch liever in het kamp van de 'traditionelen'?

Misschien zien ze wel op tegen de praktische complicaties die een overstap of een combinatie van speelpraktijken met zich meebrengt, zoals de aanschaf van nieuwe (i.c. oude) instrumenten, tegen de problemen van het vertrouwd raken (en blijven) met twee of meer instrumenten die weliswaar met elkaar verwant zijn, maar in speelwijze en speelhouding toch behoorlijk van elkaar verschillen. Ofwel zijn ze mordicus tegen de historische benadering omdat ze met beide voeten in het heden staan en het historisch geïnformeerd spelen niet van deze tijd vinden. Misschien interesseert het hen niet of zijn ze niet bereid om de weg van de meeste inspanningen op te gaan.

Helaas heeft de historisch geïnformeerde benadering ook sommige concertorganisatoren nog steeds niet weten te bekoren en blijven zij weifelend of ronduit afwijzend. Twintig of dertig jaar geleden was dat nog goed voorstelbaar, gingen voor sommigen de veranderingen misschien te snel. Een klassiek voorbeeld van tegenstand speelde zich in het midden van de jaren 1980 af in Frankrijk: een Parijse gynaecoloog met een absoluut gehoor stelde aan het einde van een lang artikel dat aan elkaar hing van onbegrip een wetsverandering voor waarin werd verordend dat subsidie zou moeten worden geweigerd aan ensembles die speelden op een andere stemtoon dan $a = 440$ Hz. Ook instellingen die concerten op een andere stemtoon organiseerden zouden niet voor steun van staatswege in aanmerking komen. Het tegenovergestelde is vanuit de wereld van de oude muziek nog nooit voorgesteld.

Zoeken de 'authentieken' en de 'traditionelen' intussen toch toenadering tot elkaar?

Alles weten op het terrein van de oude muziek is onmogelijk. Daarvoor is dat terrein inmiddels veel te omvattend geworden; ook door haar opmars tot ver in de negentiende eeuw. Maar dat ontslaat de serieuze speler of zanger niet van de plicht om zo diep mogelijk door te dringen tot de achtergronden van een muziekstuk dat hij onder handen neemt. De omvang van het repertoire en van de inmiddels verworven relevante kennis is een reden om te specialiseren. De onderzoekende houding moet een tweede natuur worden, waardoor de speler veel sneller de bepalende keuzes kan maken. Wie er lang genoeg mee bezig is, zal ooit die basiskeuzes maken als in een reflex en zich daarna kunnen concentreren op de details zoals de specifieke stijkenmerken van een werk. Er zijn duidelijke overeenkomsten met de processen die spelen bij het leren van een taal. Uiteindelijk zal de speler zich misschien wel tot generalist kunnen ontwikkelen, maar dan wel een generalist op historisch geïnformeerde basis. Zou er een toekomst zijn waarin elke muzikant uiteindelijk zo'n generalist is?

Frequently Asked Questions

We zagen dat de hele benadering volgens historische principes zich in de beginjaren sterk afzette tegen de wereld van de traditionele muziek, en dit niet altijd even handig. Daardoor was er in de traditionele muziekwereld lange tijd veel achterdocht jegens de oudemuziekbeweging. Inmiddels werken allerlei spelers uit het veld van de oude muziek op heel regelmatige basis met traditionele ensembles en orkesten. Het Residentie Orkest in Den Haag en het Concertgebouworkest in Amsterdam behoorden door de gastdirecties van Nikolaus Harnoncourt in de jaren 1970 tot de eerste traditionele orkesten die te rade gingen bij de historisch geïnformeerde uitvoeringspraktijk. Inmiddels vinden we dit soort gastdirecties wereldwijd. De resultaten van die vereende krachten zijn goed te horen en hebben vaak ook hun weerslag op andere concerten van de betreffende ensembles.

Wat zal de toekomst brengen?

Vooruitkijken is altijd moeilijk, voorspellingen geven geen garanties. De antwoorden op de vraag wat er op het terrein van de oude muziek in de toekomst nog kan worden ontdekt, lopen uiteen. Sommigen menen dat het belangrijkste werk inmiddels wel is gedaan, dat de belangrijkste muziekwerken allemaal hun plaats hebben gekregen in het muzikleven van vandaag; anderen zien nog massa's repertoire ongespeeld in bibliotheken rusten. Sceptis is er ook over de houdbaarheid van sommige ensembles met een eerbiedwaardige leeftijd waar bij tijd en wijle ook sporen van vermoeidheid worden ervaren. Daar staan jonge, nieuwe initiatieven tegenover die een ongebreidelde speelvreugde paren aan een grote mate van perfectie, een levende omgang met de bronnen, een eigen gezicht en verrassende inventiviteit in hun programmering.

Een angst die soms wordt geventileerd is die voor een te uniforme benadering. We zouden onder invloed van de muziekindustrie te veel naar één klank zoeken. Die ontwikkeling heeft zich – zeker gezien de mobiliteit van de eenentwintigste-eeuwse musicus – in de wereld van het moderne symfonieorkest voor een belangrijk deel al voltrokken,

waar een toppositie op de ladder van de internationale perfectie soms een hoger doel lijkt dan een eigen klank, ongeacht het gespeelde repertoire. Wat de oude muziek wil, is juist het tegenovergestelde: "Sie wollen aber auch nach ihren Eigenschaften behandelt sein", schreef Johann Nepomuk Hummel in 1828 over de verschillende soorten fortepiano's van zijn tijd. Dat geldt mutatis mutandis ook voor het repertoire en is een opgave die we ons moeten blijven voorschotelen: elk repertoire, elke periode vraagt om zijn eigen benadering.

De afgelopen halve eeuw is er een nieuwe kijk op het uitvoeren van oude muziek voorgesteld en geaccepteerd, er is heel veel repertoire aan de eeuwige vergetelheid ontrukkt, er is nieuw publiek geschapen, er is leven in de brouwerij gebracht. Ondanks de respectabele leeftijd van het fenomeen zijn er nog steeds mensen die zich afvragen of het een fundamentele wijziging in de benadering is of een voorbijgaand modeverschijnsel. Hoewel ik soms het laatste vrees, hoop ik op het eerste.

Definitie

Dat je als musicus
zorg draagt voor
andermans goed, zie
ik als een morele plicht.
(Gustav Leonhardt)

Hadden we de geïnterviewde musici hun gang laten gaan, dan waren sommigen onder hen wellicht ook nu nog bezig met het doorsturen van toch weer lichtjes genuanceerde versies van hun antwoorden. De oudemuziekwereld is een wereld van wikken en wegen. Vragen worden er steevast beantwoord met nieuwe vragen. Van onbezonnenheid of een gebrek aan leergierigheid kan je deze musici niet beschuldigen. Niet voor niets staat ook achter de titel van dit cahier een vraagteken.

In dit eerste hoofdstuk gaan de musici niet enkel op zoek naar een definitie van omstreden begrippen zoals 'historische uitvoeringspraktijk' en 'authenticiteit'. Ze staan ook stil bij de herkomst en het ontstaan van de oudemuziekbeweging en bij de manier waarop ze zelf met het fenomeen in contact gekomen zijn.

Wat is historische uitvoeringspraktijk? Is authenticiteit mogelijk?

Kenneth Weiss: Wat historische uitvoeringspraktijk precies is, kan ik helaas niet omschrijven. Het is een praktijk die te maken heeft met de instrumenten die je gebruikt en met het besef van hoe muziek oorspronkelijk uitgevoerd werd. Het komt erop aan de componist zo goed mogelijk te dienen. Daarom moet je je informeren. Onder meer over het spelen van versieringen, over improvisatie en de kennis van dansritmes kan je in allerlei traktaten informatie vinden. Tegelijk mag je volgens mij niet vergeten dat we vandáág leven. Gelukkig is barokmuziek van nature krachtig en puur. Zoiets past perfect bij de mens van vandaag. Het kan niet toevallig zijn dat zo veel goede musici zich over deze muziek willen buigen.

Masaaki Suzuki: Ik lig helemaal niet wakker van het onderscheid tussen 'historische' en 'andere' uitvoeringspraktijk. In om het even welk repertoire zou de musicus zich bescheiden moeten opstellen tegenover de muziek die hij uitvoert. Ik geef toe dat dit een nogal idealistisch uitgangspunt is. De realiteit toont aan dat heel wat beroemde en fel geapprecieerde musici eigenlijk veel liever zichzelf laten horen

Definitie

dan de muziek. Essentieel voor mijn persoonlijke zoektocht is het streven naar een evenwicht tussen 'historisch goed geïnformeerd' spel en persoonlijkheid. Een absolute meester in die combinatie is zonder twijfel Gustav Leonhardt.

Frank Agsteribbe: Die hele affaire rond historische uitvoeringspraktijk is toch al lang geen issue meer? Is de loopgravenoorlog waarin iedereen halsstarrig zijn ideeën verdedigde intussen niet al voorbij? Net zoals ik ook wat de muziekgeschiedenis betreft liever alles in een continu geheel zie – de muziekgeschiedenis bestaat helemaal niet uit vakjes! – wil ik ook de oudmuziekpraktijk niet in een hokje duwen. We moeten natuurlijk bepaalde ideeën blijven koesteren, maar voor de rest denk ik dat we de term 'oudmuziekbeweging' achter ons mogen laten. Over de 'fond' van het hele fenomeen geen kwaad woord, maar het is toch ook zo dat er heel wat onzin is uitgekraamd en dat er pakken saaie concerten zijn gespeeld.

Isabelle Faust: Voor mij is de historische uitvoeringspraktijk een bron van geluk. Zowat alles is al wel onderzocht en gefilterd. Voor de jongere generatie is zo'n situatie bijzonder comfortabel. Essentieel aan de hele beweging is in mijn ogen de concentratie op de partituur, op de tekst zelf. Maar vandaag beschikken we niet meer over dezelfde reflexen als de tijdgenoten van de componisten. Dus moeten we op zoek naar hulp. Beseffend dat een precieze reconstructie van de oorspronkelijke muziek utopisch is, moeten we tussen de regels door leren lezen. Alles samen komt er dus heel wat persoonlijke studie aan te pas. Het publiek van vandaag heeft nieuwe oren, maar dat geldt ook voor de uitvoerders.

François Fernandez: Die hele oudmuziekbeweging is het gevolg van de kloof tussen het repertoire dat we spelen en de tijd waarin we leven. Toen Bachs tijdgenoten naar het *tweede Brandenburgs concerto* luisterden, hadden ze nog nooit Miles Davis gehoord. Hun normen waren compleet anders dan die van ons vandaag. Het publiek is dus helemaal niet authentiek. Niemand aanvaardt vandaag nog dat je niet alles kraaknet speelt. Ik vermoed dat er in de barok wel degelijk veel risico's

genomen werden bij het spelen waardoor zeker niet alles perfect verliep. Mijn grootste betrachting is de hedendaagse perfectiedrang te verzoenen met emotie. Ik wil dat mensen na een concert thuishkomen en nog een cd opzetten of zelf nog de drang voelen om hun instrument vast te nemen en nog wat te spelen.

De zogenaamde historische uitvoeringspraktijk is altijd voor een stuk een zoektocht naar een compromis. Echt authentiek zijn is onmogelijk. Soms is een historisch verantwoorde benadering alleen al op materieel vlak ondenkbaar. Zo hebben we bijvoorbeeld geen voorbeelden meer van Franse fagotten die op 392 Hz gestemd zijn. Of analyseer eens de verschillende houdingen die de Ierse folkviolisten er ook vandaag nog op nahouden en extrapoleer dat eens naar het verleden, dan weet je natuurlijk genoeg.

Peter Kooij: Voor zangers is de historische uitvoeringspraktijk eigenlijk iets utopisch. We beschikken dan wel over pakken informatie uit het verleden, maar we hebben simpelweg de middelen niet meer om zoals toen te zingen. In de tijd van Bach hadden jongens hun stembreuk soms pas op hun achttiende of negentiende. Ikzelf had ze rond mijn vijftiende. Amper veertig jaar later merkte ik bij mijn zonen dat zij die breuk al rond hun dertiende hadden. Deze pijlsnelle evolutie onderstreept dat Bach vrijwel zeker totaal andere zangers voor zich had. Een jongen van achttien die een aria zingt, heeft natuurlijk een heel andere gevoelswereld dan een knaap van twaalf of dertien.

Als zanger heb je het bijkomende nadeel dat je niet, zoals een instrumentalist, kan zien hoe de instrumenten van vroeger eruitzagen. Een organist kan weten dat in muziek waarin de duim niet gebruikt werd, anders gefraseerd wordt. Als een violist zonder kinsteun speelt, zal hij andere vingerzettingen gebruiken, met alle gevolgen van dien. Dergelijke vormen van houvast hebben wij helemaal niet.

Daarbij komt dat wij vandaag in heel andere ruimtes concerten en zingen dan in de tijd van Bach. De Thomaskirche in Leipzig is eigenlijk een vrij kleine kerk met een slechte akoestiek. De zangers stonden

Definitie

er vooraan op het balkon met achter hen de instrumentalisten. Een dergelijke opstelling laat je toe om flexibel te fraseren en verstaanbaar te zingen. Intussen zijn we het gewoon dat solisten achter het orkest staan. De instrumentalisten horen je dus luid zingen, waardoor ze ook zelf nog wat sterker zullen spelen. Als zanger kan je dan het gevoel krijgen dat je voortdurend luid moet zingen. Ik kamp ook heel vaak met het probleem dat een concertzaal te groot is om me in de klankwereld van een barokorkest te kunnen inleven.

Alexei Lubimov: Met 'authenticiteit' heeft wat we doen niets te maken. Het verleden dupliceren is onmogelijk. We leven vandaag, in een tijdperk met het lawaai van vliegtuigen en machines. We hebben nu weliswaar de juiste instrumenten en goed uitgegeven partituren, maar we kunnen nooit de oorspronkelijke situatie terugroepen. Ook de luisteraars, het doel van de muziek, de akoestiek en de klankkwaliteit zijn intussen fel veranderd. Het publiek is niet meer thuis in retoriek of in getallensymboliek. Meer dan eerlijkheid en integriteit nastreven, kunnen we niet doen. Dat neemt niet weg dat je als uitvoerder qua tempo, aanslag en weergave van de polyfonie soms heel belangrijke beslissingen moet nemen.

Wieland Kuijken: Historische uitvoeringspraktijk leunt in mijn ogen veel dichterbij de emotie dan bij de wetenschap. Je moet zo veel mogelijk weten om de dingen zo goed mogelijk aan te voelen. Het weten kan je behoeden voor onmogelijke en onverantwoorde dingen. Maar het is niet zo dat je, door meer en meer te weten ook emotioneel vooruitgang boekt. Bij gebrek aan opnames moeten we de informatie uit de boekjes halen. Klakkeloos iets overnemen, doen we natuurlijk niet. We trachten de informatie te rijmen met onze tijd, onze gevoelens en intuïtie. Dat is geen schande: in de oude traktaten lees je alsmaar opnieuw hoe belangrijk 'le bon goût' en 'le dernier jüge' wel zijn.

Sigiswald Kuijken: Authenticiteit nastreven wordt vaak opgevat als 'een zo correct mogelijke kopie maken van iets uit vroegere tijden', maar zoiets is natuurlijk bij uitstek niet authentiek. Bovendien weten we nooit helemaal wat al dan niet 'historisch echt' is of was. Reconstructie

kan weliswaar interessant zijn, maar met de kern van artistieke zelf heeft ze niets te maken. Ik vind het natuurlijk wel de moeite om op zoek te gaan naar oude bronnen, instrumenten en informatie over de uitvoeringspraktijk. Veel dingen liggen daar voor het grijpen, ze zijn heel evident; je moet er constant mee bezig zijn om ze te vinden en te assimileren.

Authenticiteit in de echte betekenis, in de zin dat onze omgang met muziek authentiek of integer moet zijn, is natuurlijk wel prioritair. Gekke dingen doen en op een geforceerde manier nieuwigheden nastreven is zeker niet bevorderlijk voor dit type authenticiteit. Belangrijk is dat je je ego niet op de eerste plaats stelt. Uitstraling heb je omdat je ze niet zoekt. Enkelingen beweren wel eens dat hun ego helemaal niet telt. Maar je kan natuurlijk nooit je eigen persoonlijkheid uitwissen. Zelfs een poging daartoe is en blijft nog altijd een teken van je eigen persoonlijkheid.

Jos van Immerseel: Ik heb het niet voor termen zoals 'oude muziek', 'historische', of 'historisch geïnformeerde' uitvoeringspraktijk. Dat zijn erg vage begrippen die te veel verschillende ladingen dekken. Neem nu 'oude muziek', ja, dat is uiteraard geen nieuwe muziek. Maar wat is het dan wel? Muziek van gisteren, van drie jaar geleden, van een vorige generatie of muziek uit vroegere eeuwen? En 'uitvoeringspraxis', dat is toch een pleonasme? Uitvoeren is toch altijd praktisch? Zelf stel ik het alternatief 'evidente aanpak' voor. In mijn ogen draait alles immers om het zoeken naar vanzelfsprekende oplossingen. Speel je Mozart op Weense instrumenten, dan klinken heel wat dingen vanzelf evident.

En toch vallen me in de muziekwereld altijd weer niet-evidente keuzes op. Institutie-symfonieorkesten tellen voor een groot gedeelte van het repertoire te veel strijkers. Voor de werkzekerheid van de musici is dat goed, maar niet voor de muziek. Als Mozart met achttien eerste violen wordt uitgevoerd, moeten we dan voortaan ook niet Schuberts *Winterreise* met twaalf baritons en twaalf piano's uitvoeren? Waar is de logica? Ik geef toe dat de evidente aanpak minder eenvoudig is dan de term doet vermoeden. Je moet onderzoek doen en de nodige

Definitie

instrumenten verwerven en onderhouden. Die weg biedt natuurlijk niet altijd de meest gemakkelijke en goedkope oplossing. Om de evidente aanpak toch haalbaar te maken, is het misschien een goed idee om de kwantiteit van je concerten te verlagen ten voordele van de kwaliteit. Met minder concerten heb je sowieso meer tijd voor onderzoek.

Ook deze twee gedachten kunnen zeker nog stof tot nadenken bieden: Ten eerste hoor je musici die bij grote persoonlijkheden gestudeerd hebben, vaak zeggen dat ze willen vermijden hun leermeester te imiteren. Soms doen ze dan het tegenovergestelde en staan ze er niet bij stil dat zoiets eigenlijk ook een vorm van imiteren is. De Japanners houden er op dat vlak een mooie filosofie op na. Ze imiteren de beste dingen om vervolgens het niveau ervan te overstijgen. Masaaki Suzuki is daarvan een mooi voorbeeld; hij steekt vele anderen voorbij.

Ten tweede denk ik aan de Duitse organist Helmut Walcha, bekend van zijn Bachopnames op historische orgels. Walcha zei ooit: "Muziek van Bach moet je niet interpreteren, je moet gewoon spelen wat genoteerd is." En toch hoef je Walcha maar gedurende één minuut aan het werk horen om te weten dat hij het is. Niet interpreteren is dus ook een vorm van interpreteren.

Pierre Hantaï: Als musicus moet je iets doorgeven aan je luisteraar en dat doe je natuurlijk niet op een onbezonnen manier. Maar dat betekent in mijn ogen niet dat de essentie van musiceren iets te maken zou hebben met historisch onderzoek. Wat ik probeer is om zo weinig mogelijk van mezelf in de muziek te leggen en zo veel mogelijk van wat er in de partituur staat. Ik tracht zo diep mogelijk in een werk door te dringen.

Gustav Leonhardt: Historisch verantwoord uitvoeren is in mijn ogen niets meer dan een mentaliteit. Dat je als musicus zorgt draagt voor andermans goed, zie ik als een morele plicht. Als je die zorg niet kan opbrengen, dan moet je maar zelf componist worden. De muziek die we uitvoeren, is in de loop van de geschiedenis vaak onherkenbaar veranderd. Zowel in de partituur als in de uitvoeringspraktijk zijn er

voortdurend zaken aan toegevoegd en gewijzigd. Het is onze taak om die veranderingen zo veel mogelijk weg te schrapen om op zoek te gaan naar het innerlijke, naar de oorspronkelijke gedaante en de essentie van het kunstwerk. Als het uiterlijk van een kunstwerk te veel werd veranderd, kan je het innerlijke namelijk niet meer herkennen.

Historische uitvoeringspraktijk is voortdurend aftasten. Zekerheden en waarheden zijn er niet. Door studie kom je tot soms heel verschillende mogelijkheden. Spelen is dus per definitie keuzes maken. Maar het komt er natuurlijk op aan te weten tot waar de limieten van het aanvaardbare reiken. Met persoonlijke smaak heeft zoiets niets te maken.

Barthold Kuijken: "Zoek niet naar de voetsporen van uw voorouders, maar zoek naar datgene waarnaar zij zelf op zoek waren." Met deze woorden van de zeventiende-eeuwse Japanse dichter Matsuo Bash, vat ik graag de essentie van mijn zoektocht samen. Vertaald naar de uitvoering van muziek, zou alles moeten draaien rond respect voor de componist en zijn compositie. Met purisme of fundamentalisme heeft een dergelijke houding niets te maken. De echte waarheid kunnen we sowieso niet kennen. Het gaat meer om het afbakenen van een terrein. Als we kunnen achterhalen wat onwaarschijnlijk is, weten we eigenlijk al heel veel. Daarom is het nodig om elke keer opnieuw, per werk en zelfs per sonatedeel, je positie als uitvoerder te herdefiniëren. Je moet je altijd vragen blijven stellen en op zoek gaan naar informatie om op basis daarvan te experimenteren. Zoals ik niet graag iemand woorden in de mond leg die hij nooit gezegd heeft, vind ik het ook niet gepast om een compositie naar mijn hand te zetten. Tenzij de componist me daartoe expliciet uitnodigt natuurlijk. Neen, mij zal je niet horen beweren dat ik 'zoals Bach speel'. Zoiets lijkt me eerder een publicitaire slogan. Merk op dat een dergelijke uitvoerdersattitude helemaal geen privilege hoeft te zijn voor wie met oude muziek bezig is.

Toch denk ik niet dat de historische uitvoeringspraktijk beter is dan iets anders. Ik ben absoluut geen aanhanger van het vooruitgangsgeloof. In de voorbije eeuw maakten ook Casals en Rostropovitsj schitterende opnames van Bachs muziek. Die uitvoeringen zijn dan wel niet echt

Definitie

te rijmen met de oorspronkelijke bronnen, ze bruisen wel van emotionele rijkdom. Voor het grote publiek is de gedachte dat evolutie noodzakelijk verbetering zou moeten meebrengen, weggefallen met de muziek van Schönberg, Berg en Webern. Toen konden de mensen ineens niet meer mee. Bij uitvoerders is die gedachte eigenlijk pas veel later in twijfel getrokken, en ze is helemaal nog niet uitgestorven. Voor mij staat het vast dat je met de zogenaamde vooruitgang ook altijd wel iets verliest. Vergelijk maar eens een pianoforte met een moderne Steinway.

Je hoort wel eens de kritiek: aangezien een exacte reconstructie van de vroegere speelstijl onmogelijk is, is de hele oudmuziekbeweging zinloos. Dat vind ik een volkomen foute kritiek. Niemand van ons heeft ooit beweerd dat hij of zij precies speelt zoals Bach of Mozart; die zullen ook niet elke dag op precies dezelfde manier gespeeld hebben! We proberen alleen zo goed mogelijk te begrijpen wat een componist gedacht of inwendig gehoord zou kunnen hebben toen hij zijn muziek componeerde.

Een gelijkaardige kritiek treft ook de instrumentenbouw. Maar als je instrumenten nabouwt, zit je de facto altijd met verandering. Om te beginnen is het hout al anders. Men spreekt enkel voor het gemak over een 'kopie' of een 'replica'. In werkelijkheid is het misschien zelfs zo dat de bouwer kleine wijzigingen doorvoerde om het instrument aan te passen aan de specifieke wensen van een klant.

