



## Actueel

### Brahms werd in Leiden ontzet!

© Aart van der Wal, september 2019

**Brahms:** Pianoconcert nr. 1 in d, op. 15 - Symfonie nr. 1 in c, op. 68  
Paolo Giacometti (piano), De Nieuwe Philharmonie o.l.v. Johannes Leertouwer  
Gehoord: 20 september 2019, Stadsgehoorzaal, Leiden

---

De in de jaren zestig van de vorige eeuw in zwang geraakte zogenaamde historiserende uitvoeringspraktijk (naar mijn smaak overigens een betere term dan 'historische uitvoeringspraktijk', want die verwijst naar een praktijk van lang geleden) gooide de tot dan gebruikelijke, traditionele speelwijze eerst geleidelijk, maar vervolgens radicaal omver. Het begon eerst nog aarzelend, maar het werd geleidelijk aan sterker, met als belangrijkste gangmaker nieuwe inzichten zoals die voortkwamen uit uitvoerig en vooral kritisch bronnenonderzoek. De aldus opgedane kennis bleef echter niet binnen de studeerkamers van muziekwetenschappers beperkt, maar kreeg ook praktische betekenis: op het podium en in de studio. Er ontstonden zelfs nieuwe ensembles die, gewapend met nieuwe kennis over oude instrumenten en oude speelstijlen, evolueerden naar een volstrekt nieuwe aanpak van eerst de muziek uit de Barok en de Weense Klassiek, maar later zelfs gevolgd door die van de vroege en late Romantiek. Darmsnaren deden hun intrede, viola da gamba, viola d'amore, violone, hobo da caccia, hobo d'amore, luit, theorbe, serpent, zink, baroktrompet, natuurhoorn, maar ook

fortepiano's en vleugels van weleer kwamen overal in beeld, soms gerestaureerd maar meestal nagebouwd aan de hand van oude tekeningen en geschriften. Ook op het vocale vlak voltrok zich een metamorfose. Nog een belangrijk winstpunt bij dit alles: de meest uiteenlopende bezettingsvraagstukken werden kritisch aan de orde gesteld. Zoals: hoe groot moet een Bach-koor eigenlijk zijn?

## **Grote gevolgen**

Het was een ontwikkeling die ook grote gevolgen zou hebben voor de in de traditie gewortelde orkesten. Het duurde niet lang of er was zelfs sprake van een schisma: de Oude Muziek maakte niet langer meer deel uit van het standaardrepertoire van het symfonieorkest. De dirigent Edo de Waart merkte eens op dat hij overal barokmuziek kon dirigeren, behalve in Nederland. Het was ietwat gechargeerd (ook buiten onze landsgrenzen was een dergelijke ontwikkeling bespeurbaar), maar de toon was wel degelijk gezet. Ergo, er was voor het 'gewone' symfonieorkest vanaf eind jaren zestig zelfs moed nodig om zelfs maar een Ouverture van Bach te programmeren! Maar ook componisten als Mozart en Beethoven hoorden volgens menigeen niet meer thuis in het repertoire van de reguliere orkesten. Ze vonden in 1969 in de blokfluitist Frans Brüggen een fervente medestander, want hij was het die in hotel Krasnapolsky, te midden van de zich stevig roerende en tegen het establishment verzettende Notenkrakers, luidkeels riep dat iedere noot van Mozart en Beethoven, gespeeld door het Concertgebouworkest, van A tot Z een regelrechte leugen was. Leugen omzetten in waarheid: het zou uiteindelijk leiden tot de oprichting van het Orkest van de Achttiende Eeuw.

## **Dogmatisch**

De reconstructie van een van reeds lang vervlogen klankbeeld: het was niet alleen het ideaal van Frans Brüggen. Een proces bovendien van veel vallen en weer opstaan, waarin gezaghebbende musici hun eigen gelijk claimden en door het fanatisme waarmee zijn hun 'geloof' bedreven, de tegenstellingen tussen de 'authentieken' en de 'traditionelen' alleen maar aanscherpten. Dogmatiek die het vaak won van pure waarheidsvinding, wat de ontwikkeling van nieuwe speelstijlen eerder remde dan bevorderde. Teveel tijd ging heen met

discussies op basis van wankelende uitgangspunten.