Een ander vaak gehoord verwijt is dat je niet meer 'echt' zou kunnen zijn als je te veel 'historisch geïnformeerd' bent. Voor mij zijn die twee elementen wél perfect verzoenbaar. Natuurlijk moet ook ik bepaalde zaken echt instuderen alvorens ik ze me eigen maak. Zolang iets niet natuurlijk klinkt, durf ik het niet aan een publiek doorgeven. Persoonlijke integriteit is voor mij het allerbelangrijkste. Ik wil niet liegen op een podium. Historische authenticiteit (voor zover die bereikbaar is) zonder persoonlijke authenticiteit is voor mij absoluut onvoldoende. Omgekeerd vind ik ook persoonlijke authenticiteit zonder historische authenticiteit een gemiste kans, al kan die wel erg intens en ontroerend zijn.

Andreas Staier: Eigenlijk ben ik helemaal niet de man tot wie u zich voor dergelijke onderwerpen moet wenden. Ik ben zelfs niet echt geïnteresseerd in historische uitvoeringspraktijk. Ik ben gewoon een moderne pianist die gefascineerd raakte door Bach en daarom klavecimbel begon te spelen, en later pianoforte. Ik voel me zoals een kind dat wil weten hoe zijn automatisch speelgoedje werkt. Ik ben niet enkel door de compositorische, maar ook door de intellectuele en poëtische essentie van een werk geboeid. Of het dan om een barokke of een romantische compositie gaat, doet er eigenlijk niet toe. Maar ik geef toe dat ik natuurlijk ook wel over een spontane historische nieuwsgierigheid beschik.

Essentieel in die hele oudmuziekbeweging is dat niet de artiest en de manier waarop hij speelt de waarheid vormen. Bescheidenheid ten opzichte van de kunstwerken is cruciaal. Het verschil met de denkwijze van bijvoorbeeld Horowitz is groot. Die was nog opgeleid in de aloude Chopin-Liszt-traditie en hoefde daarover niet na te denken. Vandaag beschikken we niet meer over zo'n uitvoeringstraditie en staan we altijd weer voor een moeilijke taak. Op dat vlak biedt de historische uitvoeringspraktijk zeker soelaas. Het feit dat er vragen gesteld worden, is op zich al heel waardevol. Wie zich geen vragen stelt, zal sowieso niet ver geraken. Zelfs al zouden alle conclusies fout zijn, dan nog zou de beweging zinvol blijven.

Toch vind ik niet dat alles wat uit deze beweging voortkomt goud waard is. Ik heb het zeker niet voor de dogmatische trekjes. Je mag dan al op een historisch instrument spelen, het kan nog altijd zijn dat je er niet in geslaagd bent het juiste tempo te bepalen. Ik ben niet per definitie tegen het maken van compromissen, maar het hangt er natuurlijk wel vanaf op welk vlak je die compromissen sluit. Zo kan je op een historisch instrument spelen, maar toch, zoals 99 procent van de pianisten, onbewust omspringen met pedaalgebruik. Waarmee ben je dan bezig?

Was de historische uitvoeringspraktijk zoals die ontstond in de twintigste eeuw een compleet nieuw verschijnsel?

Jos van Immerseel: Een drietal eeuwen geleden al interesseerde de Londense 'Academy of Ancient Music' zich voor oude muziek. In 1776 werd in Engeland het 'Concert of Ancient Music' opgericht. Dit ensemble speelde muziek die gemiddeld dertig tot veertig jaar oud was. Muziek van een vorige generatie (in dat geval onder meer die van Händel) werd toen dus al als 'oude muziek' beschouwd.

In het begin van de negentiende eeuw raakte ook Duitsland gefascineerd door het verleden. In 1801 werd voor het eerst Bachs *Wohltemperiertes Klavier* uitgegeven. We horen altijd dat Mendelssohn zo belangrijk was voor de Bachrevival in de negentiende eeuw, maar in werkelijkheid was zijn leraar Carl Friedrich Zelter hem voor. Hij voerde in 1811 Bachs *h-Moll Messe* uit en in 1815 de *Mattheuspassie* (Mendelssohn volgde pas in 1829). Een belangrijk verschil is echter dat Zelter de muziek had uitgevoerd zoals ze overgeleverd was en dat Mendelssohn de noodzaak voelde om de partituur aan te passen aan het instrumentarium van zijn tijd. Mendelssohn was een musicus met een scherp inzicht en zag in dat het geen zin had om Bachs muziek te spelen alsof het instrumentarium onveranderd was gebleven. Deze visie mag dan al indruisen tegen de 'Urtextfilosofie' van de jaren 1950 en 1960, puur muzikaal gezien is ze wel de juiste.

Het bewerken van oude muziek om ze aan te passen aan een nieuw instrumentarium, was toen nog volkomen normaal. Bach had dat overigens ook zelf gedaan met muziek van componisten zoals Couperin, Vivaldi, Marcello en Pergolesi. Het verschil is natuurlijk dat Mendelssohn verder terugging in de tijd. Ook Liszt zou hem dat nadoen. Nog later, vanaf Busoni, begon de bewerkingswoede te ontaarden. Sommige twintigste-eeuwse componisten hebben Schuberts liederen zelfs zodanig herwerkt dat je ze niet eens meer herkent. Dat vind ik absurd.

Je merkt dat ook heel wat begenadigde componisten zich bekommerden om de uitgave van oude muziek. In zijn voorwoord tot de uitgave

van de klavierwerken van Rameau, schreef Camille Saint-Saëns: "Het zou natuurlijk schitterend zijn mochten we opnieuw kunnen beschikken over oude klavierinstrumenten. Dan pas komt deze muziek goed tot haar recht. Op een instrument van vandaag heeft het echter geen zin om de vele trillers en versieringen te spelen zoals op een klavecimbel." Ik vind het een teken van grote intelligentie dat Saint-Saëns zich niet blindstaarde op dogma's.

Typisch voor de negentiende eeuw was ook de ontluikende nieuwsgierigheid voor originele instrumenten. Wilhelm Heyer uit Keulen zou om en bij de 2.600 instrumenten bij elkaar brengen en een restauratie-atelier oprichten. Daarnaast stelde hij een bibliotheek samen met duizenden autografen, brieven en portretten van componisten. Heyers verzameling is gedeeltelijk in de Universiteit van Leipzig terechtgekomen. Andere, gelijkaardige verzamelingen zijn tegen het einde van de negentiende eeuw vaak in musea en conservatoria beland. Conservatoria beschouwden het toen duidelijk nog als een belangrijke taak om instrumenten te conserveren, te restaureren en opnieuw bespeelbaar te maken om studenten te doen inzien dat er wel degelijk een nauwe relatie bestaat tussen een compositie en een instrument.

De instrumentenverzameling van het Parijse conservatorium had op een bepaald moment zelfs Hector Berlioz als conservator. Het instrumentenmuseum van het Brusselse conservatorium is dan weer ontstaan onder impuls van de schitterende blaasinstrumentenbouwer Victor Mahillon. En in Berlijn stond de illustere componist en violist Joseph Joachim mee aan de basis van de verzameling van de Königliche Hochschule für Musik. De initiatiefnemers en conservatoren waren dus heel vaak musici of instrumentenbouwers.

Daarnaast mogen we ook de invloed van de wereldtentoonstellingen zeker niet onderschatten. In 1889 kon je in Parijs naast historische klavecimbels van Ruckers, Zell en Hemsch ook nieuwe instrumenten zien van Tomasini, Erard en Pleyel. Het instrument van Tomasini (dat vandaag in het Musikinstrumenten-Museum Berlin staat) is een voor die tijd bijzonder getrouwe kopie van een origineel klavecimbel. De

Definitie

instrumenten van Erard en Pleyel weken al iets meer af van de oorspronkelijke instrumenten. Maar Pleyel zou pas echt uit de bocht gaan toen hij bij het begin van de twintigste eeuw voor Wanda Landowska een gedrocht van een instrument construeerde. Op die manier deed zij de zo mooie klavecimbelbouwtraditie compleet instorten. Het duurde tot 1950 alvorens mensen zoals Hubbard, Dowd en Skowronek op nieuw goede instrumenten bouwden.

In Frankrijk en België zou François-Joseph Fétis het historisch bewustzijn aanscherpen. Hij gaf oude muziek uit en organiseerde in Parijs de 'Concerts historiques'.

Voor een publicatie rond het conservatorium van Antwerpen heb ik enkele jaren geleden eens uitgezocht hoe het daar gesteld was met de interesse voor oude muziek. Het conservatorium heeft het voorrecht gekend dat de eerste directeur, Peter Benoit, meteen een leerling van Fétis was. Benoit dirigeerde vaak muziek van Palestrina, Ockeghem, Willaert en Gombert. In overeenstemming met wat ook in andere landen gaande was, lanceerde hij aan zijn conservatorium een leergang 'antieke muziek'. Het is bijzonder jammer dat Benoit zo vroeg stierf. Amper drie jaar later zou zijn opvolger Jan Blockx die leergang meteen afschaffen. Naar verluidt had Benoit zelfs plannen om een klavecimbelklas op te richten, maar dat is er jammer genoeg dus toch niet meer van gekomen. Het was pas in de jaren 1960 dat er onder directeur Flor Peeters een klavecimbelklas kwam.

Benoits onderwijscredo klinkt tot op vandaag nog brandend actueel: "Men moet kunst bejiveren uit liefde voor de kunst. De leerlingen moeten worden opgeleid tot denkende wezens. We moeten hen via de studie van de geschiedenis de ware principes eigen maken. Belangrijk zijn de schoonheidsleer en de karakterstudie van de componisten en hun werken."

Gustav Leonhardt: Het valt op dat alle zogenaamd nieuwe elementen die we aanbrachten, eigenlijk zaken waren die onze voorgangers-musici over het hoofd hadden gezien. Over sommige onderwerpen hadden musicologen decennia eerder al gepubliceerd. Maar de tijd was er toen nog niet rijp voor. In de jaren 1920 schreef men al over

'inégalité' (flexibele interpretatie van het genoteerde ritme door de uitvoerder, *nvdr*), maar niemand vond dat toen interessant. We hebben veel te danken aan de musicologie. Van overal, ook vanuit Amerika, hebben musicologen ons interessant materiaal aangereikt. Het enige wat we nog moesten doen, was verifiëren of het wel allemaal waar was. Zodra er dan iets 'ontdekt' werd, loerde het gevaar om de hoek dat men zou beweren dat alles wat tot dan toe gebeurd was, fout was. Details werden dan vaak karikaturaal uitvergroot. In de jaren 1960 bijvoorbeeld begon iedereen ineens alles, soms op een lachwekkend overdreven manier, 'inégal' te spelen.

In welke context is de oudemuziekbeweging ontstaan?

Philippe Herreweghe: In de jaren 1970 ontwikkelde de historische uitvoeringspraktijk zich in Nederland en België als een beweging die zich voortbouwend op wat tevoren al verwezenlijkt was, boog over traktaten en bronnen in verband met organologie en speelstijl. De eigenlijke grondleggers van deze beweging waren musicologen. Maar musici zoals Leonhardt, Harnoncourt en de Kuijkens brachten die bevindingen van de musicologen ook tot 'klinken'.

Deze generatie musici was opvallend calvinistisch van aard. Hun schoenen waren schoon en ze droegen geitenwollen sokken. Leonhardt is door en door Hollands; zijn musiceren heeft iets fundamenteel on-Latijns en aristocratisch. Het is volkomen paradoxaal als je zijn demarche bekijkt, maar hij drukt toch een stevige stempel op de muziek die hij speelt. Let wel, hij doet dat met het allergrootste respect voor de componist en zijn muziek. In die hele 'authenticiteitsbeweging' zijn persoonlijkheden altijd van cruciaal belang geweest.

Qua repertoire lag de klemtoon aanvankelijk op de 'onbekende' Rameau, Lully en Froberger. Bach was er ook meteen bij, maar die was ook eerder al een icoon. Nagenoeg onmiddellijk ontstond er een zekere controversie tegenover andere uitvoerders. Het is precies deze spanning die mee leidde tot het enorme succes van deze beweging.

Definitie

Toen ik studeerde was interpretatie nog iets wat je overnam van je leraar. Aloude tradities werden doorgegeven. Nadenken was daarbij niet belangrijk. Zoals Hendrik Conscience zijn volk had leren lezen, zo zouden mensen zoals Leonhardt en Harnoncourt musici leren nadenken bij het musiceren. Ikzelf behoor tot de generatie die na deze monumenten kwam. Als puber hing er een foto van Leonhardt boven mijn bed.

Mijn eerste missie bestond erin de erfenis van Leonhardts generatie een vocale invulling te geven. Ik heb me op allerlei traktaten gestort en heb het Collegium Vocale opgericht. Net zoals René Jacobs' Concerto Vocale moest mijn ensemble een complement vormen voor de instrumentale oudmuziekensembles. Met het Collegium Vocale wilde ik ook een alternatief bieden voor de toenmalige grote, romantische koren en voor de operakoren die grotendeels gevuld waren met brulstemmen van gefrustreerde zangers. Net zoals in het RIAS Kammerchor en het Nederlands Kamerkoor werd ook in ons ensemble vibrateloos gezongen en streefden we naar algemene precisie en een heldere articulatie.

Gustav Leonhardt: Dat de historische uitvoeringspraktijk net rond de jaren 1960 zo'n succes kende, kan ik maar moeilijk verklaren. Misschien werd de oude muziek wel zo belangrijk omdat de nieuwe muziek moeilijk te begrijpen viel. In muziek van Sweelinck hoort iedereen een foute noot. Die taal wordt zelfs door niet-musici begrepen. Het is met andere woorden muziek die nog volop leeft. De harmonie van de huidige 'music for the trillions' is niet voor niets nog altijd dezelfde als in de achttiende eeuw. Wezenlijk is die harmonie dus nog altijd hedendaags. Veel nieuwe muziek heeft helaas geen stijl meer. Foute noten hoor je er überhaupt niet. Sommige hedendaagse componisten maken een compleet frauduleuze indruk op mij. Anderen menen het wel goed en bedachten een coherent systeem voor hun muzikale voorstelling. Tragisch is dan weer dat misschien enkel de componist en een paar ingewijden die taal echt begrijpen. Aan klavierspelers (die sowieso beschikken over een gigantisch breed repertoire) dringt de vraag rond repertoire zich niet noodzakelijk op. Ik heb mijn hele leven al kunnen vullen met Bach, Couperin, Frescobaldi en Sweelinck. Voor mensen als Frans Brüggen is dat anders. Die ging uiteindelijk dirigeren want kon maar moeilijk zijn hele leven vullen met een blokfluitje.

Barthold Kuijken: 'Historische uitvoeringspraktijk' is zeker geen label dat exclusief toebehoort aan de groep musici die zich in de jaren 1960 wilde afzetten tegen de autoriteit. Het was een strekking die al veel langer bestond. Alleen was in de jaren 1960 de tijd rijp voor een dergelijk fenomeen. Het was het juiste seizoen en het gedachtegoed werd razendsnel verspreid. De traditie was te beklemmend geworden en er was dringend nood aan een frisse wind. Het is absoluut geen toeval dat musici zich toen vaak bezighielden met barok én met avant-garde. Die twee domeinen bevonden zich in de marges van wat een conservatorium toen aanbood.

Wieland Kuijken: De oudmuziekbeweging brak los in volle hippietijd. Dat we alles in vraag stelden, paste perfect in de naoorlogse tijdgeest. We waren nieuwsgierig en wilden iets anders doen. Alles wat we niet geleerd hadden in het conservatorium trok ons aan. Vandaar dat we ons zowel op nieuwe als op oude muziek stortten. Velen onder ons raakten ook in de ban van andere kunsten. Anderen gingen originele instrumenten opkopen. Voor sommigen was het verzamelen zelfs belangrijker dan de muziek zelf.

Natuurlijk was het erg spannend om als jonge musicus in een dergelijke context te belanden. Na een tijdje waren mensen zoals Gustav Leonhardt zo bekend dat er ook vanuit andere werelddelen interesse groeide. Via opnames en concerten raakten we bekend in Japan. De Japanners waren rijk en konden het zich dus veroorloven om hun aandacht op het buitenland te richten. En eenmaal Japanners iets aanvaard hebben, blijven ze trouw. Ik heb mijn hele carrière als lesgever Japanse studenten gehad.

Hoe bent u met de oudmuziekpraktijk in contact gekomen?

Sigiswald Kuijken: Ik moet zeven of acht geweest zijn, toen mijn oudste broers naar Duitsland trokken om daar een zomercursus 'vedeltjes bouwen' te volgen. Eenmaal terug thuis, hadden ze niet enkel een strijkinstrumentje mee (vaag geïnspireerd op een laatmiddeleeuws model),

Definitie

maar ook een paar partituren met muziek van onder meer Josquin Desprez en Orlandus Lassus. In mijn kinderhoofdje was deze renaissancemuziek vanzelfsprekend verbonden met dit 'oude' instrument. Dit was de context waarin ik überhaupt met muziek kennismaakte. Het werd ons als knapen intuïtief duidelijk dat het evident was om die oude muziek niet op een conservatoriumviool of een ander modern instrument te spelen. Dat besef is gegroeid zonder dat we erom gevraagd hebben of er expliciet naar zochten. Na de vedel kwam de viola da gamba en zo gingen we altijd verder op zoek. Uiteindelijk duurt die zoektocht tot vandaag. Gelukkig zullen we nooit honderd procent zeker zijn hoe de vork in de steel zit. Eigen gevoel, intuïtie en keuzes blijven van wezenlijk belang. Hier draait het niet om wetenschappelijke exactheid.

Isabelle Faust: Pas vrij recent ben ook ik in dit avontuur gerold. Mijn conservatoriumleraar Christoph Poppen had me dan wel laten aanvoelen dat er een andere benadering nodig was voor Tsjajkovski dan voor Mozart, maar echt fundamenteel had hij me niet kunnen inwijden in de historische uitvoeringspraktijk. Tijdens mijn studies was de toegang tot die praktijk trouwens helemaal niet evident voor buitenstaanders. Intussen is de situatie verbeterd en verruimde ook de interesse van ensembles en van dirigenten gevoelig. Anders was ik wellicht nooit in het circuit beland. Toen het Concerto Köln op een bepaald moment op zoek was naar een solist voor Beethovens vioolconcerto, kwam men bij mij terecht. Mijn manier van spelen moet dus van nature wel al iets 'historisch verantwoord' gehad hebben. En wie weet vonden ze onder de barokviolisten niet meteen iemand die Beethoven in de vingers had. Ik ben niet de enige bij wie het zo ging. Het verhaal van mijn collega Viktoria Mullova klinkt opvallend gelijkaardig.

Dit eerste contact was een waar avontuur. Het repertoire dat ik tot dan toe speelde, kreeg ineens een heel andere dimensie. Intussen voel ik me al aardig thuis in het wereldje en werk ik ook geregeld samen met Frans Brüggen en zijn orkest. Het gaat hier om teamwork: ik pik iets mee van hun ervaring in de oude muziek en zij leren ook van mij. Zeker wat betreft de mij goed vertrouwde muziek van Beethoven, Brahms en Schumann is een dergelijke uitwisseling vruchtbaar. Ik heb in ieder

geval het gevoel dat we elkaar perfect aanvullen. Door te luisteren naar de articulatie, de klank en door instinctief te reageren, kan je eigenlijk al heel ver raken. Ja, op dat vlak gedraag ik me zeker een beetje als een parasiet. Ik leer al doende en ontmoet mensen die me voort helpen. Maar tegelijk informeer ik me ook zelf en besteed ik vooral heel veel tijd aan studeren.

Alexei Lubimov: Eenvoudig was de toegang tot oude muziek in de Sovjet-Unie zeker niet. De enige muziek die daar echt telde, was die van componisten zoals Tsjajkovski, Mussorgski en Glinka. Daarbij komt dat voor Russen 'oude muziek' eigenlijk onze orthodoxe muziek is.

Tegen het einde van de jaren 1950 en in de vroege jaren 1960 konden we ons dankzij de platen die bij de *Oxford History of Music* zaten, een idee vormen van wat 'oude muziek' was. Daarnaast waren er toen ook heel af en toe oudemuziekconcerten door Amerikaanse en Engelse groepen. We ontdekten in die jaren weliswaar de muziek, maar de toegang tot informatie over de uitvoeringspraktijk en tot de traktaten zou nog een hele tijd op zich laten wachten. Sowieso hadden we in de loop van de jaren 1960 nog altijd geen historische instrumenten ter beschikking. Pas halfweg de jaren 1970 kwam er met de ontdekking van Leonhardt en Harnoncourt een eerste breuk. We informeerden ons, leerden een andere speelstijl kennen en beenden onze achterstand zo veel mogelijk bij. Dat mondde tegen het einde van de jaren 1970 ook uit in de verwerving van de eerste historische instrumenten. We kregen een Engels virginaal te pakken, een klavecimbel gebouwd door Zuckerman en een Duitse pianoforte. Uit Nederland en België haalden we traverso's. Met die instrumenten gaven we concerten in alle belangrijke Sovjetsteden. Buitenlandse reizen ondernemen konden we niet, maar we mochten gelukkig wel corresponderen met buitenlandse musici. In de jaren 1980 werd de situatie alsmar rooskleuriger. Er werden ineens veel meer concerten en zelfs internationale festivals georganiseerd. In het algemeen waren de reacties heel positief. Mijn eigen eerste opdracht in het buitenland kwam in 1988, toen ik een concert mocht spelen voor het festival van Utrecht. Twee jaar later kreeg ik van Erato een contract om alle Mozartsonates op te nemen op pianoforte.

Definitie

Maar toch verschilt de Russische mentaliteit tot op vandaag nog altijd grondig van de Europese. De reactie van de 'traditionele' musici is nog altijd weigerachtig. De oude Russische school is een gesloten en nauwelijks evoluerend systeem. Zelfs de voorbije decennia is er nauwelijks iets veranderd. Voor de pianisten blijven een diep toucher en passie de absolute basisbepalende factoren. Alles staat in het kader van de grote, brede lijn en emotie. Kleine, subtiele, gedetailleerde articulaties komen daar zeker niet in eerste instantie aan te pas. Tot op vandaag worden heel wat jonge musici nog altijd in die filosofie opgeleid.

Al durf ik ook niet té hard klagen. Ik voel dat er de jongste jaren toch een zekere mentaliteitswijziging aan de gang is. Zo hebben we in 1998 in Moskou een faculteit oude muziek kunnen oprichten. Sterk verspreid is het fenomeen nog niet. Dat heeft onder meer te maken met het feit dat het Russische muzikale leven heel erg gecentraliseerd is in Moskou. Wat je wel merkt, is dat bepaalde ensembles, die weliswaar van moderne instrumenten gebruikmaken, interesse vertonen voor de oudmuziekmentaliteit. Musica Viva uit Nizhny Novgorod bijvoorbeeld nodigde Christopher Hogwood en Roger Norrington uit. Dat leverde hen een aanzienlijke kwaliteitsverbetering op.

Masaaki Suzuki: Aanvankelijk sjoepelde de oudmuziekpraktijk Japan binnen via melomanen die opnames, informatie en instrumenten verzamelden en zelfs pogingen ondernamen om die instrumenten na te bouwen. Pas later raakten ook uitvoerders gefascineerd. Een cruciale figuur op dat vlak was zeker de klavecbiniste Motoko Nabeshima. Zij had lang in Europa verbleven en zou in Tokyo een privémuzekschool stichten. Ikzelf trok van 1978 tot 1983 naar Nederland om barokmuziek te studeren. Heel wat van mijn landgenoten gingen naar Nederland of België. In Japan leidde dat in de tweede helft van de jaren 1980 tot het ontstaan van verschillende barokorkesten. Ikzelf richtte in 1990 het Bach Collegium Japan op.

Dat uitgerekend Japanners zo'n grote interesse ontwikkelden voor oude muziek, heeft veel te maken met de economische groei die we kenden in de jaren 1980. Ineens wilde iedereen nieuwe dingen uitpro-

beren en op de hoogte zijn van andere culturen. In Tokyo alleen al had je toen minstens tien symfonieorkesten. Het spreekt voor zich dat er bij die talrijke musici ook mensen waren met interesse voor oude muziek. Opvallend is dat de aandacht in eerste instantie naar instrumentale muziek uitging. Dat zou wel eens te maken kunnen hebben met het feit dat veel van die historische instrumenten – in het bijzonder snaarinstrumenten en houten blaasinstrumenten – qua klank opvallende gelijkenissen vertonen met de Japanse traditionele instrumenten. Ook wat zangstemmen betreft, gaat de Japanse voorkeur van nature uit naar verfijnde klanken.

Over de oudmuziekpraktijk in andere Aziatische landen kan ik niet veel vertellen. Om gelijkaardige economische redenen als destijds in Japan, is er nu ook in Zuid-Korea een gestage ontwikkeling aan de gang. Ik schat dat binnen een tiental jaar Tokyo op dat vlak voorbijgestoken zal zijn door Seoel. In China is de situatie minder hoopgevend. Ik weet niet hoe het in de rest van het land zit, maar toen we onlangs concerten speelden in Hongkong, hadden we de allergrootste moeite om twee klavecimbels en twee positieforgels te vinden.

Bronnen

Iedereen is het erover eens dat een exacte reproductie van het verleden utopisch is. Het doel van de muziek, de akoestiek en de klankkwaliteit ondergingen ingrijpende wijzigingen. Vandaag opereren musici en luisteraars vanuit een heel andere context dan in het verleden. Toch is er geen reden tot willekeur. Essentieel voor de oudemuziekwereld is net dat musici er alles aan doen om zich toch zo breed mogelijk te informeren over de context waarin de muziek gecomponeerd werd. Behalve op partituren baseren ze zich daarvoor op historische instrumenten en allerhande publicaties met randinformatie (traktaten, methodes, reisverslagen, briefwisseling en iconografie).

In wat volgt onderstrepen de musici het belang van bronnenonderzoek en doen ze uit de doeken met welke problemen ze zoal geconfronteerd worden in hun zoektocht naar en omgang met betrouwbare bronnen. Verliepen de gesprekken rond de definiëring van 'historische uitvoeringspraktijk' nog in alle rust, dan laaiden de emoties in verband met bronnenmateriaal al net iets hoger op. Sigiswald Kuijken blijft niet buiten schot met zijn beslissing om de *Cantates* en *Passies* van Bach met een enkelvoudige vocale bezetting uit te voeren. Andreas Staier vraagt zich dan weer af of Gustav Leonhardts basso-continuospel wel zo historisch verantwoord is. En Pierre Hantaï heeft zo zijn twijfels bij de artistieke waarde van heel wat oude traktaten.

Waarom is een zo breed mogelijk bronnenonderzoek belangrijk? Levert een partituur dan onvoldoende informatie?

Sigiswald Kuijken: In je omgang met bronnen moet je altijd een zo ruim mogelijke kennis van de context nastreven. Dit om te verhinderen dat je fanatiek wordt en de dingen uit hun verband rukt. De uitvoerder moet zijn smaak ontwikkelen vanuit de bronnen. Hij moet zijn smaak leren afstemmen op wat hij in de bronnen ziet en leest. Het komt erop aan te leren omgaan met de schoonheden uit die bewuste tijd. Ook architectuur, schilderkunst, beeldhouwkunst en literatuur kunnen dus zeker helpen om de muziek een plaats te geven.

Bronnen

Davitt Moroney: Bronnenonderzoek kan de verbeelding van een musicus aanscherpen. Eigenlijk hou ik zowel van intellectuele als van andere soorten schoonheid. Laat me dat duidelijk maken via een vergelijking. Het menselijk lichaam wordt in de regel als iets moois beschouwd. Een skelet, zonder vel en vlees, vinden we dan weer niet mooi. Zo ook moet een musicus leren jongleren tussen het skelet (de broodnodige structuur van de muziek) en het vlees (dat wat je als mooi ervaart). Dat 'vlees' kan je vergelijken met het kapsel, de maquillage en de kledij van het lichaam. Hiermee belanden we bij een debat dat sinds Aristoteles gevoerd wordt en de substantie tegenover de 'accidentiae' (de bijkomstigheden) plaatst. Het bronnenonderzoek dat je als musicus uitvoert, kan betrekking hebben op de beide elementen.

Een origineel historisch instrument verplicht je bijna automatisch tot een bepaalde manier van spelen. Het verschil met een kopie is gigantisch. Zo zijn de originele instrumenten die ikzelf bezit veel stabielere qua stemming. Instrumentenbouwers dankten hun onbegrensde vakkennis meestal aan een lange familietraditie. Denk maar aan de Antwerpse bouwersfamilie Couchet die dankzij familiale banden de traditie van de familie Ruckers kon overnemen en voortzetten. Zelfs de allerbeste instrumentenbouwers van vandaag kunnen niet tippen aan een dergelijk metier. Op dat vlak staat er ons dus zeker nog een lange evolutie te wachten.

Barthold Kuijken: Op basis van de talrijke bronnen trachten we een basis te ontwikkelen voor iets wat voor tijdgenoten van de componist acceptabel zou zijn geweest. Toch besef ik maar al te goed dat ik, mocht ik even terugkeren in de tijd, wellicht in een hevige lachkramp zou schieten. Ik zou enorm verbaasd zijn. De kans is groot dat we de bal compleet mislaan. Maar dat is geen excuus om je niet zo breed mogelijk te informeren.

Kenneth Weiss: Om echt iets aan te vangen met een partituur, beschik je bij voorkeur over een brede cultuurkennis. Later in de geschiedenis zijn partituren alsmear gedetailleerder geworden, maar in de notatie van barokmuziek schuilt er ook heel wat impliciete informatie. Zo zal de

naam van een bepaalde dans samenhangen met een bepaald tempo en karakter, een frasering en een bepaalde articulatie. Uiteraard is het interessant als je op zo'n moment over een ruime muziekkennis beschikt. Ik tracht dan ook tijd te maken om de traktaten van Quantz en Carl Philipp Emanuel Bach geregeld te herlezen. Ook mijn Amerikaanse studenten raad ik dit aan. In Amerika is de mentaliteit op dat vlak wel wat anders: daar hebt je meer een performertraditie en niet zozeer een traditie van onderzoek zoals in Nederland en België.

Davitt Moroney: Hoe verder de muziek van ons af ligt, hoe meer lagen en filters er tussen het oorspronkelijke manuscript en een hedendaagse uitvoering liggen. Ik kan dat gemakkelijk illustreren met de *Pièces de clavecin* van Louis Couperin die ik in 1985 uitgaf bij *L'Oiseau-Lyre*. De gebruikers krijgen in die uitgave een tekst te zien die door mij voorbereid is. Tijdens de voorbereiding heb ik echt massa's keuzes moeten maken. Ik heb een dertigtal zeventiende-eeuwse manuscripten gevonden, waarvan drie echt belangrijke. Jammer genoeg zit daar geen manuscript van de componist zelf bij. Maar toch had ik geluk, want de beschikbare manuscripten stammen wel uit de juiste periode. Toen ik die manuscripten met elkaar vergeleek, stootte ik op verschillen qua noten, op ontbrekende of zelfs toegevoegde maten en zelfs op foute toekeningen. En stel nu dat ik toch nog Couperins manuscript gevonden had, dan nog zou er heel wat informatie niet expliciet in de partituur staan. Zo noteerde Couperin maar heel zelden een versiering, terwijl we natuurlijk wel weten dat er heel wat versieringen gespeeld werden. Kortom, we kunnen wel proberen terug te gaan in de tijd, maar de grenzen zijn talrijk. Ik hoop dat ik voldoende duidelijk gemaakt heb hoe omzichtig je wel met 'Urtextuitgaves' moet omspringen.

Een klassiek voorbeeld in deze context is ook Bachs *Wohltemperierte Klavier*. Hiervan beschikken we over een onvolledige autograaf. De tweede bundel is niet afgewerkt en staat bovendien vol verbeteringen en aanpassingen. Er zit dus niets anders op dan te gaan kijken naar de kopieën die gemaakt werden door Bachs leerlingen en door zijn echtgenote. Maar dan merk je al snel dat het autografe manuscript eigenlijk niet de uiteindelijke versie weergeeft.

Bronnen

Van *Die Kunst der Fuge* hebben we dan weer enerzijds een manuscript van Bachs hand dat dateert van omstreeks 1745 en anderzijds een postuum gedrukte versie uit 1751-1752. In vergelijking met Bachs manuscript bevat die postume versie vier extra stukken en talrijke aanpassingen. Nu bestaat er de jongste jaren een tendens om Bachs 'originale versie' uit te voeren. Ik ben er zeker van dat de beweegredenen daartoe vooral van commerciële aard zijn: de originele versie kan namelijk netjes op één cd. Ondertussen zien de mensen over het hoofd dat dat oorspronkelijke manuscript een aantal flagrante fouten bevat tegen het contrapunt. Het is nochtans evident dat Bach die fouten later, met het oog op de druk, weggewerkt heeft.

Jos van Immerseel: Een partituur is een kwestie van coderen (de componist) en decoderen (de uitvoerder). Soms vragen componisten moeilijke of vreemde dingen. We speelden op het Holland Festival onlangs nog een nieuw werk van Martijn Padding. In de blazerspartijen werden we daar geconfronteerd met nuances gaande van geen geluid tot *ppppp*. Probeer dat maar eens op een trompet! Uiteraard draait het in dit soort notaties vooral om de suggestie. Dat betekent echter niet dat je van tevoren alles moet relativeren en veranderen. Een musicus heeft op zijn minst de plicht om alles eens uit te proberen. Voor je van iets zegt 'het kan niet', moet je echt al heel veel stappen doorlopen hebben.

Hoe dan ook ontbreekt er heel wat informatie in partituren. In partituren van muziek van Sweelinck bijvoorbeeld zie je weliswaar notennamen en -waarden, maar je ziet niet dat het instrument waarop je speelt in middentoon gestemd moet zijn. Die informatie is nochtans essentieel. In gelijkzwevende stemming klinkt deze muziek namelijk al gauw wat gewoontjes.

Ook dynamische aanduidingen in partituren kunnen dergelijke problemen stellen. Als we bijvoorbeeld een *f* ('forte') zien, dan hebben wij geleerd dat dat 'krachtig, sterk' betekent. Maar als je er Czerny's traktaat over uitvoering op naslaat, dan zie je dat hij onder '*f*' een 'volle, gezonde en weelderige klank' verstaat. Met kracht en sterkte heeft dat niet echt iets te maken. Van Debussy is dan weer geweten dat

hij altijd alles te hard vond. Die informatie werd ons onder meer via zijn leerlinge Marguerite Long overgeleverd. Veel hangt ook af van het temperament van de componist in kwestie. Naar verluidt was Händel vrij snel tevreden met wat de musici met zijn muziek deden. Bach zou driftiger en opvliegender geweest zijn, een pietje-precies.

Ik denk ook nog aan een recenter voorbeeld van cruciale informatie die niet in de partituur staat. We weten al heel lang dat componisten zoals Ravel, Debussy en Rachmaninov (althans wat hij in Rusland schreef) gecomponeerd hebben voor parallelsnarige vleugels. Wat Rachmaninov betreft, kan je dat onder meer afleiden uit een brief die hij vanuit de Verenigde Staten naar zijn thuisfront stuurde. Hij heeft het daar over 'bizarre kruissnarige' instrumenten die hij nooit eerder zag.

Dat bepaalde werken van Rachmaninov inderdaad voor parallelsnarige vleugels gecomponeerd zijn, hoor je onder meer als je zijn *Suites voor twee piano's* uitvoert. Terwijl het contrapunt op kruissnarige vleugels grotendeels verloren gaat, klinkt dat op parallelsnarige vleugels glashelder.

Als bouwers zijn overgeschakeld op dat kruissnarige systeem, dan was dat zeker niet om de klankkwaliteit te verhogen. In de achttiende eeuw zag je al kruissnarige tafelpiano's, die goedkoper waren. Ook gereputeerde firma's als Steinway hebben in het verleden talloze veranderingen doorgevoerd om puur commerciële redenen. Gelukkig vertonen meer en meer pianisten interesse voor historische instrumenten. De gedachte aan een wereld waar je overal dezelfde piano's, dezelfde steak au poivre en dezelfde hotels vindt, is toch gruwelijk?

Barthold Kuijken: Muzieknotatie is een bijzonder boeiende, maar in zekere zin compleet absurde materie. In plaats van tot de oren richt muzieknotatie zich tot de ogen. Daarbij komt dat het om een gecodeerde notatie gaat, die voortdurend in evolutie is. We mogen dus niet blind aannemen dat onze huidige codes altijd en overal geldig zijn en waren. Het komt erop aan de oorspronkelijke codes te vinden en te ontcijferen. Veel facetten van de uitvoering werden vroeger niet in de partituur opgenomen, maar goed opgeleide musici wisten wel wat ze met die partituren moesten aanvangen.

Bronnen

Laat me dat verduidelijken met enkele voorbeelden van impliciete informatie die een partituur zoal kan bevatten. Men beweert wel eens over de muziek van Jean-Baptiste Lully dat die te eenvoudig en te droog zou zijn voor het orkest. Maar als je de methodes uit zijn tijd bekijkt, dan zie je dat er aan zijn partituren van alles moet worden toegevoegd. Of neem nu een partituur waarin eerst 'piano' en vijf maten verder 'forte' staat. In zo'n geval zal de hedendaagse uitvoerder al gauw luider spelen. Sinds de laatromantiek hebben componisten en theoretici ons geleerd om crescendo's op lange afstand te maken. Zowel de uitvoerders als het publiek van vandaag hebben die gewoonte volledig geassimileerd. Maar in de achttiende eeuw werd zo'n verschil in klanksterkte gebruikt om iets bijzonders aan te duiden. Een vergelijkbare verwarring ontstaat wanneer we vandaag in een partituur een stijgend interval zien staan. Dan zullen wij die stijging spontaan gepaard laten gaan met luider spelen of zingen. Toch lees je in zangmethodes uit de achttiende eeuw net het omgekeerde. De stem moest juist eleganter en stiller worden bij het stijgen. Hoe dan ook is de betekenis van de symbolen die wél in de partituur staan afhankelijk van de componist met wie en de situatie waarmee we te maken hebben.

Andreas Staier: Muzieknotatie is een heel complexe en sowieso ontoereikende aangelegenheid. Zo noteren Schumann en Schubert elk op een compleet verschillende manier. Schubert neemt gigantisch veel tijd voor alles, Schumann is veel zenuwachtiger. Voor mij heeft dit niets te maken met de geschiedenis, het is een puur menselijke aangelegenheid. Het is zoals je trage en snelle types van mensen hebt.

Philippe Herreweghe: In een partituur, ze mag dan nog uiterst gedetailleerd zijn, ontbreekt eigenlijk altijd de essentiële informatie. Een groot kunstwerk zal altijd fundamenteel mysterieus blijven, ook al weet je alles over het tempo, de instrumentatie en de tekstplaatsing. Dit doet me denken aan een uitspraak van Bruckner. Toen men hem vroeg naar de betekenis van een van zijn werken, antwoordde hij: "Ik weet het echt niet." Zelfs hij had geen greep op de uiteindelijke betekenis van muziek. Daarom hou ik niet zo van opera. Een jaloeziescène is daar gewoon wat ze is.

Over Stravinsky's muziek wordt vaak beweerd dat ze afstandelijk en koud is. Stravinsky zei ooit zelf: "Muziek moet niets zeggen." Voor de uitvoering van zijn mis wil hij zelfs uitvoerders die doen alsof ze niet weten wat al dat Latijn betekent. Je moet deze muziek zingen alsof je tot het plebs behoort. In *Les Noces* vraagt de componist zelfs expliciet om accenten te leggen die indruisen tegen de tekst. Als recensenten dan beweren dat je uitvoering te weinig tekstexpressief is, ja, dan spring ik wel eens uit mijn vel.

Frank Agsteribbe: Aangezien ik behalve componist ook uitvoerder van oude muziek ben, sta ik misschien nóg meer dan anderen stil bij de notatie. Je wordt als componist voortdurend geconfronteerd met de beperkingen van de notatie. Als je een uitvoering van je eigen werk beluistert, schrik je soms echt van de verschillen met wat je dacht genoteerd te hebben. Ja, zelfs de diverse opnames die de controlefreak Pierre Boulez van zijn eigen *Marteau sans Maître* maakte, vertonen grondige verschillen.

Mijn leraar Jos van Immerseel gaf me op dit vlak erg wijze lessen. Hij drukte me op het hart dat ik me altijd moest blijven afvragen waarom iemand op een bepaald moment iets geschreven zou hebben. Je moet de raadgevingen in traktaten niet blindelings opvolgen. Een opmerking in een traktaat kan ook een gevolg zijn van het feit dat iedereen in die tijd net iets afwijkends deed. Het traktaat is in zo'n geval dus helemaal geen beschrijving van de eigenlijke uitvoeringspraktijk van dat moment.

Wieland Kuijken: Wat Bachs cellosuites betreft, beschikken we jammer genoeg niet over een origineel handschrift. Wel zijn er, onder meer van de hand van Anna Magdalena Bach, verschillende afschriften. Het probleem met die kopieën is dat ze vaak onduidelijk zijn en dat ze het geregeld oneens zijn over articulaties en zelfs toonhoogtes. Dat Anna Magdalena onduidelijk noteerde, kunnen we afleiden uit de cruciale verschillen die er zijn tussen de (wel bewaarde) autografen van Bachs violsuites en de kopie die zij ervan maakte.

Bronnen

Om te beginnen weten we eigenlijk al niet eens voor welk instrument de 'cellosuites' gedacht zijn. Zo valt het op dat de grepen vaak veel natuurlijker liggen wanneer je de muziek op een iets kleiner instrument speelt. En misschien is de zesde suite, die veel hoger is dan de andere vijf, voor nóg een ander instrument bedoeld. Of misschien kon je gewoon uit verschillende instrumenten kiezen om deze muziek uit te voeren.

Ook qua articulatie en tempo heb je eigenlijk nauwelijks zekerheid. Voorts moet je er rekening mee houden dat wat de trage delen betreft, in die tijd vaak enkel een kader genoteerd werd. Versieringen moesten door de uitvoerder toegevoegd worden. Het is pas later dat Duitse componisten de Franse toer opgingen en net zoals in de Franse gambamuziek veel meer details op partituren gingen zetten. Wie op zoek is naar houvast, kiest als leerschool dus best het Franse gambarepertoire uit.

François Fernandez: De violisten hebben geluk. Bachs autograaf van de solovioolwerken bleef bewaard. Maar dan nog zegt een partituur niet alles. Ik herinner me daarover een mooie uitspraak van mijn leraar Sigiswald Kuijken: "Een partituur is als een wiskundig vraagstuk: de oplossing zit vervat in de opgave." Er is met andere woorden onzichtbare informatie aanwezig. Als je bijvoorbeeld het woord 'sarabande' ziet, dan moet je weten dat een sarabande tegen het einde van de achttiende eeuw heel traag uitgevoerd werd, begin achttiende eeuw traag en in de zeventiende eeuw eerder snel.

Welke bronnen zijn voor u het belangrijkste?

Peter Koopj: Voor een zanger is de tekst de allerbelangrijkste bron. De tekst verradert meteen hoe je moet fraseren. Dat het logisch is dat ook de instrumentalisten die fraseren volgen, is een boodschap die jammer genoeg nog altijd niet overal doorgedrongen is. Sommige dirigenten vragen van zangers de meest onmogelijke en onnatuurlijke dingen. Met mensen zoals Philippe Herreweghe maak je zoiets gelukkig nooit mee. Hij moet zowat het toonvoorbeeld zijn van de dirigent die het onderste uit de kan haalt wat tekstexpressie betreft.

Traktaten spreken elkaar heel dikwijls tegen. Zeker over versieringen en frasering lees je de grootste tegenstrijdigheden. Ik denk dat je altijd weer zelf een synthese moet maken van die gegevens om dan de meest natuurlijke manier van zingen en spreken te vinden.

In mijn ogen is de opdracht die een zanger heeft eigenlijk heel eenvoudig. Het is onze plicht om, dankzij het voordeel van de tekst, de luisteraar zo direct mogelijk te bereiken. Als tekst je niet interesseert, dan moet je absoluut geen zanger worden. En toch bestaat er een zangtraditie waarin men volume, legato, continue ademstroom en dergelijke veel belangrijker vindt dan tekst. Het probleem van veel zangers is dat ze vaak heel ijdel zijn en meer met zichzelf en met het zingen op zich bezig zijn dan met wat ze zingen. Blijkbaar is dat een menselijk fenomeen.

Ik reageer op dat vlak nogal categoriek. Op operapodia zal je me niet aantreffen, daar is de situatie het ergst en komt waarlijk alles voor de tekst en de muziek. Ik zing ook veel liever Bach dan Italiaanse barok of Händel. Bij Bach zijn de versieringen haast altijd uitgeschreven. Bij Italiaanse muziek moet je in de da-capo-aria's zelf nog allerlei versieringen toevoegen. Ik hou er absoluut niet van om dan via allerlei virtueuze loopjes en show mezelf op een piëdestal te plaatsen.

De teksten die we zingen zijn vaak niet de meest toegankelijke voor de luisteraar van vandaag. Bij het studeren moet je je dus altijd eerst buigen over de tekst en de inhoud. De aria in je stem krijgen en de moeilijke plaatsen gezongen krijgen, is een heel ander aspect van het studeren. Ik vind het gruwelijk als mensen zinnen verkeerd uitspreken en eigenlijk alleen maar met hun stem bezig zijn. Ik maak vaak deel uit van jury's. Tijdens de Elisabethwedstrijd overkomt het me wel eens dat ik aanvankelijk helemaal in de ban ben van iemand met een fantastische stem. Maar als die persoon niets aanvangt met de tekst, kan zelfs zo'n stem het niet verhinderen dat ik na vijf minuten toch begin in te dommelen. Veel heeft te maken met de mentaliteit en de intelligentie van de zanger. Daarnaast is ook zijn algemene cultuur belangrijk. Zangers uit het Verre Oosten kampen wel eens met dat cultuurverschil. Ze doen vaak fantastische dingen, maar kunnen het toch moeilijk hebben

Bronnen

om zich echt een idee te vormen van wat ze zingen. Hetzelfde geldt voor Fransen die Duits repertoire zingen en omgekeerd. Echt tot tranen toe bewogen word je dan zelden.

Gustav Leonhardt: Een groot deel van de barokmuziek is eigenlijk gericht op tekst. Zelfs al bespeel je een instrument, dan nog zou het beeld dat je je vormt van de muziek doordrongen moeten zijn van een vocale voorstelling. Tot dat inzicht kwam ik voor het eerst dankzij Alfred Deller. Van hem leerde ik dat voor een goede musicus de tekst het allerbelangrijkste is. Deller dreef dat zodanig ver dat hij, als de tekst daarom vroeg, zelfs lelijk zong. Nooit zou hij zijn stem laten primeren.

Ik kan natuurlijk niet beweren dat kennis van beeldende kunst of van literatuur een aanwijsbare invloed zou hebben op de manier waarop je speelt. Maar je alleen maar bezighouden met zeventiende- en achttiende-eeuwse muziek is sowieso te begrensd. Ikzelf ben eigenlijk veel meer bezig met beeldende kunst en architectuur dan met muziek. Dat daar wat van afstraalt in mijn spel is mogelijk, maar zeker niet rechtstreeks. Voor mij is een bredere interesse evident. Ik zetel in allerlei raden en comités voor restauratie en architectuur in Amsterdam. Helaas gaat het er ook in de architectuur niet altijd even kuis aan toe. Ik word soms erg boos van de vreselijke restauratiefouten die daar gemaakt worden.