### **Kennisoverdracht**

Er is wel gezegd dat vanaf de jaren tachtig de beide kampen elkaar dichter zijn genaderd, vooral toen 'historiserende' dirigenten ook bij het traditionele symfonieorkesten hun opwachting maakten. Het belangrijkste uitgangspunt daarbij: kennisoverdracht, overigens van beide zijden. Men kon immers van elkaar leren en daarvan werd gretig gebruik gemaakt. Dirigenten als Nikolaus Harnoncourt, Frans Brüggen, Roger Norrington, Ton Koopman en Philippe Herreweghe wisselden in het orkestbestel geregeld van plek met als voornaamste gevolg dat ook orkestleden die geen ervaring hadden met de 'oude' instrumenten kennis konden maken met de nieuwste inzichten. Zo konden kloven worden gedicht en het pleit worden beslecht. Met andere woorden: de speelstijl van de traditionele symfonieorkesten veranderde mee met die van de historiserende uitvoeringspraktijk. Het kon alleen maar pure winst betekenen.

### **Zoals de componist het heeft bedoeld.**

Wat was nu eigenlijk het belangrijkste uitgangspunt van die historiserende uitvoeringspraktijk? Eenvoudig samengevat: dat de muziek zo moest klinken zoals de componist het had bedoeld (waarbij het nog maar de vraag is of wij dat ooit echt zullen weten). Het kwam in de eerste plaats neer op een ontwenningproces. Het was een nogal rigide uitgangspunt dat leek te verhinderen dat op die manier uitgelegd de muziek vanuit een verankerde conventie niet meer mee evolueerde met de tijd en dus met de mens. Dat verklaart misschien ook de tendens (wat iets anders is dan een trend) om - tegen beter weten in - wel de aloude praktijk te propageren, maar er vervolgens niet naar te handelen. Dat is was de Amerikaanse musicoloog Richard Taruskin in zijn veel stof doen opwaaiende 'Text and Act' (1995) heeft willen tonen.

Minder rigide en meer toekomstbestendig lijkt daarom de 'tussenvorm': en eigentijdse visie op basis van historische feitenkennis. Kortom, de overtuiging dat een muziekwerk springlevend behoort te zijn en niet het een of andere museumstuk dat steeds op dezelfde plaats hangt.

## **Verschillende signatuur**

Inmiddels hebben tientallen ensembles en dirigenten hun plaats op de ranglijst van het 'authentieke erfgoed' veroverd. Interessant daarbij is dat het - als we uit mogen gaan van hun (vrijwel) identieke uitgangspunten - allemaal anders klinkt. Roger Norringtons en John Eliot Gardiners Beethoven hebben zelfs nauwelijks iets met elkaar gemeen en er gaapt een diepe kloof tussen de Monteverdi van Philippe Herreweghe en die van Jordi Savall. Jos van Veldhovens kijk op Bach is van een geheel andere signatuur dan die van Andrew Parrott. Er zijn meer verschillen dan overeenkomsten tussen de Haydn van Nikolaus Harnoncourt en die van Christopher Hogwood. Enz. De boeken worden blijkbaar toch anders gelezen of geschreven.

## **Levend organisme**

Per saldo is dat misschien nog wel het beste nieuws: dat de verschillen groter zijn dan de overeenkomsten. Onverschillig uit welke periode de muziek in kwestie stamt, welk bronnen daaraan ten grondslag hebben gelegen en hoe die worden geïnterpreteerd. Gelukkig maar, want het zijn juist de vele verschillende 'expressievarianten', die de muziek tot een levend organisme maakt, onverschillig of het Bachs 'Hohe Messe', Bruckners Zevende symfonie, Richard Strauss' 'Elektra' of Mahlers 'Wunderhornlieder' betreft.

Wat niet wegneemt dat er zomaar, als uit het niets, iemand kan opstaan die de inmiddels gecreëerde heilige huisjes omver werpt. Dat niet doet onder het roepen van "zo moet het", maar zich eerder bescheiden opstelt met "zo kan het ook". De aanstichter: de violist en dirigent Johannes Leertouwer. Hij wilde Brahms opnieuw uitvinden. Tenminste, daar lijkt het op. Hoe dan? En vooral, waarom?

## **Avontuur**

Als het op Leertouwers' visie op de orkestmuziek van Brahms aankomt gaat het hem niet om slechts één aspect, maar om veelvoud van factoren die samen een 'model' vormen dat is gestoeld op zowel zeer gedegen bronnenonderzoek als de eigen muzikale perceptie. Een fenomeen dat we binnen de kaders van de historiserende uitvoeringspraktijk uiteraard vaker zijn tegengekomen. En opnieuw lijkt een schisma het onvermijdelijke gevolg. Al legt hij niets op, stelt

slechts voor, maar wel uitmondend in een groots, op de muziekpraktijk gericht avontuur (waarover straks meer).