Bernard Foccroulle: Het orgel is hét instrument bij uitstek voor een poging tot echte reconstructie van het verleden. Als je bijvoorbeeld op het orgel in het Nederlandse Alkmaar renaissancemuziek speelt, dan heb je echt het gevoel dat je het origineel extreem dicht benadert. Van dergelijke originele orgels kan je heel veel leren. Het zijn leermeesters in kleur, tempo en articulatie.

Pierre Hantäi: De meest veelzeggende informatie vind je in mijn ogen in rechtstreekse getuigenissen. Ik denk aan Johann Kirnberger die zich beklagde over het feit dat er in de jaren na Bachs dood al zo veel uitvoeringsgewoontes waren verloren gegaan. Hij heeft het dan onder meer over het tempo van fuga's. Uit andere verslagen weten we dat

Bach speelde alsof hij een discours hield. Ik vind dergelijke uitlatingen veel interessanter dan de tonnen papier die ooit volgeschreven zijn met richtlijnen voor de uitvoering van versieringen.

Rinaldo Alessandrini: Er zijn bronnen bij de vleet die ons vertellen dat klank en elegantie van cruciaal belang zijn in de Italiaanse muziek. Zelfs in instrumentaal repertoire is er altijd een link met vocale muziek. De zeventiende-eeuwse Italiaanse instrumentale muziek heeft een door en door vocale demarche. Typisch voor de Italiaanse muziek zijn ook de contrasten. In de zeventiende en achttiende eeuw bestonden daarvoor vaste regels. In het algemeen zijn er heel wat verschillen met bijvoorbeeld het Franse repertoire. Onder meer het concept snelheid is helemaal anders. Fransen zijn ook vaak veel gedetailleerder in het noteren van versieringen. Als musicus moet je altijd streven naar een zo stijlbewust mogelijk discours.

Ik wil de zeventiende- en achttiende-eeuwse Italiaanse muziek opnieuw lezen en in contact brengen met de Italiaanse cultuur en retoriek. De grote Italiaanse retorische traditie is gegroeid uit de heel sterke en intelligente Latijnse cultuur. Het is die traditie die ik wil teruggeven aan de muziek. Zangers die met dit repertoire bezig zijn, moeten niet alleen een grondige kennis hebben van het Italiaans, ze moeten hun teksten ook door en door bezitten.

In welk opzicht kunnen bronnen problematisch zijn?

Sigiswald Kuijken: Veel bronnen spreken elkaar tegen. Dat is logisch, want de evolutie is zeker niet altijd chronologisch geweest. Veel hangt af van de bestemming van de bronnen: waren ze bedoeld voor professionelen of voor amateurs? Zo hebben de vioolmethode van Leopold Mozart en het traktaat van Carl Philipp Emanuel Bach een heel ander niveau dan de vulgariserende boekjes uit diezelfde periode.

Jos van Immerseel: De toegang tot oorspronkelijk bronnenmateriaal is niet altijd even eenvoudig. Veel mensen zijn gewoonweg niet in staat om bepaalde traktaten of teksten te begrijpen. Vaak is het een probleem van talenkennis. De lectuur van een achttiende-eeuwse Duitse tekst vergt best wel wat filologische achtergrond. Bij gebrek daaraan riskeer je foute conclusies te trekken. Denk maar aan de discussies in verband met de bezetting in Bachs muziek. Moet die bezetting nu enkelvoudig of niet? Eigenlijk beschikken we dankzij Arnold Schering al sinds 1935 (in *J.S. Bachs Leipziger Kirchenmusik*) over alle nodige documenten om deze knoop door te hakken. Schering vermeldt in extenso een rapport van Bach waarin staat dat er in Leipzig drie violen wenselijk zijn voor de cantates en naargelang de omstandigheden een koor van acht tot twaalf zangers. En toch zie je in de praktijk allerlei dogma's ontstaan. Een enkelvoudige bezetting kan weliswaar mooi zijn, maar historisch verantwoord is ze niet.

Sigiswald Kuijken: Ik lig wel eens onder vuur omwille van mijn beslissing om voortaan de *Cantates* en *Passies* van Bach met een enkelvoudige vocale bezetting uit te voeren. Nochtans zijn de bronnen daarover helder. In een brief aan de gemeenteraad van Leipzig zien we dat Bach om twaalf zangers vroeg. Als hij twaalf zangers vroeg (en zelfs een soort veiligheidsmarge nam tot zestien) dan was dat in de hoop om er uiteindelijk toch minstens acht te krijgen, zodat hij – zo zegt hij zelf! – dubbelkorige werken kon uitvoeren. Onder meer door ziekte (en ook door kopieerwerk, of doordat ze als instrumentalist moesten fungeren) viel er wel altijd een aantal zangers uit, zo argumenteert Bach. Eveneens het feit dat er, ook voor grote werken zoals de *Mattheuspassie*, maar één boekje per stem is overgeleverd, is een duidelijke aanwijzing. Het zou niet eens mogelijk zijn geweest om 's ochtends vroeg of bij valavond in die duistere kerken met verschillende zangers van één partijboekje te lezen. Op die partijen zie je trouwens ook nergens 'solo' of 'tutti' staan. Voor de *Mattheuspassie* heb je bijvoorbeeld behalve het boekje met op de titelpagina 'tenore primo coro - Evangelista' ook het boekje met 'Basso primo coro - Jesus'. Deze boekjes bevatten iedere noot die de betreffende zanger moet zingen, gaande van koralen en ensemblestukken tot solorecitatieven en aria's! Het is

dus overduidelijk dat het hier om één zanger per partij ging. De passie mag dan al lang zijn, toch is het helemaal niet onmogelijk dat bijvoorbeeld de volledige tenorrol door één enkele zanger gezongen wordt. Er zijn zeker voldoende rustpauzes. Denk trouwens ook maar eens aan de moeilijke koorpartijen van pakweg de *Hohe Messe*. Als je daar lang voor repeteert en als je met heel goede musici werkt, kan je zo'n werk met een groot koor zingen, maar met één iemand per stem is het een pak evidentier en meteen transparanter. Evengoed zou je, mits de nodige repetities, ook de strijkkwartetten van Haydn met bijvoorbeeld vijf strijkers per partij kunnen uitvoeren. Maar dat zoiets absurd is, voelt iedereen natuurlijk meteen aan.

Een welgekomen neveneffect van die enkelvoudige bezetting is ook dat ze artistiek gezien erg bevredigende resultaten oplevert. Let wel, met dit pleidooi wil ik helemaal geen afbreuk doen aan koren die zich wagen aan de *Mattheuspassie*. Zoiets heeft zeker zijn functie, maar het is een ander luik van de muziekwereld.

Philippe Herreweghe: Van het 'one to a part'-verhaal kan niemand me overtuigen. In mijn ogen is dat onzinnige, provocerende, commerciële waanzin. Ik heb zelf documenten gezien die het absolute tegendeel bewijzen. Daarin is sprake van ensembles die bestaan uit twaalf tot zestien hoogstaande musici die allemaal in staat waren om de solopartijen voor hun rekening te nemen.

François Fernandez: De informatie die we hebben over de viool is ronduit gebrekkig. Over de precieze context waarin het instrument rond 1515 verscheen, weten we eigenlijk nauwelijks iets. Om een idee te hebben van de instrumenten van omstreeks 1600 hebben we dan weer schilderijen. Maar die verklappen bijvoorbeeld niets over de plaats van de stapel, die nochtans erg bepalend is voor het timbre. Vanaf de tweede helft van de zeventiende eeuw is er wel meer informatie. De evolutie van 'de barokviool' naar de 'moderne' viool is verbazingwekkend interessant en rijk. Opvallend is dat er na 1800 fundamenteel nog heel weinig wijzigde.

Bronnen

Sigiswald Kuijken: De viool is het instrument bij uitstek dat door de eeuwen heen fundamenteel vrij weinig veranderd is. Eigenlijk is er enkel aan de 'details' (diapason, basbalk, materiaal van de snaren, strijkstok, stand van de hals) gesleuteld; de viool als basisobject bleef grosso modo zo goed als ongewijzigd. Instrumenten zijn in de loop van de tijd wel altijd weer aangepast aan de wisselende vereisten. Door allerlei met elkaar vermengde aanpassingen, valt er ook geen duidelijke chronologische evolutie te achterhalen. Ook hier weer hangt veel af van de sociale context. Speelmaninstrumenten zullen er anders uitzien dan violen voor de adel. Al kan je altijd wel bepaalde keuzes uitsluiten, toch is het echt onmogelijk om te weten welk instrument precies bij welke componist hoort. Zo zou ik je niet kunnen zeggen welk instrument je nu eigenlijk nodig hebt voor de muziek van Debussy. Regeltjes kan je niet opstellen, maar je kan natuurlijk wel vermoeden en aanvoelen welk soort klank er eerder bij Monteverdi of Mozart of Brahms hoort. Zelfs instrumenten die je in musea vindt en die van een etiket voorzien zijn met een datum en een naam van een bouwer, brengen niet noodzakelijk soelaas. Op dat vlak blijkt er namelijk heel wat gesjoemeld te zijn. Zo erg zelfs dat elk etiket dat aan een viool hangt een reden tot wantrouwen vormt. In het Brusselse Muziekinstrumentenmuseum werd enkele jaren geleden dendrochronologisch onderzoek verricht op een samenhangende set 'vroegzeventiende-eeuwse' viola da gamba's. En toen bleek dat de boom waaruit deze instrumenten waren vervaardigd eigenlijk pas rond 1880 was geveld.

Wat de viola da spalla betreft (ook violoncello da spalla genoemd, schoudercello dus) beschikken we zowel over iconografische zekerheden en duidelijke beschrijvingen in theoretische bronnen als over bepaalde oude bewaarde instrumenten die in dezelfde richting wijzen. Het gebruik van dit instrument is gedocumenteerd tot omstreeks het midden van de achttiende eeuw. Zo kun je afbeeldingen vinden van iemand die violoncello da spalla speelt, gedrukt op een partituur die expliciet voor 'violoncello' betiteld is. 'Violoncello' betekent dan ook niets anders dan een 'kleine violone'. Het woord op zich zegt niets over de speelhouding en geeft dus evenmin aan dat het tussen de benen moet worden gespeeld, zoals vanaf pakweg 1740-1750 gebruikelijk werd.

In de praktijk kunnen violisten zich meestal niet permitteren om drie of vier goede verschillende instrumenten te kopen en om zo voor elke stijlperiode over een bijpassende historisch verantwoorde viool te beschikken. Een zekere soepelheid is dus een noodzaak. Gelukkig kan een violist, met een gerichte keuze van strijkstok en snaren, gekoppeld aan een goede mentale instelling, al een heel eind op weg raken.

Barthold Kuijken: Ook wat 'de' traverso betreft, zijn er heel wat twijfels. Ik heb intussen al massa's instrumenten bespeeld en ben tot nu toe nog nooit op twee identieke instrumenten gestuit. Er zijn zowel regio- als tijdgebonden verschillen. Zo kunnen traverso's van rond 1740 uit Londen, Parijs en Berlijn echt fundamenteel van elkaar verschillen. Bij de keuze van instrumenten moet je er bovendien rekening mee houden dat sommige componisten veel rondreisden en anderen totaal niet. Tja, en soms moet je al eens een compromis sluiten. Fluiten kunnen namelijk op heel wat verschillende manieren gestemd zijn. Nu kan je maar moeilijk een concert spelen en dan van de organisator eisen dat hij zes verschillend gestemde klavecimbels laat aanrukken. In het verleden zou natuurlijk ook niemand zoiets hebben gedaan. De weg is in dat geval belangrijker dan het doel.

Pierre Hantaï: Wat me opvalt is dat, op Carl Philipp Emanuel Bach na, heel wat auteurs van traktaten zelf eerder zwakke musici waren. Johann Joachim Quantz is een prototype van de middelmatige componist die een traktaat schreef. Echt grote componisten hadden meestal geen tijd om boeken te schrijven.

Ik merk dat musici die zich heel sterk beroepen op traktaten vaak artistiek onverantwoorde beslissingen nemen. Ik hou van de uitspraak 'L'art c'est l'exception'. Carl Philipp Emanuel Bach legt in zijn traktaat wel alles netjes uit, maar voegt er wel meteen aan toe dat in de meeste gevallen smaak en persoonlijkheid de enige oplossing bieden. Je kan met andere woorden niet zo maar een aantal recepten toepassen. Eens je oog in oog met de partituur voor een publiek zit, lost een traktaat niets meer op.

Bronnen

Andreas Staier: Gustav Leonhardt is een wonderbaarlijk musicus, maar dat is vooral omdat hij een interessante persoonlijkheid en een interessante manier van spelen heeft. De manier waarop hij basso-continuo partijen speelt op klavierinstrumenten is bijvoorbeeld wel heel interessant, maar komt niet helemaal overeen met de bronnen. In de 'Leonhardtschool' wordt de basso continuo in Bach heel dun gespeeld. Uit traktaten van Mattheson en Telemann blijkt nochtans dat er dubbel zoveel stemmen in het spel moeten zijn. Dat zie je trouwens ook in de obligate partijen die Bach zelf uitschreef. Ik denk dat de zaak om puur esthetische redenen is aangepast. Misschien wordt de basso continuo vandaag met minder noten gespeeld omdat onze moderne oren nu eenmaal gewoon geraakt zijn aan de zoete, wollige klank van een piano. Verdragen ze het doordringende geluid van het klavecimbel niet meer zo goed? Denk nu niet dat ik beweer dat de hele beweging 'fake' is. Maar het blijft belangrijk om ons ook bij deze beweging vragen te blijven stellen.

Het zijn vooral platenmaatschappijen die Leonhardt verkochten als authentiek, maar hij weet zelf maar al te goed dat het eigenlijk allemaal niet zo authentiek is. Mocht hij een slechte musicus zijn geweest, dan zou het hem allemaal niet zijn gelukt. Hoe eerlijk je betrachtingen ook zijn, je vindt altijd wel wat je zoekt. Dat is een menselijk en zelfs onbewust fenomeen. Oscar Wilde verwoordde dat treffend in zijn essay *The Decay of Lying*. Kunst is een leugen, vertelt hij daar. Je doet de mensen geloven dat er iets is wat er in werkelijkheid niet is. De verbanden tussen feiten en kunst zijn altijd heel moeilijk te vinden.

Gabriel Garrido: De zoektocht naar bronnenmateriaal van Latijns-Amerikaanse barokmuziek heeft me al in allerlei avontuurlijke situaties doen belanden. In 1991 reisde ik voor het eerst naar de oude jezuïetenmissies in het oosten van Bolivia. Daar, in het geïsoleerde en verloren gewaande pre-Amazonegebied, vind je een ronduit verbazingwekkende erfenis uit de barok. We belandden er op een 31e juli op het feest voor Sint-Ignatius in de kapel van San Ignacio in Moxos. De indianen die daar musicerden, deden dat nog volledig in de traditie en stijl van de barokke muziekkapel die de jezuïeten daar eeuwen geleden stichtten.

Na de verdrijving van de jezuïeten in 1767 is een lange periode van langzame decadentie ingegaan. Dat de muziek nadien nauwelijks nog geëvolueerd is, heeft behalve met het isolement ook veel met de armoede in die gebieden te maken. Echt netjes klonk de muziek die we daar te horen kregen niet: het stemmingsverschil tussen de fluit en de viool moet op zijn minst een terts geweest zijn! Maar de sfeer was ronduit uniek.

Een dergelijke zoektocht naar muziek is in geen enkel opzicht evident. Sowieso bevat een partituur op zich natuurlijk al te weinig informatie om perfect te weten hoe je muziek moet uitvoeren. Maar in dat Amazonegebied lijdt het papier bovendien ook onder de wel heel extreme klimaatomstandigheden en de daarbij horende insectenpopulatie. De weinige partituren die je er vindt, zijn dan ook vaak in absoluut erbarmelijke toestand. Of erger nog, in de kerk van Exaltación De La Santa Cruz zijn dan wel eeuwenlang een heleboel partituren bewaard gebleven, maar daar gooide recent nog een priester die de ideeën van het Tweede Vaticaans Concilie wat te ongenueanceerd ter harte nam, roet in het eten. Dat de mis niet langer in het Latijn mocht verlopen, was voor hem een reden om dan maar meteen het hele muzikale erfgoed zo snel mogelijk te verbranden. Gelukkig kon iemand een deel van de partituren redden. Toen deze persoon in 1982 overleed, werden de partituren onder zijn kinderen verdeeld. En die kinderen zijn vervolgens in alle uithoeken van Brazilië gaan wonen. Het was pas toen de Spaanse regering in de jaren 1990 met geld over de brug kwam, dat al het materiaal kon worden herenigd.

In de partituren stuit je op vele mysteries. De aanwijzingen wat betreft instrumentatie zijn bijvoorbeeld vaak onbegrijpelijk. Vandaar dat we behalve naar partituren ook op zoek zijn gegaan naar instrumenten. Wel heel bijzondere instrumenten die daar sinds de barok gebruikt worden, zijn de bajunes. Je kan die instrumenten, waarop toen de baslijn van de basso continuo uitgevoerd werd, het best vergelijken met gigantische panfluiten waarvan de laagste en langste pijpen tot 160 centimeter lang zijn. Het mondstuk is in hout en de pijpen zijn gemaakt uit Indische palmboom. De bajunes werden altijd in paren

Bronnen

gebruikt. De noten werden verdeeld tussen twee spelers: do, mi en sol waren bijvoorbeeld voor persoon x; re, fa, la en si voor persoon y. Bajunes kunnen, zeker in langzame stukken, erg mooi klinken. De instrumenten worden nu ook opnieuw gebouwd. Maar ze gebruiken in Europa is onmogelijk wegens het compleet verschillende klimaat.



Bajunesspeler van het Ensemble Elyma.

Praktijk

Het bronnenmateriaal dat zonet aan bod kwam, dwingt musici tot het maken van keuzes. “Met wetenschap heeft musiceren niets te maken. Je moet zo veel mogelijk weten om de dingen zo goed mogelijk aan te voelen”, zo vat Wieland Kuijken het samen. Het ligt dus voor de hand dat de omgang met bronnenmateriaal tot heel verschillende praktische realisaties leidt. ‘Le bon goût’ laat duidelijk ruimte voor heel uiteenlopende invullingen.

In dit hoofdstuk staan de geïnterviewden stil bij de rol van de uitvoerder en van de dirigent. Is die laatste überhaupt wel nodig? En tot welke moeilijkheden en bekommernissen leidt de intrede van alsmear meer ‘traditionele’ musici in het oudemuziekcircuit? Daarnaast buigen de musici zich ook over de specifieke omgang met historische instrumenten en de evolutie in de instrumentenbouw. Tot slot passeren ook het concertpubliek, de barokopera en het muziekonderwijs de revue.

Wat is de rol van de uitvoerder?

Davitt Moroney: De uitvoerder is altijd ‘maar’ een interpreter. Hij is een bemiddelaar; de muziek passeert via hem. Een interpretatie is per definitie een persoonlijk discours. Als een acteur theater speelt, herken je toch ook zijn stem? Je zou een interpreter kunnen vergelijken met een soort vergrootglas. Dankzij zo’n vergrootglas kan je de dingen beter zien, maar tegelijk is het ook een instrument dat de dingen vervormt met als doel de details beter zichtbaar te maken. Als musicus ben je een ‘auditief vergrootglas’: je onderstreept de dingen die je zelf belangrijk acht. De taak van de uitvoerder ligt in het onthullen van de muziek en in het communiceren van wat hij mooi vindt. En natuurlijk is niet het vergrootglas, maar de muziek essentieel. Na een concert heb ik dan ook veel liever dat men mij komt zeggen ‘het was mooie muziek’ dan ‘wat een mooi klavecimbelspel’.

Gustav Leonhardt: Je moet niet je eigen stempel op de muziek drukken. Ik heb niet graag dat mensen zich afvragen ‘wie speelt daar?’. Ik heb liever dat mensen een uitvoering gaaf vinden. Interpretatie slaat op ‘vertalen’. Maar als musicus moet je niet vertalen, je moet enkel

Praktijk

presenteren. Om iets op een pure wijze te presenteren, moet je hard werken, studeren en onderzoeken. Interessant en fascinerend hoeven uitvoeringen niet te zijn. Iets wat fascinerend is, kan zelfs ronduitgevaarlijk zijn; ook Hitler was fascinerend.

Jos van Immerseel: De term 'interpretatie' werd tot ver in de twintigste eeuw niet gebruikt. Wel gebruikte men 'voordracht' (of in het Duits 'Vortrag'). Je moet voordragen volgens de regels van de kunst, je moet niet 'iets doen' met de muziek. De getuigenis van Carl Czerny over diens lessen bij Beethoven is op dat vlak veelzeggend. Als je tijdens de les een foute noot speelde, vond Beethoven dat niet erg. Maar als je het karakter van de muziek niet juist aanvoelde, dan werd hij kwaad en af en toe zelfs razend.

Ik weet niet of een uitgebreide kennis van de cultuur noodzakelijk tot betere uitvoeringen leidt. Ja, natuurlijk verrijkt cultuurkennis de mens. Maar toch valt het op dat er ook fantastisch gemusiceerd kan worden door frieteters en soapserie kijkers.

Bernard Foccroulle: Het orgel is een bijzonder instrument. Het is een dermate zwaar en kernachtig apparaat dat het zelfs een obstakel kan vormen voor de muzikale expressie. In tegenstelling tot andere instrumenten is het orgel qua repertoire, plaats en algemene sfeer verbonden aan de Kerk. Onze verhouding met die Kerk is vandaag natuurlijk compleet anders dan ten tijde van Händel en Bach. De hedendaagse uitvoerder moet in mijn ogen proberen om de aloude natuurlijke link van het orgel met het dagelijkse leven te herstellen. Ikzelf doe dat onder meer door recitals te spelen met dans of woord erbij.

Hoe ziet u de functie van een dirigent?

Sigiswald Kuijken: Ikzelf ben al een tijd geleden gestopt met het dirigeren van barokwerken (voor later repertoire doe ik het wel, indien nodig). Ook terwijl je viool speelt, met de beweging van je strijdstok, kan je heel makkelijk de zaak samenhouden. We weten via Carl Philipp Emanuel Bach dat vader Bach zijn cantates vaak leidde terwijl hij 'met

een penetrante klank' viool speelde. De oude muziek is qua samenspel niet de allermoeilijkste, een dirigent kan daar zelfs een belemmering vormen. Als er toch een dirigent nodig is, omwille van de opstelling van het ensemble bijvoorbeeld, moet die meer een coördinator zijn dan een groot ego dat de hele interpretatie bepaalt.

Gustav Leonhardt: Of er nu een dirigent is of niet, het is het resultaat dat telt. Zodra je met een groter ensemble zit, heb je bij voorkeur een dirigent. Het dirigentschap op zich is een vrij recent fenomeen. Eind zeventiende eeuw werd er heel af en toe gedirigeerd. Ook Bach dirigeerde soms in de kerk. In instrumentale ensembles nam de eerste violist vaak de leiding.

Peter Kooij: Een dirigent moet een autoriteit zijn. In de jaren 1960 was het populair om binnen een ensemble iedereen mee te laten discussiëren en debatteren. In mijn ogen leidt zo'n werkwijze tot niets anders dan oeverloos tijdverlies. Mijn vader zei altijd al lachend: "De beste democratie is een goed geleide dictatuur." Op muzikaal vlak zit daar zeker een grond van waarheid in. De dirigent moet zijn visie op de zangers en het orkest weten over te brengen. Zangers zijn meestal geen zang gaan studeren om later in een koor te zingen. Bij instrumentalisten is dat anders; die dromen er wel van om in een orkest te kunnen spelen. Dat maakt het wel eens lastig om zangers echt als een groep te laten klinken. Daarom kan een dirigent, zelfs als er maar vijf zangers zijn, nog altijd interessant werk leveren. Het onderwijs kan op dat vlak een edele taak vervullen. In de conservatoria van Den Haag, Basel, Leuven en Trossingen wordt veel aandacht geschonken aan ensemblezang, maar in de meeste scholen is daar een groot gebrek aan.

Philippe Herreweghe: Een groot deel van het werk van een dirigent bestaat uit het historisch en cultureel situeren van de muziek die hij speelt. Je moet je als dirigent zo breed mogelijk informeren. Bepaalde uitvoerders drijven hun zoektocht naar muzikale informatie echter zo ver dat je hen gaat verdenken van neurotisch gedrag. De letter wordt dan belangrijker dan de geest. Minstens even belangrijk als die letter is nochtans dat je, om bijvoorbeeld Bach uit te voeren, ook iets weet over zijn religie, over het piëtisme en over de algemene context.

Praktijk

Een dirigent moet ook een soort curator zijn. Zeker in de jaren 1960 en 1970, toen er nog heel wat te ontdekken viel, was het vinden en uitkiezen van repertoire een belangrijke taak van de dirigent. Vandaag droom ik er natuurlijk nog altijd van om een tweede Brahms of extra orkestmuziek van Schubert te ontdekken, maar ik denk dat die kans vrijwel onbestaande is. Mijn curatorrol is dus gereduceerd tot het vermijden van oppervlakkigheid.

Daarnaast moet de dirigent ook waken over de stijl. Je kan bij het uitvoeren van muziek altijd heel uiteenlopende kanten op. Het is aan de dirigent om de uiteindelijke richting te kiezen. Repetities zijn per definitie te kort. Je kan daarom als dirigent ook best over het nodige pedagogische talent beschikken. Je moet de musici overtuigen van jouw visie, maar tegelijk moeten ze de indruk hebben dat het echt hun interpretatie is. Alles samen vormt de 'gestiek' van het dirigeren dus maar een beperkt onderdeel van je taken.

Wieland Kuijken: Voor barokmuziek moet er eigenlijk geen dirigent zijn. Op afbeeldingen zie je dat de leider tot het einde van de achttiende eeuw bijna altijd iets vóór zich had. Nu eens was dat een instrument, dan weer een rol papier. De dirigent en de componist waren vaak dezelfde persoon. Maar dirigeren is natuurlijk vooral een negentiende-eeuws fenomeen. Denk maar aan Mendelssohn en Berlioz.

Een dirigent is in verschillende opzichten praktisch. In het beste geval levert hij tijdwinst op bij een repetitie. Hij zorgt er ook voor dat de muziek vanuit eenzelfde standpunt benaderd wordt. Ideaal gezien moet een dirigent ook inspireren en er een boeiende visie op nahouden.

Jos van Immerseel: Repetities zijn in mijn ogen altijd onontbeerlijk. Bij voorkeur vinden ze plaats in de concertruimte. Een dirigent, liefst altijd dezelfde persoon, kan daarbij heel handig zijn. Puur om de maat te slaan is een dirigent niet nodig. Synchronisatie komt er bij voorkeur met de oren. Maar dankzij een leider met visie kan een ensemble evolueren. Denk maar aan de Akademie für Alte Musik Berlin; die werkt zonder dirigent, speelt heel goed en dynamisch maar evolueerde de jongste twintig jaar niet wezenlijk.

Bij het repertoire na Beethoven is een dirigent sowieso altijd nodig. Een dirigent kan ingrijpen en anticiperen. Soms gebeuren er zaken die de musici in het orkest niet horen. Op zo'n moment kan een dirigent reageren. Natuurlijk heb je dan wel een dirigent nodig die zijn vak beheerst. Toppers zijn volgens mij Simon Rattle en Ivan Fischer. Oudemuziekdirigenten blijven vaak enkel overeind dankzij hun charisma. Ze inspireren de musici verbaal. De rol van een dirigent beperkt zich dan hoofdzakelijk tot wat er in de repetities gebeurt.

Hoe ziet u de verhouding 'traditionele' musici - historische uitvoeringspraktijk? In hoeverre zijn compromissen aanvaardbaar?

Sigiswald Kuijken: Onder de mensen die zowel op moderne als op historische instrumenten spelen, vind je allerlei gradaties. Sommigen springen bij gelegenheid heel handig (en zonder te veel artistieke bedenkingen noch fundamentele technische omscholing) op de rijdende tram van de succesvolle oude muziek. Ze zetten een paar darmsnaren op hun viool, kennen zichzelf een bepaalde specialisatie toe en vertrokken zijn ze. Anderen doen het gelukkig met meer artistieke onderscheidingszin. Zeker is dat het economische element (de muzikant moet nu eenmaal zijn boterham verdienen) hier voor allen gelijk is.

Kenneth Weiss: Voor 'moderne' musici kan het heel boeiend zijn om ook met de historische uitvoeringspraktijk kennis te maken. Je merkt overigens de jongste tijd dat 'historisch' en 'modern' meer en meer fuseren. Vooral bij strijkers merk je wel vaak dat ze, eigenlijk puur om commerciële redenen, hun 'modern' instrument inruilen voor een historisch.

Ook onder mijn klavecimbelstudenten in Juilliard zitten er enkelen die eerst moderne piano studeerden. New York is nooit een oudemuziekstad geweest, maar toch werd daar in 2009 aan de befaamde Juilliard School een afdeling oude muziek opgericht. Dat is toch een bijzondere beslissing in een stad die vooral verbonden is met 'modern playing'.

Masaaki Suzuki: Wat mij betreft hoeft er tussen de historische en 'andere' uitvoeringspraktijk geen scheidingsmuur te staan. Zodra iemand echt goed speelt en de luisteraar van de muziek zelf kan genieten, vind ik dat we al een heel eind ver zijn. 'Moderne' violisten zijn soms ook verbazingwekkend goed in Bach. En al zou ik het zelf niet doen, Bach kan zelfs mooi zijn op een saxofoon. Een ding is zeker: als je een instrument bespeelt, moet je alle mogelijkheden van dat instrument uitbuiten. Het heeft geen zin om Bach op klavecimbelachtige wijze op een Steinway te spelen. Als je Bach op een modern instrument wil spelen, dan moet je dat in mijn ogen doen op de manier van Ferruccio Busoni. Het is dus het instrument dat de stilistische grenzen afbakent. Zodra je op een 'fout' instrument speelt, is de grens heel snel overschreden. Met juist gekozen historische instrumenten kan je veel moeilijker over de schreef gaan.

Frank Agsteribbe: Je moet altijd streven naar resultaten die vandaag werken. René Jacobs is bijvoorbeeld iemand die zich altijd perfect informeert, maar als de omstandigheden daarom vragen, zal hij zich daar ook aan aanpassen. Je kan een klein achttiende-eeuws theater nu eenmaal niet gelijkschakelen met een gigantische zaal van vandaag. En ook de ruimere context is natuurlijk compleet veranderd. Vroeger zat het operapubliek te babbelen tijdens recitatieven, nu luistert men.

François Fernandez: Wanneer ik vandaag studenten in mijn barokvioolklas binnenkrijg die tevoren moderne viool studeerden, dan bezorgen die me soms wel kopzorgen. Zeker wanneer ze een bepaalde compositie eerder al eens op een moderne viool speelden, kan het veel energie kosten om de zaak op te poetsen. Neem nu Bachs beroemde *Ciaconna*. Door moderne violisten wordt die doorgaans veel te traag gespeeld. Je moet de bas zingen, denken zij, en daarvoor offeren ze dan ook maar meteen de correcte volgorde van de akkoordnoten op. Via allerlei bronnen weten we nochtans dat een chaconne een snelle tot zelfs heel snelle dans is. Daarop repliceren de 'moderneren' dan weer dat er in de barok sowieso trager gespeeld werd omdat de techniek toen nog niet zo sterk ontwikkeld was als vandaag. Nu denk ik dat die complexe muziek van Bach in zijn tijd maar door een handvol erg goede violisten gespeeld werd.

In het algemeen streven moderne violisten via hun boog en boogstreken naar een zo groot mogelijke homogeniteit. De barokmuziek vraagt nochtans dat je naar reliëf streeft, naar variatie in de articulatie en naar het blootleggen van de subtiliteiten en harmonische zwaartepunten.

Barthold Kuijken: In de conservatoria bestaat er intussen een veel betere verstandhouding tussen oud en nieuw dan vroeger. Ik herinner me nog situaties waarbij bepaalde leraars hun leerlingen verboden om aan mijn masterclasses deel te nemen. Die tijd blijkt nu gelukkig voorbij. In mijn klas krijg ik vaak studenten binnen die al een studie 'moderne' dwarsfluit achter de rug hebben. Ze zijn dan plots tot het inzicht gekomen dat je beter geen aardappelen schilt met een broodmes. Een dergelijke overstap is zeker geen hopeloze zaak. Die mensen moeten gewoon leren dat een bepaald instrument anders zal reageren dan een ander. En natuurlijk moeten ze zich verdiepen in een andere stijl, taal en interpretatie. Als modern fluitist zal je geleerd hebben om altijd naar 'de goede noot' toe te spelen. Die drang om lange lijnen te maken is iets typisch laatnegentiende-eeuws. Ervoor was dat echt 'not done'. Ook de omgang met vibrato is anders in ouder repertoire. Anders dan in de 'moderne' uitvoeringspraktijk met haar continue vibrato, wordt vibrato in oude muziek enkel ingezet voor bijzondere effecten en momenten. Ineens van een student verwachten dat hij zonder vibrato speelt, is natuurlijk niet evident. Die student moet de tijd krijgen om een klank te vinden die geen vibrato nodig heeft.

Ik vind het een spijtige zaak dat er de jongste jaren steeds meer compromismusici ontstaan. Ze nemen een oudere boog vast, vervangen de hoogste snaar van hun viool door een darmsnaar, maar blijven eigenlijk toch nog op hun aloude 'klassieke' manier spelen. Ik vraag me vaak af waarom ze dat doen. Om commerciële redenen? Het publiek trapt daar gemakkelijk in. Het is alsof 'op een oud instrument spelen' volstaat om die hele achtergrond ook meteen te hebben. Dergelijke musici stellen het 'werktuig' boven het resultaat. Als je aardappelen aan het telen bent is de essentie toch ook niet het gereedschap dat je gebruikt, maar de oogst? Ik merk dat weinig van die mensen ook zelf nog onderzoek verrichten. Enfin, ikzelf leef toch liever vanuit eerste hand. Die houding probeer ik ook aan mijn studenten door te geven.

Praktijk

Philippe Herreweghe: In instrumentale muziek word je sneller tot compromissen gedwongen dan in het vocale repertoire. Zo dirigeer ik de Filharmonie, een modern orkest, omdat ik natuurlijk beseft dat het in België momenteel gewoonweg ondenkbaar is om voor Mahler, Bartók en Debussy telkens over andere orkesten te beschikken. Zoiets kan ik gemakkelijk relativeren. Veel belangrijker dan een exacte reconstructie na te streven, is dat je de geest van een werk zo dicht mogelijk benadert. Essentieel is wat zich afspeelt in het hoofd van de musicus. Als dirigent moet je dus je musici sensibiliseren om over voldoende mentale flexibiliteit te beschikken om verschillende stijlen te dienen. Gelukkig zijn er heel wat musici die over een immense ijver, werklust en nieuwsgierigheid beschikken en die vlekkeloos oude en nieuwe instrumenten bespelen. En wie weet komt ooit de dag dat het hele orkest er klaar voor is om op historische instrumenten te spelen.

Isabelle Faust: Het is geen sinecure om voortdurend te switchen tussen historische en 'moderne' instrumenten. Ik speel op een Stradivarius uit 1704 die in de loop van de negentiende eeuw aangepast werd aan de moderne eisen. De zalen werden groter en de instrumenten moesten luider klinken. In die optiek evolueerde ook de strijkstok. Met de moderne boog van Tourte konden violisten veel meer legato, zwaarder en sterker spelen.

Over mijn 'negentiende-eeuwse' Stradivarius ben ik razend enthousiast. Nu is het natuurlijk moeilijk om een barokviool op de kop te tikken die over een even grote klankrijkdom beschikt. En het is al helemaal niet realistisch om twee Stradivariussen ter beschikking te hebben. Voor mijn recente opname van Bachs solovioolwerken heb ik dan ook een aantal moeilijke knopen moeten doorhakken. Ik heb heel veel gestudeerd op een barokviool, maar uiteindelijk heb ik toch op mijn Stradivarius gespeeld. Heel even experimenteerde ik met darmsnaren op mijn Stradivarius, maar het instrument reageerde daar erg vreemd op. Uiteindelijk speelde ik op moderne snaren met een barokboog. Dat compromis laat me toe om frisser en natuurlijker te articuleren dan je met een moderne boog zou kunnen doen. Ik kan me voorstellen dat echte barokmusici dit een gruwelijke gedachte vinden. Maar waarom

zou ik het leven moeilijker maken dan het is? Dat ik gestudeerd heb op een barokviool met barokboog, heeft me er vast en zeker toe geïnspireerd om bepaalde ervaringen op mijn 'modern' instrument over te zetten. Uiteindelijk vind ik het veel belangrijker om over persoonlijkheid en de juiste mentaliteit te beschikken, dan over een 'correct' instrument.

Het woord compromis neem ik niet graag in de mond. Het klinkt zo negatief. Ik heb het liever over de rijkdom die ontstaat wanneer je bepaalde zaken met elkaar combineert. Niemand kent de waarheid en niemand heeft kant-en-klare recepten. En voorlopig word ik toch nog altijd niet uit de concertzalen gegooid. Ik ken wel meer musici die het daarover met mij eens zijn. Ik denk aan Daniel Sepec, Jean-Guihen Queyras, Alexander Melnikov en Andreas Staier. De erfenis van de historische uitvoeringspraktijk betekent voor ons allen een grenzeloze verrijking. Misschien is mijn collega-violiste Viktoria Mullova wel diegene die intussen het meest consequent met de zaak omspringt. Onlangs ging ik luisteren naar een concert waarop ze het vioolconcerto van Sibelius op moderne viool speelde. Toen ik haar na het concert vroeg waarom ze als toegift geen Bach had gespeeld, antwoordde ze dat ze het niet meer zag zitten om Bach op een moderne viool te spelen.

Mijn wijde interesse heeft hier en daar wel een nadeel. Zo vind ik het alsmaar moeilijker om van de ene op de andere componist over te schakelen. Als ik bijvoorbeeld intensief bezig ben geweest met Beethoven, vind ik het jammer en moeilijk om zijn denkwereld te verlaten voor een andere componist. De tijd waarin helden-solisten zeiden: "Ik weet nog niet wat ik speel vanavond", is voorbij.

Jos van Immerseel: Ik vind het zeker niet problematisch dat musici zowel moderne als historische instrumenten bespelen. Wel moeten die mensen over de juiste mentaliteit beschikken en beseffen waar de verschillen liggen. Idealiter maak je al als beginnende musicus kennis met verschillende instrumenten. Vergelijk het met je hele leven dezelfde taal spreken en ineens, op latere leeftijd, een andere taal moeten leren. Dat is niet evident. Maar kinderen die vanaf jonge leeftijd meertalig zijn

Praktijk

opgevoed, leren later met gemak een derde of vierde taal. Gelukkig kan je van de historische instrumenten zelf heel veel leren. Ze drukken je met de neus op de problemen en sporen je spontaan aan tot verfijning. Sommige instrumentalisten moeten zelfs om den brode op beide types instrumenten spelen. Je zal maar eens ophicleïdespeler zijn. Je kan dan toch niet leven van drie concerten per jaar? Ook slagwerkers die graag oude muziek spelen, zijn wegens een gebrek aan voldoende historisch repertoire genoodzaakt om er ook nieuw repertoire bij te nemen. Bij strijkers merk je dan weer wel vaker een totale overgave aan de oude muziek.

Je ziet sommige orkesten pogingen ondernemen om bij te benen en 'evidenter' te spelen. Jammer genoeg blijft het dan wel vaak bij een eerste stap en komt de tweede er nooit. Ik krijg elk jaar verscheidene aanvragen om 'moderne' orkesten te dirigeren. Enkele decennia geleden deed ik dat nog. Maar intussen heb ik begrepen dat het fundamenteel niets oplevert. Meer dan een recuperatietechnicus ben je dan niet. Ik vind zoiets deontologisch fout. En voor het publiek werkt het alleen maar verwarring in de hand.

Je kan vandaag niet meer zeggen 'vanaf Beethoven is er geen probleem meer'. Uiteindelijk is bijna alle muziek 'oude muziek' geworden. Het probleem stelt zich trouwens niet alleen voor klassieke muziek. Ook voor jazz en The Beatles geldt het. Het is logisch dat de musici uit het oudmuziekcircuit van vandaag zich ook met later repertoire bezighouden. In Anima Eterna Brugge gebeurde die repertoire-uitbreiding op heel natuurlijke wijze. Toen we de pianoconcerti van Mozart speelden, hadden we voor de laatste concerten een groter orkest nodig. Toen we dat hadden bleek dat we ook bepaalde symfonieën en werken van Beethoven konden spelen. En zo zijn we alsmaar opgeschoven.

Gustav Leonhardt: Natuurlijk kan je compromissen niet altijd vermijden. Maar velen overdrijven hierin. Ze buigen voor de wensen van de 'massa'. Het is zoals in de politiek. Ook daar moet je compromissen sluiten omdat je met een massa handelt. Je hebt musici die weliswaar sympathiseren met een historisch verantwoorde benadering van de

partituur, maar toch op moderne instrumenten blijven spelen. In de vele barokorkestjes die opduiken, zie je de vreemdste mengelingen van moderne vioolkammen, moderne en 'oude' snaren en barokke strijdstokken. Vaak gaat het om jongelui die zich nooit echt verdiepen hebben in de materie, maar er toch goed hun boterham mee verdienen. Zoiets vind ik ellendig. Maar er zijn gelukkig ook uitzonderingen. Een voorbeeld van een positief compromis zou ik het experiment durven noemen waarbij Harnoncourt een dertigtal jaar geleden voor even het Concertgebouworkest Amsterdam kwam dirigeren. Dat leverde toen een wonderbaarlijke verandering van de speelstijl op. Lang moet je met zoiets niet doorgaan, want dan raakt het natuurlijk ook weer gestandaardiseerd.

Welke implicaties heeft het spelen op historische instrumenten?

Jos van Immerseel: Ik had het eerder over 'evidente aanpak', maar de omgang met historische instrumenten is natuurlijk verre van eenvoudig. Je dient te weten welke muziek je op welk instrument moet spelen. Vervolgens moet je het instrument weten te vinden en te onderhouden. Als het om een gerestaureerd instrument gaat, moet de restauratie respectvol zijn geweest. Een bouwer dient over de juiste materialen en 'knowhow' beschikken. Vergissingen zijn gauw gemaakt. Ik denk aan het onderzoek dat Hubert Henkel (die lang conservator was van de instrumentenafdeling van het Deutsches Museum in München) verrichte. Hij heeft intensief gewerkt rond de maten die gebruikt werden bij de vervaardiging van instrumenten. Het blijkt dat die verschillend waren naargelang de tijd, regio en zelfs stad. Als je ze uitdrukt in centimeter, kom je tot soms heel absurde verhoudingen en getallen. Het is duidelijk dat het hier om een heel flexibel systeem gaat. Als bouwer moet je dus niet domweg een plan volgen, maar denken vanuit een logische opbouw. Goede instrumentenbouwers maken geen kopieën in strikte zin.

De uitspraak van sommige musici, 'op een goed instrument kan je alles spelen', getuigt niet van de allergrootste subtiliteit. Zou de *Davide*

Praktijk

van Michelangelo even mooi zijn geweest mocht hij met een Black & Decker gemaakt zijn?

Instrumentenbouw is een verfijnde ambacht. De gemiddelde huisvader heeft vier schroevendraaiers, de goede schrijnwerker misschien wel veertig. Zo heeft de klavecimbelbouwer Matthias Griewisch wel zestig verschillende schaven in zijn atelier. Meer nog, hij maakt die schaven zelf.

Organisten waren al klaar met die instrumentenproblematiek op het moment dat andere instrumentalisten er begonnen over na te denken. Dat is logisch: organisten kunnen hun instrument niet meenemen en zijn dus verplicht om zich altijd opnieuw aan een ander instrument aan te passen. Bij het begin van de twintigste eeuw dacht men daarvoor een oplossing gevonden te hebben in het compromisorgel; het 'Universalorgel' zoals de Duitsers het zo mooi zeggen. Dergelijke instrumenten hebben wel iets, maar echt fundamenteel bevredigen ze je nooit. Je moet bijvoorbeeld maar eens muziek van Bruhns, Böhm en Buxtehude spelen op het Hamburgse Schnitgerorgel. Dan val je werkelijk van je stoel!

Philippe Herreweghe: Het Collegium Vocale Gent is geleidelijk uitgegroeid tot een soort vocaal bureau. Net zoals je in instrumentale muziek naargelang het repertoire een ander instrument nodig hebt, wil ook ik per componist en eventueel zelfs per werk een ander 'orgel' kunnen samenstellen. Voor renaissancemuziek heb je een andere samenstelling nodig dan voor Bach of voor negentiende-eeuws repertoire. Een 'tout-terrain'-koor interesseert me niet, dat is eerder iets voor auto's. Ik denk dat mensen zoals Paul Van Nevel daar precies hetzelfde idee over hebben. Bij de selectie van zangers houden we altijd rekening met de frisheid van de stemmen. Voor bepaalde muziek kan het ook schitterend zijn om over jeugdstemmen te beschikken. Niet enkel de stem is dan belangrijk, maar ook de mentale jeugdigheid. Een jongeling die over de dood zingt, is des te ontroender.

Voor negentiende-eeuws repertoire hebben we intussen een *pool* van een vijftigtal jonge Europeanen. Voor Bach hebben we dan weer een ensemble dat eerder uit solisten is samengesteld.

Gustav Leonhardt: Het orgel moet zowat het meest mysterieuze en complexe instrument zijn dat er bestaat. Om er echt ten volle van te kunnen genieten, moet je goed op de hoogte zijn van de werking ervan. Als je gewoon maar wat 'verschillende geluidjes' hoort en de zaak niet echt kan analyseren, dan verdwijnt er al minstens vijftig procent van de pret. Vandaar dat het orgelpubliek grotendeels uit maniakken bestaat; uit mensen die over niets anders dan orgels praten.

Om orgelmuziek naar behoren uit te voeren, moet je zo mogelijk nog meer geïnformeerd zijn dan voor ander repertoire. Je moet op de hoogte zijn van de registratie en van allerlei verboden en principes. Zo zijn Franse orgels uit de zeventiende en achttiende eeuw erg gestandaardiseerd. Vaak verwijst de titel van een stuk naar de registratie. Als je dus een 'basse de trompette' of een 'fugue sur les grands jeux' moet spelen, dien je natuurlijk heel precies te weten hoe je zoiets moet registreren.

Wat is de stand van zaken in de instrumentenbouw?