## **Theorie en praktijk**

De musicoloog Leertouwer die in de huid van de dirigent Leertouwer kruipt (omgekeerd mag natuurlijk ook), het ontdekte en begrepene in de praktijk rechtstreeks kan toetsen. Hij staat voor het orkest nadat hij eerst alles uit de talloze bronnen innerlijk heeft verwerkt en zijn musici daarvan deelgenoot heeft gemaakt. Twee partijen, samen een geheel vormend, tot op de historische tanden gewapend. Dat moet wel iets heel bijzonders opleveren!

Niet dat Leertouwer met bewijzen schermt. Hij komt liever met goed onderbouwde veronderstellingen. Hij heeft het zijn musici voorgehouden, analoog aan wat Joseph Brodsky in zijn essaybundel 'Tussen iemand en niemand' heeft opgemerkt: "Wie zich het verleden probeert te herinneren, faalt even jammerlijk als iemand die de zin van het leven wil begrijpen. In beide gevallen voel je je als een baby die een basketbal wil vastpakken; je handen glijden er steeds van af." [2]. De bescheidenheid van een doorzetter die deels terugkeert naar de periode Mengelberg met uitvoeringen die vooral souplesse uitstralen, in tempo en frasering, aangevuld met de allang niet meer gangbare techniek van het portamento, met gebruikmaking van negentiende-eeuwse instrumenten en in een afwijkende orkestopstelling. Ook in de dynamiek lijkt het keurslijf verlaten: crescendi en descrescendi zijn niet meer strak gedoseerd, vallen samen met tempoversnelling of -vertraging.

## **Jawel, het portamento is terug!**

Het portamento (glijden van de ene naar de andere toon) is vrijwel uit de hedendaagse muziekpraktijk verdwenen. Dat was tot diep in het interbellum (tot in de jaren dertig) wel anders. Men hoeft alleen maar de uitvoering van de Beethoven-symfonieën (maar het kan evengoed de 'Matthäus-Passion' zijn) onder Willem Mengelberg en Arturo Toscanini te beluisteren om een goed beeld te krijgen van de tegenstellingen die er in die tijd ook wat dit betreft waren. Sterker nog, het Concertgebouworkest onder zijn chef Mengelberg was tot het begin van de Tweede Wereldoorlog nog het enige Europese orkest was met een duidelijk dominante portamento-stijl.

## Hoogste graad van expressie

Bij de visie van Leertouwer past geen Brahms die lijdt onder een vette en logge orkestklank, maar een transparante, lichte Brahms. Een Brahms ook waarin veel ruimte moet worden gemaakt voor sterke contrasten en waarin zowel drama als humor een belangrijke plaats krijgt. Het is het streven naar de hoogste graad van expressie, maar zonder 'over de top' te gaan. Leertouwer haalt een voor hem belangrijk voorbeeld aan: het Eerste pianoconcert van Brahms, uitgevoerd door Vladimir Horowitz met het Concertgebouworkest onder Bruno Walter, een opname uit 1936 (de uitvoering staat op [YouTube](#)). Wie deze live-opname beluistert, merkt dat ondanks de opnametechnische gedateerdheid ervan, zaken als gelijkspel, balans en intonatie niet de hoogste prioriteit hebben (wat overigens zeer wel mogelijk werd veroorzaakt door praktische omstandigheden). Een ander aspect ervan is de uitgesproken risicovolle benadering, het vuur dat er voortdurend onder brandt, maar zonder dat het klassieke evenwicht binnen de gegeven structuur ook maar een moment in het gedrang komt. En dan te bedenken dat Walter werkelijk niets op had met het portamento! Leertouwer heeft deze, maar ook een groot aantal andere opnamen aan zijn musici tot voorbeeld gesteld.

## Mengelberg als voorbeeld

Strekt Mengelberg Leertouwer tot voorbeeld? Wat Mengelbergs Brahms betreft heeft het er in ieder geval wel alle schijn van, want Leertouwer heeft niet alleen de door Mengelberg nagelaten Brahms-partituren tot op de letter bestudeerd, maar hij dirigeert er blijkens een recent interview ook uit. De beide raakvlakken tussen beide dirigenten zijn in ieder geval helder, zich vooral uitend in flexibele tempi en portamenti. Zij het dat van kopieergedrag geen sprake is: waar bij Mengelberg nogal eens de overmaat regeert, is daarvan bij Leertouwer geen sprake.