Gustav Leonhardt: De instrumentenbouw is zeker nog vatbaar voor evolutie en verbeteringen. De jongste decennia kende de orgelbouw echt frappante vorderingen. De tijd van voor de Tweede Wereldoorlog waarin nog van die neobarokke monsterorgels werden gebouwd, blijkt gelukkig voorbij. Over positieforgels heeft iedereen intussen zijn eigen theorie ontwikkeld. Die instrumenten hebben ooit bestaan. Toch werden in Bachs omgeving de continuopartijen wellicht op het grote kerkorgel gespeeld. Men weet niet helemaal met welke registratie, maar vermoedelijk was het een achtvoetfluit. Onlangs las ik nog een interessant artikel in een Italiaans orgeltijdschrift. Aan het hof van Florence zouden er ooit kleine houten orgeltjes bestaan hebben. Die instrumentjes speelden 'delicatissimo', heel zacht. En dat is nu – dat weten we uit bronnen – net wat Bach wilde. Het is zoals met de viola da spalla die door Sigiswald Kuijken weer onder de aandacht wordt gebracht. Het instrument heeft zeker bestaan, maar misschien werd het toch eerder uitzonderlijk gebruikt? Ik maak me daar allemaal niet druk om!

Praktijk

François Fernandez: De manier waarop men barokviolen bouwt, is er de jongste dertig jaar sterk op vooruitgegaan. Bouwers als de Nederlander Willibrord Crijnen bewijzen dat je mooie klanken echt wel kan kopiëren. Al zijn dergelijke resultaten zeldzaam, toch ben ik op dat vlak optimistisch.

Jos van Immerseel: Op vlak van instrumentenbouw (en in het bijzonder wat betreft de bouw van pianoforte's) is er bitter weinig evolutie. De goede bouwers zijn jammer genoeg nog altijd dezelfde personen als veertig jaar geleden. Verbetering en een goede jonge generatie lijken wel 'wishful thinking'. Bepaald materiaal, zoals darmsnaren, is er kwalitatief dan weer wel op vooruitgegaan. Darmsnaren uit de jaren 1960 waren al na vijf minuten ontstemd. Met de huidige kan je zonder problemen een symfonie uitspelen.

Masaaki Suzuki: Met de instrumentenbouw gaat het iets minder goed in Japan. Er zijn enkele goede bouwers, maar overleven als bouwer is daar geen evidentie. Het klimaat is ongunstig en het materiaal is erg duur.

Wieland Kuijken: Originele gamba's zijn uiterst zeldzaam. Met hun platte rug zijn die instrumenten bijzonder gevoelig voor barsten en ongelukken. Gelukkig worden er ook vandaag erg goede instrumenten gemaakt. Wat me wel opvalt is dat de 'klant van vandaag' alsmat sterker klinkende instrumenten wil.

Bernard Foccroulle: Wat de orgelbouw betreft, gebeuren er momenteel interessante zaken. De tijd van de ziel- en stijlloze compromis-orgels is gelukkig voorbij. Ik ken verscheidene orgelbouwers die echt heel integer omgaan met de historische fundamenten van hun beroep.

Heeft het zin om ook vandaag nog voor oude instrumenten te componeren?

Masaaki Suzuki: Ik heb er geen enkel probleem mee dat er ook vandaag nog nieuwe muziek gecomponeerd wordt voor oude instrumenten.

Ik kan me perfect voorstellen dat componisten aangetrokken worden door de unieke toonkwaliteit van een gamba of van andere barok-instrumenten. In Japan is dit soort muziek zelfs vrij populair. De werken voor blokfluit van Ryohei Hirose zijn een echte aanrader.

Bernard Foccroulle: Ik vind het als componist een evidente bezigheid om ook voor historisch instrumentarium te componeren. In de opera wordt dat geregeld gedaan. Ik heb fantastische herinneringen aan *Medeamaterial* van Pascal Dusapin. Het is een opera op tekst van Rainer Müller die in 1992 in de Munt uitgevoerd werd door onder meer Philippe Herreweghe en het Collegium Vocale Gent. Na de pauze stond Purcell's *Dido and Aeneas* op het programma. Het ensemble dat ook al Dusapin had gespeeld, kon gewoon blijven zitten.

Gustav Leonhardt: Met het uitvoeren van nieuwe muziek op oude instrumenten heb ik in principe geen enkel probleem. Alleen is het in mijn ogen altijd iets dat zowel aan de componist als aan de uitvoerders opgedrongen wordt. Ik kan me niets anders voorstellen.

Het orgel is in mijn ogen hoe dan ook een historisch instrument. Eens de achttiende eeuw voorbij was, onderging het orgel bijna alleen nog een neergang. Het werd onherkenbaar veranderd. Als het orgel geen functie meer zou hebben gehad in de kerk, dan was het zeker verdwenen. Kijk maar in paleizen en privéwoningen, daar zijn na de achttiende eeuw vrijwel alle orgels gewoonweg afgebroken. De orgels waarvoor bijvoorbeeld Olivier Messiaen zijn muziek schreef, zijn echt afschuwelijke gedrochten (waarmee ik niets wil zeggen over de muziek van Messiaen!).

Pierre Hantaï: Tegenwoordig zijn bijna alle instrumenten (op de elektronische na) eigenlijk oude instrumenten. De tijd waarin instrumentenbouwers, musici en componisten nog nauw samenwerkten, is voorbij. Chopin schreef nog echt voor de instrumenten van zijn tijd. De muziek van Ligeti voor klavecimbel is op zich heel goede muziek, maar toch voel je er geen fundamentele sensibiliteit voor het instrument. Oude instrumenten zijn voor mij echt verbonden met een bepaalde taal en een bepaald repertoire.

Frank Agsteribbe: Als je voldoende vertrouwd bent met historische instrumenten, dan vind ik het ook normaal dat je ervoor moet kunnen schrijven. Voor een componist van vandaag zijn de technische mogelijkheden (de kortere en lichtere boog, de darmsnaren) en de klankkleur van een barokviool bijzonder aantrekkelijk. In mijn werk *Io vo Piangendo*, op tekst van Petrarca, heb ik bewust gebruikgemaakt van de klankkleuren van de oboe d'amore, de traverso en de gamba. Zo'n wenende tekst had ik nooit zo treffend kunnen onderstrepen met moderne instrumenten. Ik maakte voor B'Rock een aantal bewerkingen van muziek van John Cage, Arvo Pärt en Frank Nuyts. Cage streeft in zijn muziek vaak naar extreme puurheid en een soort ijtheid. Zoiets kan je sneller bereiken met barokinstrumenten dan met een modern instrumentarium.

Voor een componist kan het een aangename verrassing zijn dat de gemiddelde barokmusicus vaak veel opener is dan veel 'moderne' musici. Maar ik zie nog een extra reden om nieuwe muziek aan barokmusicus toe te vertrouwen. Doordat de meeste van die musici in staat zijn om het gangbare repertoire dat ze spelen min of meer van het blad te lezen, kan er wel eens een zekere gelatenheid ontstaan. Nieuwe muziek kan de barokmusicus helpen om zijn grenzen te verleggen, nieuwe technische mogelijkheden te ontdekken en zich esthetische vragen te stellen. Ik ben er rotsvast van overtuigd dat dergelijke ervaringen een musicus verrijken. Ik denk in die context aan een heel mooie uitspraak van Mondriaan. Toen men hem vroeg in hoeverre de oude meesters zijn werk beïnvloedden, antwoordde hij: "Niet zij hebben mij beïnvloed, ik beïnvloed hen."

Ik hou ook wel van Nikolaus Harnoncourts uitspraak: "Bach is actuele muziek." Of muziek al dan niet actueel is, is helemaal niet tijdgebonden. Ik geloof heel sterk in het continu aanwezig zijn van alles. Daarin ligt in mijn ogen ook de toekomst van de oude muziek. Toevallig komen oud en nieuw in mijn persoon samen. Ik hou wel van het beeld van de achttiende-eeuwse *musicus universalis* die tegelijk componist, uitvoerder en lesgever was. Ik zou het in mijn geval absurd vinden om al die verschillende bezigheden van elkaar te scheiden. Van

Frederic Rzewski en Boudewijn Buckinx leerde ik dat je probleemloos kan switchen tussen muziek uit verschillende periodes.

Jory Vinikour: Het recente repertoire voor klavecimbel is heel rijk. Er zijn natuurlijk de werken die Francis Poulenc en Manuel de Falla in het begin van de twintigste eeuw schreven voor Wanda Landowska. Maar recenter zijn er ook de fantastische klavecimbelwerken van Ligeti, Xenakis, Dutilleux en Bernd Alois Zimmermann. Ja, zelfs The Beatles hebben de mogelijkheden van het klavecimbel naar waarde geschat.

Van oudsher weten we dat het klavecimbel uitermate geschikt is voor complexe contrapuntische weefsels. Maar de unieke klankkwaliteiten maken het instrument ook heel aantrekkelijk voor wie minimalistische of juist mechanisch 'bewegende' muziek wil schrijven. Ik ben ervan overtuigd dat componisten altijd geïnspireerd zullen blijven door de uitzonderlijk heldere, briljante en percussieve klank van het instrument. Overigens denk ik dat we wat betreft de reputatie van het klavecimbel heel wat te danken hebben aan de oudmuziekbeweging. Vroeger was het klavecimbel een instrument dat staccato of legato speelde. Dankzij mensen als Leonhardt kwam er heel wat variatie in de aanslag en articulatie. Zij maakten van het klavecimbel een expressief instrument.

Mij maakt het alvast totaal niet uit of ik nu oude of nieuwe muziek op mijn instrument speel. Ik zie geen enkele kloof tussen Bach en Ligeti. Er zijn uiteraard allerlei technische verschillen, maar de artistieke integriteit die deze muziek uitstraalt is in beide gevallen even groot. Daarom vind ik dat het onderwijs ook absoluut de oren van studenten moet openen. Pianisten moeten muziek spelen van voor Bach en klavecinisten moeten verder kijken dan alleen de barok. Maar hier merk je dan weer dat barokmusicus vaak niet over het grootste doorzettingsvermogen beschikken. Om nieuwe muziek in te studeren en uit te voeren, moet je natuurlijk over de nodige discipline beschikken.

Waarom komt het publiek naar u luisteren? Hoe ziet u uw verhouding tot dat publiek?

Gustav Leonhardt: Waarom het publiek dan toch eerder op de ene uitvoerder afkomt dan op de andere? Luisteraars voelen natuurlijk ook wel aan welke musicus geloofwaardig overkomt en welke niet. Bij het bepalen van mijn programma's trek ik me eigenlijk niets aan van het publiek. Enerzijds is het publiek niet verplicht om te komen, anderzijds kunnen we de echte wensen van 'het' publiek natuurlijk nooit kennen.

Aanvankelijk kwam het publiek vooral naar die oude muziek luisteren uit interesse. Een klavecimbel met twee klavieren had toen nog iets exotisch. Intussen komt het publiek omdat het de muziek mooi vindt. Luisteraars beschikken soms over een verbazingwekkende repertoirekennis. En toch moet ik toegeven dat ik me helemaal niet zo veel aantrek van de reacties van het publiek. Welk soort publiek er zit, vind ik al helemaal niet belangrijk. Als er in een piepklein dorpje een goed orgel blijkt te zijn, wil ik ook daar met het allergrootste plezier concerten. Het maakt me niet uit of ik dan voor boerenkinkels of edellieden speel. En nee, ook het feit dat ik achter een orgel weinig contact heb met het publiek, vind ik helemaal niet erg. Ik hou wel van die Hollandse uitspraak: 'Het orgel speelt'.

Barthold Kuijken: In de jaren 1960 kwam het publiek naar de oude-muziekconcerten om te ontsnappen aan de sleur die in het concertleven binnengeslopen was. Ineens stuitte men op musici die de zaak uitspitten en niet meer altijd alles op dezelfde manier speelden. Het enthousiasme en het vuur van die musici heeft toen ook het publiek meegetrokken. Toch was het fenomeen in de jaren 1970, toen ik er zelf mee startte, nog altijd eerder marginaal. Vandaag is het wel echt een onderdeel geworden van het muziekleven. Nu vind je oudemuziekensembles op alle mogelijke concertpodia en in allerlei concertseries. Meer nog, 'moderne' uitvoerders krijgen nu nagenoeg nooit meer de kans om nog Bach te spelen. Zoiets is natuurlijk nooit onze bedoeling geweest.

Pierre Hantaï: Van musici zoals Gustav Leonhardt, Alfred Deller, Sviatoslav Richter en Dietrich Fischer-Dieskau kan je leren hoe hoogstaand, edel en geraffineerd muziek wel is. Het feit dat je heel goed geïnformeerd bent, geeft je zeker geen garantie op raffinement. Soms gaat het er zelfs heel vulgair aan toe bij goed geïnformeerde mensen.

Je hebt in dat opzicht ook twee types mensen in het publiek: enerzijds heb je de mensen die muziek beschouwen als vertier en verstrooiing. Anderzijds heb je de luisteraars die een concertbezoek ervaren als een verrijking, als een soort misviering. Jammer genoeg is die laatste categorie het minst talrijk. In barokmuziek heb je heel veel ernstige muziek die betiteld is als 'musique de divertissement'. Maar je mag niet vergeten dat het vaak om de verstrooiing ging van de goed opgeleide en cultureel geïnformeerde hogere klasse.

François Fernandez: Ik vind het fantastisch om nieuwe werken te ontdekken. Zo putte ik onlangs nog een immens plezier uit mijn eerste kennismaking met de vioolconcerti van Pergolesi. Nu is het mijn metier om dat plezier door te geven aan het publiek. Dat publiek komt graag luisteren naar barokmuziek omdat die meestal erg toegankelijk is.

Philippe Herreweghe: Het publiek is natuurlijk gevoelig voor de naam-bekendheid van uitvoerders. Ik merk dat ook bij mezelf. Ik ken niet heel veel van jazz en zal dus ook eerder naar Miles Davis grijpen. Daarnaast is het publiek ook heel gevoelig voor de overgave van uitvoerders. Vergelijk het met de sportwereld. Mensen kijken graag naar Henin en Clijsters en naar voetballers die er echt voor gaan. Het publiek is absoluut niet dom. Het voelt best wel aan wanneer iets goed klinkt of wanneer iets ontroerend is. Het publiek is een scheidsrechter en vergist zich, op lange termijn, eigenlijk nooit. Zo kunnen we echt niets veranderen aan de indruk dat de muziek van Bach fundamenteel beter is dan die van Telemann. Het heeft dan ook totaal geen zin om bepaalde componisten op een geforceerde manier of via extra geldelijke steun te promoten. Uiteindelijk zal blijken dat de ene overleeft en de andere niet.

Speelt het onderwijs voldoende in op de ontwikkelingen in de uitvoeringspraktijk?

Jos van Immerseel: De meeste conservatoria hinken achter op de ontwikkeling van de uitvoeringspraktijk (ondanks alle beloftes op papier, het woord 'uitvoeringspraktijk' wordt daar even graag gebruikt als 'bio- en witte producten' in de reclamewereld) en leveren daardoor vooral laureaten af die uitsluitend in de bestaande ouderwetse structuren welkom zijn. Zo houdt het systeem zichzelf in stand.

Het typische probleem van conservatoria is dat goede beslissingen er afhangen van een bepaald individu. Zodra die zijn directeurszitje doorgeeft, kan alles ineens naar de vaantjes zijn. Ik denk hierbij aan de intelligente uitspraak van Verdi die, toen men hem vroeg een leerplan op te stellen voor het Milanese conservatorium, antwoordde: "Je hebt geen leerplan nodig, je hebt een goede directeur nodig." Respect voor oude muziek in conservatoria is jammer genoeg veel te vaak een korte opwelling.

Maar tegelijkertijd huiver ik wel wat bij de gedachte aan een 'afdeling' oude muziek. 'Het conservatorium als instituut' is een negentiende-eeuws fenomeen. Waren er daarvoor dan geen goede muziekoledingen? Natuurlijk wel. Maar de opleidingen waren toen veel meer gericht op de mens en nog niet geïnstitutionaliseerd zoals nu. Sowieso verkrijg je, als je voor grote groepen werkt, vooral middelmaat. Zelf dingen ontdekken met passie levert natuurlijk veel interessantere resultaten op.

Gustav Leonhardt: Het onderwijs kan hoe dan ook nooit persoonlijkheden creëren. Een leerling is goed of niet en is op dat vlak helemaal niet afhankelijk van een leraar. Ik mocht gelukkig altijd zelf beslissen wie ik al dan niet toeliet tot mijn klas. Mijn studenten moesten altijd zelf beslissen welke werken ze zouden presenteren in de les. Wie de derde toccata van Frescobaldi had uitgekozen, moest die keuze kunnen motiveren en moest dus ook alle andere toccata's beluisterd hebben. Ik speelde nooit iets voor. Ik luisterde naar de studenten en probeerde de vinger te leggen op zwakheden of onzekerheden. Ze moesten zelf kunnen vertellen waarom ze bepaalde noten al dan niet gebonden ge-

speeld hadden. Als zij het antwoord niet wisten, gaf ik het. Voor die antwoorden kan je je baseren op traktaten of op manuscripten. Zelfs het instrument op zich dicteert in veel situaties hoe je moet spelen. De kern van muziekonderwijs is in mijn ogen dat musici moeten leren om desgevraagd een antwoord te formuleren op de vraag 'waarom?'.

Wieland Kuijken: Bij de start van mijn carrière werd bijna nergens gambales gegeven. Er waren leraars in Hamburg en Basel, en ook in de Verenigde Staten vond je hier en daar een leraar. Iedereen verrichtte zijn eigen pionierswerk. Normen waren er niet. Ik deed dan maar zelf onderzoek op het vlak van speelhouding. Tot mijn verbazing gebruikt momenteel nagenoeg iedereen de houding die ik mijn studenten aanleerde.

Pierre Hantaï: Als je lesgeeft ben je verplicht om altijd alles onder woorden te brengen. Ik merkte dat langdurig lesgeven je eigenlijk cerebraler maakt. Je leerlingen dwingen je ertoe om de dingen meer zwart-wit voor te stellen dan ze eigenlijk zijn. Mijn leraar Gustav Leonhardt ontsnapte daaraan door niet enkel weinig te zeggen, maar ook door zich in wat hij verkondigde te beperken tot heel universele en algemeen toepasbare waarheden.

Kan u zich vinden in de gang van zaken in de barokopera?

Jos van Immerseel: In de inleiding tot zijn *Combattimento di Tancredi e Clorinda* schreef Monteverdi: "De zangers zullen alleen maar die bewegingen uitvoeren die stroken met de passie en de affecten in de tekst." Ga maar eens naar de opera en je zal zien wat er met die vraag van Monteverdi gebeurt.

Jory Vinikour: Zou opera niet het meest problematische onderdeel zijn van de hele oudemuziekwereld? Opera is een multidisciplinaire aangelegenheid. Vaak voel je dat de musici en de regisseur er een compleet andere denkwijze op nahouden. De musici informeren zich maximaal om alles zo integer en zo waarheidsgetrouw mogelijk uit te voeren, maar regisseurs hoeven dat blijkbaar niet te doen. Soms heb ik het

gevoel dat er op dat vlak veel meer respect wordt opgebracht voor operamonumenten zoals Puccini's *Tosca*. Maar met de talrijke barokopera's mag je blijkbaar doen wat je wil. De mensen kennen de libretti waarop bijvoorbeeld Händel zich baseerde natuurlijk veel minder goed. Neem nu de zo typisch barokke da-capo-aria. Een regisseur vraagt zich uiteraard af wat hij moet aanvangen met een aria die vrij lang duurt, maar uiteindelijk niet meer dan vier regeltjes tekst bevat. Regisseurs lijken dan vaak niet te beseffen dat de muziek op zich ook over heel wat kracht beschikt. Onlangs nog speelde ik de continuo partij in Händels *Rinaldo*. De teksten waren vertaald naar het Noors. De hele regie en setting zaten vol met voor buitenstaanders onbegrijpelijke referenties naar het Noorse zakenleven. De meest schrijnende situatie vind je in Duitsland. Regisseurs gebruiken opera's daar om totaal andere ideeën over te brengen. Heel af en toe levert zo iets een sterke productie op, maar in de meeste gevallen heeft het resultaat absoluut niets te maken met de muziek zelf. Opera moet daar blijkbaar provocerend zijn en het publiek in vuur en vlam zetten. Ook wat betreft de keuze van de zangers durft het al eens fout te lopen. Heel vaak worden zangers die stilistisch totaal niet met elkaar stroken op hetzelfde podium gezet. Gelukkig waaien er ook gunstige winden. De Schotse regisseur David McVicar is altijd weer heel goed geïnformeerd en bereikt zo vaak geniale resultaten. En in Frankrijk heb je de jonge Benjamin Lazar. Via onderzoek rond de uitspraak en bewegingen, tracht hij een zo juist mogelijk kader te scheppen. Daarmee boekt hij heel wat succes.

Sigiswald Kuijken: Ik kan me onmogelijk verzoenen met wat tegenwoordig in de operaregie gebeurt. In mijn ogen moet de regie niet anders behandeld worden dan de muziek. Je moet ze benaderen vanuit de context en speelstijl die de componist en librettist in hun hoofd hadden. Zowel de componist als de librettist schreven voor hun eigen context. Ook al valt er op vlak van regie nog heel wat te ontdekken, toch verloopt de evolutie daar uiterst langzaam. Meestal zie je dat er geëxperimenteerd wordt met moderne toneelvormen en -technieken. De muziek, die dan weliswaar op 'historische instrumenten' wordt gespeeld, wordt daarbij nagenoeg volledig herleid tot achtergrondgeluid. Hier en daar is er gelukkig een lichtpunt. Benjamin Lazars

Bourgeois Gentilhomme vond ik zelfs interessanter qua regie dan op muzikaal vlak.

Rinaldo Alessandrini: De opera is zonder enige twijfel het meest controversiële onderdeel van de muziekwereld. Wat me het meest stoort is dat regisseurs vaak vergeten dat opera een hoofdzakelijk muzikale aangelegenheid is. Dramaturgie lijkt tegenwoordig belangrijker dan de muziek. Een hedendaagse regie is vaak mijlenver verwijderd van wat ze oorspronkelijk moet zijn geweest. Van zangers worden bewegingen gevraagd die haaks staan op het zingen zelf. Soms heb ik de indruk dat regie er enkel is om commerciële en provocatieve redenen. Vooral in Duitsland kan het er af en toe erg desastreuus aan toegaan. In Frankrijk en Italië is de situatie net iets beter en in Engeland zie je soms zelfs heel mooie regies.

De strijd die ik daartegen voer is erg frustrerend. De verklaring voor het fenomeen schuilt in mijn ogen in de geschiedenis. Enerzijds hebben we vandaag geen populaire nieuwe klassieke muziek meer, anderzijds blijven we in de muziek wel altijd zoeken naar nieuwigheden. Vandaar misschien dat we in opera de zaak trachten te redden via de regies?

Bernard Foccroulle: In mijn ogen is er niet echt een wezenlijk verschil tussen een theatrale en een muzikale aanpak. In beide gevallen gaat het om een creatieve bezigheid. Dankzij de oudmuziekbeweging zijn er dirigenten die de muziek op een zo goed mogelijk gedocumenteerde manier benaderen. Het valt me altijd weer op hoe goed die musici erin slagen die informatie te verzoenen met hun eigen creativiteit. Wat ze doen gaat veel verder dan een puur historisch of musicologisch verantwoorde (en doodse) benadering van de muziek. De musici maken keuzes met het oog op het allerbest mogelijk klinkende resultaat. Het is dit creatieve proces dat me doet concluderen dat wat musici doen niet zo erg verschilt van wat van regisseurs en theatermakers doen.

Toen Barthold Kuijken enkele jaren gelden zijn doctoraat verdedigde, zat ik in de jury. Ik kon me helemaal vinden in zijn beweringen, alleen over opera was ik het absoluut oneens met hem. Hij vond dat er in de opera totaal onverantwoorde dingen gebeuren. Mag een regisseur

Praktijk

dan geen creatieve beslissingen nemen? Zelfs de radicaalste muziek-specialisten nemen blijkbaar nog altijd subjectieve beslissingen. Uitvoerders met sterke persoonlijkheden kunnen nu eenmaal niet verhinderen dat ze ook altijd iets van zichzelf meegeven.