## Bruggen slaan

Het is zeker waardevol (als het al geen regelrechte onzin is!) om de muziekpraktijk uit het verleden niet af te doen met 'ouderwets' of 'achterhaald', maar de uitvoeringen van toen juist in de context van hun tijd te plaatsen en daaruit leerzame informatie te halen. Dat levert veel meer op dan een achteloos schouderophalen. Muziek is en blijft

een kwestie van gemoed in samenhang met intellect en beide elementen waren honderd jaar geleden niet anders dan nu in de vertolkingen geïntegreerd. Muziek als dode letter (notentekst, geschiedenis, enz.) is alleen maar wetenschap, maar in uitgevoerde vorm is zij uitgesproken evocatief. Bruggen slaan tussen beide, daar gaat het om.

### **Oud geloof of nieuw bewijs?**

Het is op zich al een boeiende constatering: gedegen bronnenonderzoek dat de eigen muzikale intuïtie bevestigt of juist tegenspreekt. Zij het wel met de kanttekening dat het uitgesloten lijkt dat we ondanks al het denkbare bronnenonderzoek de waarheid en niets dan de waarheid kunnen achterhalen. Dat is althans Leertouwers conclusie en dat dwingt ook hem tot voorzichtigheid. Hij haalt een voor hem belangrijk 'wapenfeit' aan: de uitvoering van een Brahms-symfonie onder leiding van Fritz Steinbach (1855-1916), zoals beschreven in *Brahms in der Meininger Tradition* van Walter Blume (1883-1933) [2]. Daarin constateert Blume niet zonder spijt dat de opnametechniek toen nog lang niet zo ver was ontwikkeld dat het inzicht kan geven in de toen heersende uitvoeringspraktijk [3]. Ook stelt hij vast - en misschien is dit uiteindelijk nog wel het belangrijkste - dat de aanpak van de nieuwe generatie dirigenten niet minder waardevol is dan die van de inmiddels uit beeld verdwenen oude garde. Het is in beide gevallen immers een aanpak die is gestoeld op een verschillende 'state of mind' (in de woorden van Blume: 'Bewusstseinshaltung'). Voor Leertouwer is dit, hij houdt het zijn musici voor, van fundamentele betekenis: het idee dat het musiceren voortkomt vanuit een specifieke geestestoestand en als zodanig in de uitvoering wordt weerspiegeld. Met daaraan toegevoegd het feit - Blume zegt het met nadruk - dat hij zelf getuige is geweest van de veranderingen in de uitvoeringspraktijk. Dus binnen de generatie waarvan hij zelf deel uitmaakte, wat alleen maar bevestigt dat het alleen al daardoor onmogelijk is om diezelfde praktijk uitgesmeerd over meerdere generaties tot 'onze waarheid' te verheffen. Ja, doorgronden kunnen we die mogelijk wel, maar dat levert nog geen waarheid op. Zonder de geluidsopnamen uit die tijd blijft die waarheid achter de horizon van de geschiedenis.

Er is bovendien nog een ander belangrijk facet: ook de componist zelf, deel uitmakend van zijn generatie, maakte toen gebruik van nieuwe mogelijkheden op het gebied van het orkestspel. In *Authentischer Brahms?* [4] merkt de dirigent Hartmut Haenchen op dat Brahms bijvoorbeeld graag gebruik maakte van de in zijn tijd sterk toegenomen orkestbezetting. Hij voert daarvoor het Gewandhausorchester in Leipzig aan, met alleen al een strijkersbezetting van 16 eerste en 14 tweede violen, 8 alten, 9 celli en 6 contrabassen; en dit voor een zaal van middelmatige grootte (het toenmalige Gewandhaus). In 1845 beschikte de Berlijnse Hofoper reeds over 14 eerste en 14 tweede violen, 8 altviolen, 10 celli en 8 contrabassen. Brahms zal dus zeker niet veel op hebben gehad met een kleine(re) orkestbezetting in een grote zaal. We moeten dus zeker niet 'dwalen' door het ene historische feit los te zien van het andere.

### **Puur praktische benadering**

Er bestaat niet zoiets als een 'correcte interpretatie' op basis van een combinatie van historische feiten en actuele veronderstellingen. Leertouwer vindt zelf dat hij eerder werd beïnvloed door wat hij 'praktische ervaring' noemt dan door 'diepgaand begrip' van de achttiende- en vroeg negentiende-eeuwse bronnen en de daarmee verband houdende uitvoeringspraktijk. Het besef is inmiddels bij hem doorgedrongen dat historische kennis sterk kan bijdragen aan een 'waarheidlievende' uitvoering.