Moet een regisseur van vandaag echt enkel en alleen zijn toevlucht zoeken tot zeventiende- en achttiende-eeuwse codes? Ervaren wij zo iets niet te veel als iets exotisch en iets dat duidelijk uit het verleden stamt?

Toen de componist Cavalli zich voor zijn opera's op Griekse mythologische thema's baseerde, paste hij die toch ook aan de zeventiende-eeuwse normen aan? In zijn tijd was het normaal dat men de oude mythes actualiseerde. Waarom zouden we dan vandaag wel de zeventiende eeuw helemaal moeten reconstrueren? Is dat niet in strijd met onze tijd? Creëren we dan niet een soort 'vals museum' met imitaties van Rubens en Veronese?

Iemand als Benjamin Lazar doet er bijvoorbeeld alles aan om de oorspronkelijke regie zo dicht mogelijk te benaderen. Maar mij kan hij daarmee niet overtuigen. Ik vind dat je dan al snel een te zwak resultaat verkrijgt; een beetje vergelijkbaar met een schilder die vandaag Rubens zou nabootsen.

Ik ben van mening dat we de nodige creatieve vrijheid moeten gunnen aan onze kunstenaars. Een regisseur die daar goed in slaagde, is bijvoorbeeld Herbert Wernicke in Cavalli's *La Calisto*. Hij inspireerde zich weliswaar op de commedia dell'arte, maar ging daar op een vrije en hedendaagse manier mee om. Ook Monteverdi's *Orfeo* in een regie van Trisha Brown was een toonvoorbeeld van een hedendaagse regie met groot respect voor de muziek.

De muzikale code is veel abstracter dan de theatrale. Een kostuum en een decor kan je zien, de luchttrillingen van de muziek niet. Neem nu een komedie van Molière. In zijn tijd droegen de mensen op het podium en het publiek in de zaal eigenlijk dezelfde kostuums. De mensen herkenden zich dus meteen in de acteurs op het podium. Als je ook vandaag aan die kostuums blijft vasthouden, dan creëer je een situatie waarbij op het podium zeventiende-eeuwse kostuums te zien zijn

en in de zaal eenentwintigste-eeuwse mensen zitten. Die afstand doet vragen rijzen. Er zijn dan twee oplossingen mogelijk. Ofwel doe je het toch met pruiken en schep je onmiddellijk een afstand, ofwel ben je modern en tracht je dezelfde relatie te creëren als toen. Hoe dan ook, door dezelfde kostuums als vroeger te gebruiken, zal je nooit meer dezelfde situatie als vroeger kunnen herscheppen. Hetzelfde geldt voor de uitspraak van de tekst. Ook hier kan je een soort exotische afstand scheppen door de oorspronkelijke en filologisch meest correcte uitspraak te hanteren. Maar ook in dat geval lijkt een hedendaagse uitspraak de meest realistische oplossing.

Wat dirigenten zoals William Christie, Marc Minkowski en René Jacobs doen, maakt me hoegenaamd niet pessimistisch. René Jacobs steekt zeker de helft van zijn repetitietijd in prosodie, ritmiek en rijm. Hij zou zich nooit of te nimmer dwaasweg laten dirigeren door een regisseur. En ook meer en meer zangers van vandaag hebben stilistische en filologische interesses. De opera wordt weliswaar af en toe geteisterd door vulgaire en mislukte regies, maar dat wil niet zeggen dat we de zaak zwart-wit moeten voorstellen.

Als je dan toch kritiek wil formuleren op de regisseurs, dan kan je hen verwijten dat ze te weinig onderzoek verrichten naar de oorspronkelijke regie. Ze doen die moeite meestal niet. Nochtans kan een grondige kennis van de tijdgeest en esthetiek een eigentijdse regie voeden.

De oudmuziekbeweging heeft zeker een heel grote invloed uitgeoefend op de opera. Niemand zal nu nog Monteverdi of Purcell durven uitvoeren zoals in de jaren 1940 of 1950. Het oudmuziekwereldje blijft me bijzonder fascineren. Er is een voortdurend pingpongspel tussen terugkeren naar het verleden en informatie zoeken. Fantastisch is natuurlijk dat die wisselwerking niet leidt tot een verdord museum, maar juist tot creativiteit.

Toekomst

Coda

Wat er in de toekomst
ook gebeurt, ik hoop dat onder
uitvoerders de verwondering
altijd overeind zal blijven.
(Wieland Kuijken)

Zoals vermeld waren de musici vrij om in te gaan op die thema's die hen het meest na aan het hart liggen. Daarbij scoorde de vraag naar bekommernissen over de toekomst van de historische uitvoeringspraktijk opvallend hoog. Musici maken zich niet enkel zorgen over de mogelijke gevolgen van de globalisering van de muziekpraktijk. Ook de hedendaagse perfectiedrang, de oprukkende routine en een gebrek aan fantasie en verwondering vormen redenen tot ongerustheid.

De economische realiteit leidt er ook toe dat we vandaag geen jonge beeldenstormers aan het werk zien, zo merkt Sigiswald Kuijken op. Kuijken houdt er niet meteen de meest optimistische toekomstvisie op na. Anderen zijn iets gematigder. Masaaki Suzuki, Andreas Staier, François Fernandez en Isabelle Faust zijn dan weer ronduit optimistisch. Enkel Gustav Leonhardt waagt zich niet aan voorspellingen.

Welke nieuwe tendensen zijn er vandaag merkbaar?

Andreas Staier: Zonder het te willen heeft de oudmuziekbeweging een scheiding veroorzaakt op het gebied van repertoire. Wie Bach speelt, speelt geen Schumann of Chopin meer. Pianisten voelen zich zelfs haast schuldig als ze Bach spelen op een moderne piano. Nochtans is de kennis van Bach heel essentieel als je ook de muziek van Chopin of Schumann wil begrijpen. Ik zou het zelf niet meer doen, maar ik heb geen enkel bezwaar tegen Bach op een moderne piano.

Davitt Moroney: Er valt me een parallel op tussen instrumentenbouwers en interpreten. Pakweg dertig jaar geleden hoorde je bouwers zoals Reinhard von Nagel nog zeggen dat ze 'replica's' van instrumenten maakten. Intussen hebben we een nieuwe etappe bereikt en geven de bouwers toe dat ze zich eigenlijk enkel inspireren op de oorspronkelijke modellen. Bouwers zijn kunstenaars die meer en meer aan de noden van onze tijd willen beantwoorden. De instrumenten die ze maken, zijn uniek. Een klavecimbel van Anthony Sidey zal altijd klinken als een Anthony Sidey, zelfs als het om een gerestaureerd instrument gaat (dat hij dus niet eens zelf gemaakt heeft).

Bij de uitvoerders heb je een gelijkaardig fenomeen. Dertig jaar geleden leefde nog veel meer de wens om de traktaten nauwgezet op te volgen. Dat was normaal, want net zoals de instrumentenbouwers het metier leerden door eerst kopieën te maken, moesten ook de musici als het ware een nieuwe taal leren kennen. Vandaag valt op dat veel uitvoerders de taal willen spreken zonder stil te staan bij de traktaten. De vraag is natuurlijk of dat een goede zaak is.

Sigiswald Kuijken: Het ideeëngoed dat in de jaren 1960 en 1970 gelanceerd werd, is intussen volledig gerecupereerd. Al te veel is de oude muziek een industrie geworden. De tekenen van vervlakking, de routine en sclerose die wij ooit aangeklaagd hebben, steken nu weer halsstarrig de kop op. Dat succesvolle reacties uiteindelijk weer verwateren, is nu eenmaal de gang van het leven. Dingen krijgen navolging, worden verspreid en veranderen van natuur. Je kan daarom mopperen, maar uiteindelijk moet je dat aanvaarden. Het is zoals je ook je jeugd-idealen en je kinderen met het ouder worden moet loslaten.

Vandaag leven we niet in een tijd van beeldenstormers. Iedereen heeft het moeilijk. Mensen voelen zich genoodzaakt om zich op een of andere manier te profileren om zeker niet zonder werk te vallen. En dan zie je dat de gekste en meest commerciële zaken plots (meestal maar voor een tijdje) aanslaan. Orkestleden moeten modieuze kledij aantrekken, live orgelconcerten moeten ook volgbaar zijn op grote videoschermen om het hand- en voetwerk van de organist te laten zien, en ensembles gaan ineens overdreven snel of effectvol spelen. Dergelijke uiterlijke initiatieven hebben fundamenteel natuurlijk niets met de muziek zelf te maken.

Barthold Kuijken: De oudemuziekwereld raakt meer en meer georganiseerd. Beginnende musici en kinderen kunnen nu zelfs in muziek-academies terecht om oude muziek te leren. Vroeger bestond zo iets niet. Net zoals oudemuziekensembles vroeger nagenoeg altijd ad-hoc-ensembles waren. En toch is het voor de jonge musicus niet makkelijk om aan de bak te komen. Het aanbod blijft nog altijd veel kleiner dan in klassieke ensembles. Ook in het onderwijs heb je natuurlijk niet om de haverklap nieuwe traverso- of barokvioolleraars nodig.

Jos van Immerseel: Programmatoren en organisatoren houden er tegenwoordig andere gewoontes op na. Vroeger mochten we zelf onze programma's samenstellen of lieten programmatoren ons mee beslissen. Nu ligt de situatie veel moeilijker. Het gebeurt dat je tien concerten speelt met altijd weer een verschillend programma. Coproducties tussen organisatoren en festivals zouden voor ons de zaak verlichten, maar zijn tegenwoordig nog altijd eerder uitzondering dan regel.

Het valt op dat organisatoren vaak over een schrale repertoire- en instrumentenkennis beschikken. Ze vragen je om een concert met zowel Bach als Messiaen te spelen. Beseffen ze dan niet dat je daarvoor twee totaal verschillende orkesten nodig hebt?

Isabelle Faust: De oudemuziekpraktijk is intussen volledig aanvaard bij de organisatoren. In tegenstelling tot de beginjaren waar het al eens fout liep met het speeltechnische niveau van de muzikanten, gaat het hier tegenwoordig om een fenomeen met heel wat muzikaal en speeltechnisch sterke en interessante persoonlijkheden.

Jos van Immerseel: Toen ik in de jaren 1990 met mijn orkest de symfonieën van Schubert opnam, was elke symfonie weer een zware opdracht voor de musici. Sommigen onder hen kregen ronduit kramp. Nu lukt het allemaal probleemloos. De jongeren profiteren duidelijk van het werk van de pioniers. Een nadeel is wel dat ze nu minder nadenken en meer imiteren.

Davitt Moroney: Je voelt dat er tussen de verschillende generaties een slingerbeweging aan de gang is. Elke generatie koestert haar eigen waarden. Tijdens een interview in het begin van de jaren 1980, zei Ton Koopman ooit: "Ik ben geen Leonhardtje." Onder Leonhardts generatiegenoten is zichtbare, laat staan holle virtuositeit niet aan de orde. Gemakkelijke emotie en te snelle nootjes maken er plaats voor een lager tempo dat toelaat 'meer muziek in de dingen te steken'. Nu valt het me op dat de generatie na Leonhardt veel meer houdt van het plezier om een publiek te verbluffen. En dat is niet meer dan een eeuwenoud fenomeen. Denk maar aan de tegenstelling tussen Louis

Toekomst

Marchand en François Couperin. De eerste maakte indruk met zijn briljante en vurige orgel improvisaties. Het meer diepgaande en kunstzinnige orgelspel van Couperin trok dan weer de fijnproevers en kenners aan.

In de loop van mijn carrière zag ik al drie generaties musici komen en gaan. Een vierde generatie kondigt zich nu aan. En nog altijd willen musici geen 'kleine Leonhardtjes' zijn. Het muziekwereldje is een zaak van sterke persoonlijkheden. De persoonlijkheid is natuurlijk veel belangrijker dan een al dan niet correcte triller. Van alle leerlingen van Jacques Champion de Chambonnières werd – in zijn tijd althans – de nu volkomen vergeten Jacques Hardel als de meest interessante figuur beschouwd. Hij was immers 'le plus parfait imitateur'. En toch kennen we vandaag Chambonnières' leerlingen Louis Couperin en Jean-Henri d'Anglebert veel beter. Zij drukten veel meer hun eigen stempel op wat ze geleerd hadden.

François Fernandez: Het oudemuziekfenomeen is intussen wijdverspreid. In Frankrijk zijn gigantisch veel jonge mensen met barokmuziek bezig. Die jonge barokkers hebben een beetje de mentaliteit van jonge jazzmusici. Het gros van mijn studenten is arm. Ze maakten hun keuze echt vanuit een bepaalde overtuiging en hebben zelfs niet eens allemaal een deftig instrument. Ik denk niet dat er ooit zo intensief oude muziek onderwezen werd als vandaag. Stel je voor, op de Folle Journée de Nantes speelden we ooit Buxtehude voor meer dan 2.500 luisteraars.

Ook buiten Europa is de interesse voor oude muziek spectaculair gegroeid. In de beginjaren had je een kern van musici en die kwam je in alle orkesten en ensembles in Nederland, Frankrijk, België en Londen tegen. Intussen zijn er alleen al in Londen blijkbaar zo veel musici dat niemand nog een contract durft te weigeren. Ik ken een koppel Londense musici dat al zeventien jaar lang niet meer op vakantie is geweest. Zo'n vijftien jaar geleden was er een eerste invasie van Aziatische musici. De Japanners waren de eersten en zijn gelukkig ook blijvers. Het valt me altijd op hoe geraffineerd hun gehoor wel is.

Ooit kreeg Sigiswald Kuijken de vraag om in China een spoedcursus barokviool te geven aan een aantal Chinese vioolleraars. Die zouden op hun beurt het fenomeen verder verspreiden. Sigiswald heeft dat geweigerd...

Het fenomeen zoals het in de jaren 1960 ontstond was als een vuur. Het was een reactie tegen de 'dikte' die de toenmalige uitvoeringen van barokmuziek overschaduwde. Dat repertoire was dringend aan ontvetting toe. Zo duurt het eerste deel uit Bachs vijfde *Brandenburgs concerto* onder leiding van Wilhelm Furtwängler al gauw dubbel zo lang als we vandaag gewoon zijn. Maar intussen is ook de mentaliteit van de uitvoerders van het eerste uur wat geëvolueerd. In hun wilde jaren speelden zij alles opvallend snel. Vandaag appreciëren ze vaak zelf hun vroegste opnames niet meer.

Peter Kooij: Geleidelijk aan raken we verlost van de gedachte dat zangers die zich met oude muziek bezighouden over een heel andere techniek moeten beschikken dan hun 'moderne' collega's. Lang heerste de gedachte dat een barokzanger over een klein en vlak stemmetje moest beschikken. Op toelatingsproeven aan conservatoria werd dan gezegd: "Ah, iemand met een klein stemmetje. Laten we die maar naar de afdeling oude muziek sturen." Ook iemand met een grote stem kan barok zingen. Alleen moet je dan rekening houden met enkele andere gewoontes. Voor romantisch repertoire bijvoorbeeld is het normaal om met vibrato te zingen. Non-vibrato wordt daar beschouwd als een soort versiering. In mijn dagelijkse praktijk is dat precies omgekeerd.

Maakt u zich zorgen over bepaalde ontwikkelingen?

Alexei Lubimov: De toenadering tussen oud en nieuw repertoire en het mengen van allerlei soorten muziek zijn verschijnselen van onze geglobaliseerde cultuur. De grenzen zijn opgeheven. In de achttiende eeuw merkten we weliswaar al een versmelting van Franse, Italiaanse en Duitse elementen, maar zo intens als nu is het nooit geweest. Daar ben ik wel bezorgd om. In de toekomst zal echt alles op de markt zijn.

Toekomst

Uit een gigantisch aanbod zal je alles kunnen kiezen 'voor dezelfde prijs'. Zoiets moet toch tot identiteitsverlies leiden? Ik hou er net van om naar muziek te luisteren met een heel duidelijk herkenbare identiteit en herkomst. Binnen een twintigtal jaar zullen tradities misschien zodanig vermengd zijn dat ze uiteindelijk gewoon niet meer bestaan. Het lijkt me allemaal een grote loterij. Maar of dat goed of slecht is?

Jos van Immerseel: Ik zou graag de hardnekkige bewering dat muziek universeel is de wereld uit helpen. Alhoewel dit in zekere mate juist is (een Amerikaan kan met plezier naar Debussy luisteren en een Koreaan kan muziek van Brahms leren spelen), impliceert deze bewering dat het niet nodig zou zijn, of zelfs niet wenselijk, muziek te begrijpen. Maar je moet maar eens proberen om muziek van Hugo Distler in Frankrijk te spelen of Jacques Ibert in Duitsland! Deze problematiek brengt ons bij de globalisering. De jongste vijftig jaar hebben allerlei standaarden zich over heel de wereld verspreid. In de jaren 1950-1960 kon je bij het beluisteren van radio-opnames meteen horen of een orkest Italiaans, Engels, Frans, Duits of Amerikaans was. Vandaag is dat veel moeilijker. In alle orkesten spelen nu musici van allerlei nationaliteiten mee. De dirigenten reizen rond van Hilton naar Hilton. Of de kunst daar baat bij heeft, is de vraag.

Deze globalisering en het vervagen van het historisch besef hebben zich ook genesteld in de relatie tussen handschriften en uitgaven. Vandaag wordt een kritische uitgave gemaakt volgens internationale uitgeversregels, vastgelegd in publicaties, zonder onderscheid van stijl, regio en tijd. We lezen dus vaak andere teksten dan die van de componisten. Soms mengt men een aantal bronnen, zodat men komt tot een nieuwe tekst, we spelen dan een 'Urtext' die nooit bestaan heeft!

Rinaldo Alessandrini: Ik wil graag positief zijn over de toekomst, maar merk toch dat de zaken vandaag moeizaam gaan. Meer en meer musici die zich tevoren met vroeg repertoire bezighielden, verschuiven hun interesse naar latere muziek. Daardoor komt de echt vroege muziek soms wat in de kou te staan.

Wieland Kuijken: Ik heb het niet zo voor de perfectie die vandaag nagestreefd wordt. Neem nu al die versies van de Bachcantates die tegenwoordig op de markt komen. Vergeten we niet dat Bach soms op vrijdag nog aan het componeren was aan de cantate die op zaterdag moest worden gespeeld? Zou dat destijds allemaal perfect geklonken hebben? Wellicht is het een beetje zoals met Van Gogh: tijdens zijn leven kende hij alleen kommer en kwel, maar nu betalen we er miljoenen voor.

Ik heb ook het gevoel dat bepaalde werken te vaak zijn gespeeld. Alles is al tientallen keren binnenstebuiten gekeerd. Musici gaan het soms te ver zoeken. Ook merk ik dat de perfectiedrang zodanig groot is dat er soms geen plaats meer is voor overtuiging en bezieling. En dan denk ik wel eens nostalgisch terug aan het enthousiasme uit de jaren 1960 en 1970. Toegegeven, het technische niveau is vandaag veel hoger dan wat wij vroeger deden. Maar soms neigt de huidige perfectie naar steriliteit. De frisheid en verwondering zijn soms ver te zoeken.

Muziek is eigenlijk nooit 'selfsupporting' geweest. Vroeger waren er bisschoppen, pausen en koningen die de musici ondersteunden. Vandaag zijn er de subsidies. Puur met eigen inkomsten krijg je het niet gedaan. In het begin van mijn carrière kregen de concertorganisaties de middelen en huurden die de musici in. Intussen worden de ensembles zelf gesubsidieerd. Dus moeten wij dossiers maken en vijfjarenplannen uitschrijven. En dat kan wel eens verstikkend zijn voor de creativiteit en vrijheid.

Pierre Hantaï: Ik stoor me wat aan de neiging om ook muziek van minder begaafde tweederangscomponisten te programmeren. Zoiets kan historisch interessant en zelf noodzakelijk zijn, maar je moet daarin niet overdrijven. De wil om alle opera's en aria's van Händel en Vivaldi of alle werken voor castraat uit te voeren, lijkt me vooral ingegeven door commerciële beweegredenen. Musici en organisatoren dansen daarmee naar de pijpen van het publiek. Als je zoiets doet, verlaag je ook noodgedwongen je niveau. In Frankrijk zijn ze er sterk in om werkelijk in alle uithoeken van archieven en bibliotheken op zoek te gaan

Toekomst

naar onbekend repertoire. Zoiets kan natuurlijk historisch interessant en zelfs noodzakelijk zijn, maar bij de artistieke waarde van dergelijke projecten heb ik mijn twijfels. Hoe dan ook beperk ik me zelf graag tot echt steengoede muziek.

De jonge generatie zit met een probleem. Grote persoonlijkheden zoals Alfred Deller en Gustav Leonhardt hebben gereageerd tegen de waarheden die hen in het conservatorium ingelepeld waren. Als reactie hebben ze een stijl ontwikkeld waaruit intussen weer bepaalde scholen ontstaan zijn. Op die manier is de cirkel rond en zijn we onszelf nu opnieuw aan het onderdompelen in het oorspronkelijke probleem.

Voor het eerst in de muziekgeschiedenis leven we in een tijd waarin bijna uitsluitend muziek uit het verleden wordt gespeeld. Op zich is het heel waardevol dat het verleden niet wordt vergeten. Maar anderzijds zegt dit natuurlijk ook iets over de catastrofe van onze tijd. Komt er eigenlijk ooit nog een dag waarop de mensen opnieuw de muziek van hun eigen tijd zullen begrijpen? Of is de muziktaal die zich drie eeuwen geleden vormde er voor eens en altijd? Er is duidelijk iets dat niet klopt. Vergelijk het met de literatuur. We lezen toch ook boeken die vandaag worden geschreven?

Peter Kooij: De tijd waarin we leven is niet meteen bevorderlijk voor onze fantasiewereld. In de tijd van pianisten zoals Horowitz, waren er nog nauwelijks opnames en hield iedereen er zijn eigen ideeën op na. Intussen bestaan er van alles opnames. Vandaag krijgen we alles voorgeschoteld. Je merkt dat iedereen naar elkaar luistert. Het *Sanctus* uit Bachs *hohe Messe* wordt altijd te langzaam gezongen. Niemand durft wat anders te doen.

Toch kan onze tijd tot prachtige dingen leiden. Dat we niet meer over de juiste stemmen beschikken, hoeft helemaal geen ramp te zijn. Ook een flexibele vrouwenstem kan prachtig klinken in Bach. Met authenticiteit hebben onze uitvoeringen sowieso maar weinig te maken.

Gabriel Garrido: Ik hou absoluut niet van de recente crossover. Monteverdi met klarinetten en latinoritmes is niet aan mij besteed. Meer dan een commerciële stunt lijkt zoiets me niet. De link met folklore is dan weer wél heel duidelijk in het Latijns-Amerikaanse barokke repertoire. Daar hebben het jezuïetenrepertoire en de plaatselijke muziekcultuur elkaar op een natuurlijke wijze en door de jaren heen beïnvloed. Het is die kruising van culturen die me tot op vandaag blijft stimuleren om dieper te graven.

Davitt Moroney: Met de openheid van tegenwoordig steekt een nieuw gevaar de kop op. De oudmuziekpraktijk wordt nu meer en meer toegankelijk voor iedereen. Toch blijf ik ervan overtuigd dat je eigenlijk wel nood hebt aan een specifieke opleiding bij gespecialiseerde leraars.

Gustav Leonhardt: Dat onze nieuwe visie ooit op zo'n grote schaal verspreid zou worden, hadden we natuurlijk nooit durven vermoeden. Platenmaatschappijen en concertorganisatoren stapten nagenoeg onmiddellijk mee op de boot. Maar daar deden we het natuurlijk niet voor. Ik heb gewoon altijd gedaan wat ik op dat moment het beste vond. Dat daaraan gunstige gevolgen gekoppeld zijn, is mooi meegenomen. Tegelijk blijft de historische uitvoeringspraktijk nog altijd een zaak van een minderheid. Meer dan de helft van de musici trekt zich er helemaal niets van aan. Heel wat musici blijken zichzelf belangrijker te vinden dan de muziek die ze spelen.

Bent u optimistisch over de toekomst? Welke tips geeft u aan de komende generatie musici?

Barthold Kuijken: Ik hoop dat de komende generatie musici ook onze conclusies weer in vraag zal stellen. Niet het comfort, maar de uitdaging moet centraal staan. Zodra we (denken te) weten hoe het moet, is het eigenlijk gedaan. Over het publiek maak ik me geen zorgen. Dat is zeker niet met uitsterven bedreigd. Van de organisatoren en programmatoren hoop ik dat ze niet alles zullen aanpassen aan het publiek, dat ze de zaak niet zullen verkleuteren. Maar alles samen ben ik een optimist.

Toekomst

Het ligt grotendeels aan onszelf welke impulsen we geven. Wij hebben de toekomst in handen en zijn er dus ook verantwoordelijk voor.

Frank Agsteribbe: Cruciaal vind ik dat musici maximale aandacht besteden aan de innerlijke levendigheid van hun uitvoeringen. Het is heerlijk om aan elk muzikaal motiefje een bepaalde zeggingskracht te geven en om van elke compositie bijna een opera te maken. Op dat vlak kunnen we zeker nog verdergaan.

Ook wat betreft de verbreding van het repertoire is er voor de jonge generatie nog werk aan de winkel. De achttiende-eeuwse Vlaamse muziek is misschien niet het meest indrukwekkende repertoire aller tijden, maar dat betekent niet dat we die muziek daarom moeten doodzwijgen. We moeten respect tonen voor ons eigen verleden. Als wij het niet doen, zal niemand het doen. Trouwens, als je terugkijkt naar de periode waarin Dulcken en Couchet hier hun schitterende klavierinstrumenten bouwden, dan kan je je toch maar moeilijk voorstellen dat er hier tegelijk geen goede muziek gecomponeerd werd?

Ik zou op het vlak van repertoire trouwens nog verder willen gaan. Ook met mensen zoals Björk of Norah Jones zou ik een samenwerking wel zien zitten. Net zoals wij, zijn ook zij voortdurend op zoek naar verfrissende klanken. Uiteindelijk wil je als musicus toch niets meer dan interessante projecten uitvoeren met interessante mensen? En zelfs als het eindresultaat tegenvalt, kan het experimenteren op zich al bijzonder verrijkend zijn.

Met het Concerto Köln heb ik net een project afgerond waarbij de programmaopbouw gevoelig afwijkt van wat gangbaar is. Concerto Köln droomde daar wel al langer van, maar voorlopig hadden concertorganisatoren altijd roet in het eten gegooid. We hebben een volledig Mozartprogramma samengesteld. Na de eerste twee delen van de Jupitersymfonie volgt een concertaria en vervolgens het eerste deel van het vierentwintigste pianoconcerto. Na de pauze komen de twee overige delen van het pianoconcerto, nog een aria en ten slotte de finale van de symfonie. Een dergelijk programma laat ons toe een

spanningsboog te creëren die het gehele concert overspant. Mozart speelde zelf gelijkaardige concerten. We moeten ons publiek wakker maken en houden en hen niet altijd hetzelfde voorschotelen.

Masaaki Suzuki: Ik ben ervan overtuigd dat de integratie van allerlei mogelijke pistes in de toekomst goed zal werken. De jongere generatie springt heel erg losjes om met de grenzen tussen klassieke en niet-klassieke muziek. Met het grootste gemak vermengt zij barok en nieuwe muziek met jazz en pop. Jongeren houden niet meer van het hokjesdenken. Dat merk je ook heel duidelijk in Japan. Mijn zoon bijvoorbeeld speelt in een ensemble dat graag barokmuziek combineert met Argentijnse tango. Ik hou er wel van om dergelijke bruggen te slaan. En toch blijft het muziekonderwijs nog grotendeels een conservatieve aangelegenheid. Als dirigent vind ik het fascinerend om met moderne orkesten te werken die toenadering zoeken tot de historische uitvoeringspraktijk. Je merkt trouwens dat jongere musici vaak zowel historische als 'moderne' instrumenten bespelen. Die jongeren zijn heus niet onbezonnen; ze cultiveren duidelijk hun eigen ideeën.

Philippe Herreweghe: Ik zie de toekomst heel optimistisch in. Het schitterende avontuur dat in de jaren 1960 en 1970 met Leonhardt en de zijnen begon, heeft mee voor een gigantische verbreding van de klassiekemuziekwereld gezorgd. Tijdens mijn jeugd zagen concertprogramma's er vaak heel enggeestig uit. Behalve romantisch repertoire viel er niet veel te rapen. Vandaag luister ik als ontspanning naar Iraanse en Chinese klassieke muziek en reikt ons repertoire van gregoriaans tot nieuwe muziek.

Ook op het vlak van publiekssamenstelling en muziekonderwijs is de verbreding duidelijk. In mijn jeugd waren de concerten er voor de 'madammen' van dokters en advocaten. Het Gentse muziekonderwijs moest toen vooral strijkers leveren voor het orkest van de opera. En echt heel goede musici konden misschien een poging ondernemen om mee te doen aan het 'concours Reine Elisabeth'. Met de jaren is, mede dankzij de oudmuziekbeweging, de intellectuele scherpte van musici alsmat toegenomen. Dat zorgt ervoor dat alle interessante uitvoerders van vandaag mensen blijken te zijn die echt nadenken.

Toekomst

Ik wil nogmaals benadrukken dat ik de geest belangrijker vind dan de letter. Wie speelt nu echt authentiek? Bijlsma? Queyras? Wispelwey? Ik moet toegeven dat ik tien keer liever Leif Ove Andsnes Mozart op een Steinway hoor spelen dan een saaie pianist die wel op de juiste pianoforte speelt.

Andreas Staier: Ik ben eigenlijk bijzonder optimistisch over de toekomst. De oudmuziekbeweging heeft ons er mee bewust van gemaakt dat we nooit sluitende antwoorden zullen vinden. We moeten met andere woorden nieuwsgierig blijven en de zaak altijd weer vanuit een andere ooghoek bekijken.

Isabelle Faust: Over de toekomst ben ik ronduit optimistisch. Meer nog, ik raak er zelfs opgewonden van. De historische uitvoeringspraktijk scherpt je nieuwsgierigheid aan en houdt je wakker. Dankzij die invloed bekijk ik nu zelfs nieuwe muziek met een frissere geest. Ik ben alle pioniers echt eindeloos dankbaar.

Sigiswald Kuijken: Optimistisch op korte termijn kan je me bezwaarlijk noemen. Je ziet het niet enkel in de muziek, ook op politiek en economisch vlak lijken we wel 'en bloc' op een muur af te stevenen. Ik denk ook echt dat er veel kans is dat we op een bepaald moment tegen die muur te pletter zullen storten. Er zal dan veel schade zijn, maar nadien zullen we als maatschappij opnieuw kunnen ademen en interessante dingen kunnen doen, zij het op een lager pitje. Op dat vlak ben ik wel optimistisch!

Jos van Immerseel: De 'evidente aanpak' kan niet zo maar een modegril zijn. Uiteraard heb je musici die kijken wat anderen doen, een tijdje meedoen, en na korte tijd afhaken. Maar om deftig op darmsnaren te leren spelen, ben je al gauw een drietal jaar aan het studeren. Ga je oppervlakkiger te werk, dan doe je eigenlijk aan bedrog. Natuurlijk evolueert ook de evidente manier van spelen zelf. Je moet maar eens beeldopnames bekijken van concerten van zo'n dertig jaar geleden. Soms zie je daar orkesten met zo veel overgave spelen dat je er bijna schrik van zou krijgen. En erger nog: de evidente manier van

spelen kan ook aan kwaliteit inboeten! Dat is voor mij de grootste dreiging voor een musicus: er kan routine in je manier van spelen sluipen en er is informatie die je vergeet als het al twintig jaar geleden is dat je ze las. Iets ontdekken wekt altijd een heel bijzondere sfeer op. Je zou die toestand van fascinatie eigenlijk altijd moeten kunnen behouden. Vergelijk het met ons gedrag als we in een vliegtuig zitten. De eerste keer gingen we nog gespannen bij het raam zitten, maar nu vallen we in slaap of lezen we een boek. Het gevaar is het meest dreigend wanneer je bepaalde producties regelmatig herneemt en je je daardoor comfortabel gaat voelen. Het lijkt me een heel belangrijke taak van de dirigent om musici altijd weer naar de bron te leiden.

Er zijn allerlei evoluties simultaan aan de gang. Sommigen zitten op een zijweg, anderen evolueren en nog anderen lijken eerder op de terugweg te zitten. De 'evidente aanpak' is niet de gemakkelijkste en blijft dus nog altijd een zaak van een minderheid. Als 'evidente musicus' zijn er honderden concertzalen waar je niet binnenkomt. Er bestaan dus nog heel wat vooroordelen. Eigenlijk ben ik ervan overtuigd dat deze speelwijze ook altijd een zaak van een minderheid zal blijven.

Wieland Kuijken: Je merkt dat vandaag het oudmuziekfenomeen meer en meer geïntegreerd wordt in het 'normale' muziekleven. Tot er weer een andere mode zal zijn die andere ontwikkelingen op gang zal trekken. Ik denk dat de oudmuziekbeweging een kwestie was van een aantal interessante persoonlijkheden die het heilig vuur gezien hadden en die de ideeën die eigenlijk al in de lucht hingen, oppikten. Wat er in de toekomst ook gebeurt, ik hoop dat onder uitvoerders de verwondering altijd overeind zal blijven.

Gustav Leonhardt: Ik ben intussen zó oud, dat ik mij niet meer met speculeren over de toekomst bezighoud. Het maakt me blij dat de algemene route die we uitstippelden toch door velen gevolgd wordt. Het publiek is intussen fel uitgebreid en ook het aantal uitvoerders groeide mee. Er zijn meer jonge musici dan ooit die zich buigen over oude muziek. Dat besepte ik nogmaals toen ik laatst in Brugge in de jury zat voor het klavecimbelconcours van het festival Musica Antiqua. Vroeger

Toekomst

overkwam het me dat ik bijna alle deelnemers wel al van ergens kende, maar nu kende ik werkelijk niemand. Zoiets doet hopen!

Laat me nogmaals benadrukken dat het allerbelangrijkste van een uitvoerder zijn zeggingskracht is. Die is onafhankelijk van stilistische overwegingen. Een musicus moet over de technische mogelijkheden en de kracht beschikken om een stuk echt intens te doorgronden en naar voren te brengen. Essentieel is en blijft de echtheid.



Barthold Kuijken geeft les.

Cv's

De musici beantwoordden elk enkele vragen:

Wat zijn uw muzikale hoofdbezigheden?
Welke instrumenten bespeelt u?

Wie of wat heeft u het meest geïnspireerd tijdens uw opleiding
of bij de start van uw carrière?

Wie zijn uw vaste kamermuziekpartners, bij welke ensembles
bent u betrokken?

Waar ligt het zwaartepunt in uw repertoire?

Wat beschouwt u als uw meest bijzondere cd-opname?

Waar geeft u les?

Cv's



Frank Agsteribbe (°België, 1968)

- Klavecimbel, dirigent, componist.
- Frederic Rzewski, Jos van Immerseel.
- B'Rock, Canto LX.
- Van renaissance tot vandaag.
- "Die is er nog niet."
- Koninklijk Conservatorium Antwerpen.



Rinaldo Alessandrini (°Italië, 1960)

- Klavecimbel, orgel, dirigent.
- Nikolaus Harnoncourt.
- Concerto Italiano.
- Italiaanse muziek van begin zeventiende eeuw tot achttiende eeuw. Ook Frans en Duits repertoire.
- Monteverdi, *L'Orfeo* (Naïve).
- Geeft geen les.



Isabelle Faust (°Duitsland, 1972)

- Een modern gemonteerde viool van Stradivarius (1704), speelt ook op darmsnaren en met verschillende strijkstokken.
- Nikolaus Harnoncourt.
- Duo met Andreas Staier, projecten met het Orkest van de Achttiende Eeuw en dirigent Frans Brüggen.
- Van barok in het algemeen en J.S. Bach in het bijzonder tot vandaag.
- J.S. Bach, *Sonatas & Partitas BWV 1004-1006* (Harmonia Mundi).
- Geeft geen les.



François Fernandez (Frankrijk, 1960)

- Barokviool, altviool, viola da spalla, viola da gamba.
- Sigiswald Kuijken.
- Ricercar Consort, Kuijken Strijkkwartet.
- Franse en Duitse barok.
- J.S. Bach, *Sei Solo* (Sonates en partita's) (Flora).
- Conservatoire National Supérieur de Paris, Koninklijk Conservatorium Brussel.



Bernard Foccroulle (°België, 1953)

- Orgel, componist, tot 2007 directeur van De Munt, momenteel directeur van het Festival international d'art lyrique d'Aix-en-Provence.
- Sigiswald Kuijken, Philippe Pierlot, Jean Tubéry.
- Wegens tijdgebrek hoofdzakelijk solo, vroeger Ricercar Consort.
- Repertoire van renaissance tot vandaag met accenten op Duitse barok, Bach en nieuwe muziek.
- Buxtehude, *L'oeuvre d'orgue* (Ricercar).
- Conservatoire Royal de Bruxelles.



Gabriel Garrido (°Argentinië, 1950)

- Blokfluit, rietinstrumenten uit de renaissance, luit, barokgitaar, dirigent.
- Jordi Savall.
- Ensemble Elyma.
- Italiaanse muziek van Monteverdi tot Corelli, Latijns-Amerikaanse barok.
- *Fiesta Criolla* (K617 Records France).
- Centre de Musique Ancienne Genève.



Pierre Hantaï (°Frankrijk, 1964)

- Klavecimbel, dirigent.
- Gustav Leonhardt.
- Le Concert français, La Petite Bande, zijn broers Marc en Jérôme Hantaï, de broers Kuijken, Hugo Reyne, Skip Sempé, Amandine Beyer en Jean-Guihen Queyras.
- Het hele klavecimbelrepertoire met accenten op de Engelse virginalisten, J.S. Bach en Scarlatti.
- Scarlatti, Sonates (Mirare).
- Geeft occasioneel les.



Philippe Herreweghe (°België, 1947)

- Dirigent.
- Gustav Leonhardt en Marcel Gazelle (pianoleraar).
- Collegium Vocale, Orchestre des Champs Elysées, deFilharmonie.
- Late renaissance, Bach, Duitse laatromantiek.
- Mahler, *Vierde Symfonie* met het Orchestre des Champs-Elysées (Phi).
- Geeft geen les.



Peter Kooij (°Nederland, 1954)

- Bas, dirigent.
- Alfred Deller en Vladimir Horowitz (voor zijn rubato en frasering).
- Collegium Vocale Gent, Bach Collegium Japan, Orkest van de Achttiende Eeuw, Sette Voci.
- Noord-Duitse barok tot Schubert.
- Bach, *Motetten* (met Sette Voci op Ramée) en Lassus, *Boetepsalmen* (met Philippe Herreweghe op Harmonia Mundi).
- Koninklijk Conservatorium Den Haag.



Barthold Kuijken (°België, 1949)

- Traverso, blokfluit, dwarsfluit, dirigent.
- Gustav Leonhardt en Alfred Deller.
- Broers Wieland en Sigiswald Kuijken, Robert Kohnen, Paul Dombrecht, Ewald Demeyere en La Petite Bande.
- Van Couperin tot Debussy; vroeger ook veel avant-gardemuziek.
- J.S. Bach, *Musikalisches Opfer* (Accent).
- Koninklijke Conservatoria van Brussel en Den Haag.



Sigiswald Kuijken (°België, 1944)

- Barokviool, viola da spalla, viola da gamba, dirigent.
- Gustav Leonhardt, Alfred Krings (artistiek directeur Harmonia Mundi Duitsland in de jaren 1960-1970).
- La Petite Bande, Kuijken Strijkkwartet, twee generaties Kuijken.
- Barok en klassiek, met soms uitstapje naar de negentiende en twintigste eeuw.
- Mozart, *String Quintets* (Denon) - Mozart, *Zauberflöte* (Bayer Records).
- Gaf les aan de Koninklijke Conservatoria van Den Haag en Brussel.



Wieland Kuijken (°België, 1938)

- Viola da gamba, cello.
- Gustav Leonhardt, Alfred Deller.
- Kuijken Strijkkwartet, La Petite Bande.
- Volledig repertoire voor gamba, barokrepertoire voor ensemble.
- *Musique à Versailles* (Marais, Forqueray, d'Anglebert) met Gustav Leonhardt en Sigiswald Kuijken (Harmonia Mundi).
- Gaf les aan de Koninklijke Conservatoria van Den Haag en Brussel.



Gustav Leonhardt (°Nederland, 1928)

- Klavecimbel, orgel, dirigent.
- Alfred Deller.
- Voornamelijk solo en met de broers Kuijken.
- Bach, Louis Couperin, Frescobaldi en Sweelinck.
- “Ik luister nooit naar mijn eigen opnames en ken het antwoord dus niet.”
- Gaf les aan het Conservatorium van Amsterdam.



Alexei Lubimov (°Sovjet-Unie, 1944)

- Pianoforte, piano.
- Maria Yudina – “de pianolerares die me deed proeven van ‘ongewone’ muziek” – en de opnames door Wanda Landowska.
- Solo, projecten met The Orchestra of the Age of Enlightenment, Wiener Akademie, Avison Ensemble.
- Van de zonen van Bach tot vandaag.
- *Misterioso* (ECM) en C.Ph.E. Bach op tangentenflügel (ECM).
- Tchaikovsky Conservatorium Moskou, Mozarteum Salzburg.



Davitt Moroney (°Verenigd Koninkrijk, 1950)

- Klavecimbel, orgel.
- Thurston Dart (Engels musicoloog, klavierspeler en dirigent die les gaf aan Cambridge University en aan King's College).
- Solo.
- William Byrd, Louis en François Couperin, J.S. Bach.
- William Byrd, *The Complete Keyboard Music* (Hyperion).
- University of California.



Andreas Staier (°Duitsland, 1955)

- Klavecimbel, pianoforte en piano.
- Lajos Rovatkay (klavecimbellaar aan de Hochschule für Musik in Hannover).
- Duo's met Christophe Prégardien en met Christine Schornsheim, klaviertrio met Daniel Sepec en Jean-Guihen Queyras.
- Van de zeventiende eeuw tot vandaag.
- *Mozart am Stein vis-a-vis* met Christine Schornsheim (Harmonia Mundi).
- Geeft geen les.



Masaaki Suzuki (°Japan, 1954)

- Klavecimbel, orgel, dirigent.
- Ton Koopman en Piet Kee.
- Bach Collegium Japan, dirigeert ook geregeld andere ensembles en symfonieorkesten.
- Van Monteverdi tot Stravinsky met een klemtoon op J.S. Bach.
- J.S. Bach, *h-moll Messe* (BIS).
- Gaf tot maart 2010 les aan de Tokyo National University of the Arts.



Jos van Immerseel (°België, 1945)

- Klavierinstrumenten, dirigent.
- Impulsen van alle kanten, soms ook via toevallige ontmoetingen, opnames en concerten.
- Anima Eterna Brugge, solo en kamermuziek met Claire Chevallier, Midori Seiler, Thomas Bauer, Sergei Istomin.
- Repertoire van 1600 tot 1960.
- Schubert, *Winterreise* met Thomas Bauer (Zig-Zag Territoires).
- Gaf onder meer les aan het Koninklijk Conservatorium van Antwerpen en aan het Conservatoire National Supérieur de Paris.

Cv's



Jory Vinikour (°Verenigde Staten, 1963)

- Klavecimbel.
- Huguette Dreyfus.
- Les musiciens du Louvre.
- Veel opera; daarnaast solo van Byrd tot vandaag.
- J.S. Bach, *Goldberg Variations* (Delos International).
- Geeft occasioneel les.



Kenneth Weiss (°Verenigde Staten, 1963)

- Klavecimbel, dirigent.
- Gustav Leonhardt.
- Les Arts Florissants.
- Vroege klaviermuziek.
- *A Cleare day - Excerpts of the Fitzwilliam Virginal Book* (Satirino Records).
- Conservatoire National Supérieur de Paris en Juilliard School New York.



Bach Collegium Japan met vooraan Robin Blaze en op de achtergrond Peter Kooij

Aanvullende literatuur

Andriessen, Pieter (red.), *Authentiek of Fanatiek. 25 jaar La Petite Bande*, Alamire Muziekuitgeverij, Peer, 1997.

Blanmont, Nicolas, René Jacobs. *Prima la musica, prime le parole*, Éditions Versant Sud, Louvain-La-Neuve, 2009.

Brown Clive, *Classical and Romantic Performing Practices*, Oxford University Press, 1998.

Butt, John, *Playing with History. The Historical Approach to Musical Performance*, Cambridge University Press, 2002.

Drillon, Jacques, *Sur Leonhardt*, Éditions Gallimard, Parijs, 2009.

Haynes, Bruce, *The End of Early Music. A Period Performer's History of Music for the Twenty-First Century*, Oxford University Press, New York, 2007.

Pacquier, Alain, *Les chemins du baroque dans le Nouveau Monde. De la Terre de Feu à l'Embouchure de Saint-Laurent*, Éditions Fayard, Parijs, 1996.

Parrott, Andrew, *The Essential Bach Choir*, Boydell & Brewer, Woodbridge-Rochester, 2000.

Schulenberg, David, *Music of the Baroque*, Oxford University Press, 2001.

Sherman, Bernard, *Inside Early Music. Conversations with Performers*, Oxford University Press, 1997.

van der Klis, Jolande, *Oude muziek in Nederland. Het verhaal van de pioniers 1900-1975*, Stichting Oude Muziek, Utrecht, 1991.

van der Klis, Jolande, *Een tuitje in de aardkorst. Kroniek van de oude muziek 1976-2006*, Uitgeverij KOK, 2007.



BORGERHOFF & LAMBERIGTS NV

WE PUBLISH

Gent, Belgium

info@borgerhoff-lamberigts.be

www.borgerhoff-lamberigts.be

ISBN 9789089311610

NUR 660

© 2011, Borgerhoff & Lamberigts nv

Concept Concertgebouwcahier: Jeroen Vanacker

Auteurs: Elise Simoens en Jan Nuchelmans

Eindredactie: Ludovic Vanhee

Coördinatie: Joni Verhulst en Katherina Lindekens

Foto's: Kobie van Rensburg (Jory Vinikour), Dany Neiryck (Barthold Kuijken),

Alvaro Yanez (Andreas Staier), Paul Willaert (Phillipe Herreweghe),

Felix Broede (Isabelle Faust), Arthur Forjonel (Kenneth Weiss),

Scott Hewitt (Davitt Moroney), Marco Borggreve (Masaaki Suzuki, Bach Collegium Japan)

Annemie Augustijns (Kuijkenkwartet in de tuin)

Ontwerp omslag en binnenwerk: Jurgen Maelfeyt

Gedrukt in Gent, België

Eerste druk: januari 2011

De uitgever leverde alle mogelijke inspanningen om de herkomst van het beeldmateriaal in het boek na te gaan en de daarbij gepaard gaande rechten te regelen. Indien u meent aanspraak te kunnen maken op de rechten van een van de bedoelde beelden, gelieve u dan te richten tot de verantwoordelijke uitgevers.

Niets uit deze uitgave mag worden veelevoudigd en/of openbaar gemaakt door middel van druk, fotokopie, elektronische drager of op welke wijze dan ook, zonder voorafgaande schriftelijke toestemming van de uitgever.

CONCERTGEBOUW BRUGGE

't Zand 34, 8000 Brugge, www.concertgebouw.be



BRUGGE
WORLD HERITAGE SITE