Het klinkt al door in Bachs 'Johannes-Passion': 'Was ist Wahrheit?' Hoe vaak komt het niet voor dat een eerder als vast aangenomen waarheid omver wordt geworpen door weer een nieuwe waarheid uit een andere bron? Het ene 'feit' dat later door het andere lijkt te zijn weerlegd? Of ander wel bronnen die met elkaar in tegenspraak zijn. We zien het al voor ons, misschien wel als een schrikbeeld: een alsmaar uitdijend heelal, een mengelmoes van I feiten, feitjes en veronderstellingen, met dank aan het internet, toegankelijk voor niet alleen iedere wetenschapper, maar ook voor iedere musicus of muzikliefhebber. Waarbij - ik zeg het met enige voorzichtigheid - de musicus ten opzichte van de musicoloog in het voordeel kan zijn omdat hij theorie en praktijk direct met elkaar in verband kan



brenge, praktisch kan toetsen

### **Historisch geïnspireerd modernisme**

Het is een term die Leertouwer gebruikt om daarmee het modernisme in de uitvoeringspraktijk aan te duiden zoals zich dat heeft ontwikkeld vanaf het begin van de twintigste eeuw, met als uitgangspunt het zoeken naar nieuwe wegen die ten volle maar inhoudelijk anders uitdrukking kunnen geven aan de muziek uit het verleden. De daarvoor aan te wenden hulpmiddelen: het trio van praktijkexperiment, wetenschappelijke kennis en technologie, bij uitstek de gereedschappen die kunnen worden ingezet voor oude muziek.

De praktijk van oefenen en repeteren kan - aldus Leertouwer - worden gezien als een vorm van experimenteren zoals dat zich al in de loop van de negentiende eeuw voortdurend heeft ontwikkeld. Het ontstaan van de conservatoria ('Musikhochschulen') heeft sterk bijgedragen aan het formaliseren en structureren van het muziekonderwijs, terwijl vanaf de tweede helft van de negentiende eeuw de sterk in opkomst zijnde dirigent een belangrijker stempel ging drukken op de orkestrepitities en het uiteindelijke klinkende resultaat daarvan in de uitvoering. In die zin is er slechts een gering verschil tussen de praktijk van toen en die van nu. De in gang gezette ontwikkelingen in de negentiende eeuw wierpen als het ware hun schaduw vooruit, tot in het heden.

Ik heb een belangrijk boek op het gebied van historische speelstijlen al eerder op onze site aangehaald: *Performing music in the Age of Recording* [5]. Ook Leertouwer citeert eruit als het op de technologie aankomt:

The capacity to truthfully record (orchestral-) performances improved rapidly at the beginning of the twentieth century. [...] The early twentieth century is the earliest period for which the primary source material of the performance practice - the performance itself - has been preserved. It lies at the transition between two musical worlds, the old world in which performers were heard only in actual performance, and each performance occurred only once, and the modern world, in

which a performance (which may not even have been a complete performance) can be heard simply by playing a recording.

The recorded performance is available to anyone, including the musician who performed it, and can be repeated any number of times. The recordings of the early twentieth century are themselves transitional in character. They are of the new world, in that they are available and repeatable, but the performances that they preserve are largely of the old world, survivals of a style evolved for unique performance to an audience.

The changes in performance practice over the century have been greatly influenced by this shift of emphasis. [...] The general change in emphasis [...] has been from characterization of musical events to the reproduction of the text.

Leertouwer trekt een belangrijke conclusie uit het historisch geïnspireerd modernisme: het streven naar meer gelijkmatigheid, met als belangrijke 'hulpmiddelen' tempo, vibrato, articulatie, intonatie, maar ook klank. Hulpmiddelen overigens die niet los van elkaar maar in organisch verband met elkaar staan.

Gelijkmatigheid raakt ook de structuur van het onderhanden zijnde werk. Zoals wel of geen vibrato? Het hangt volgens Leertouwer samen met de structurele relevantie ervan binnen het framework van de partituur. Om eraan toe te voegen dat zijn inzichten niet revolutionair zijn, maar slechts een 'aanpassing' van de historiserende uitvoeringspraktijk en aldus deel uitmakend van de 'modernistische benadering'.

### **Modernisme uit heden en verleden**

Laten we eerst even bij de gedachte stilstaan dat wat eens modern was dat nu (allang) niet meer is. En dat in het verlengde daarvan hetgeen we nu als modern ervaren over enige tijd misschien wel als ouderwets of zelfs achterhaald wordt bestempeld. Niet dat dit een juiste gedachte zou zijn, want het doet linea recta afbreuk aan het feit dat iedere generatie haar eigen perceptie kent. Wel is het zo dat wat onze generatie aan de hand van bronnenonderzoek heeft ontdekt en

dat in een bepaald vertolkingsmodel wordt weerspiegeld, ook voor toekomstige generaties waardevol wel degelijk kan zijn (al is het alleen maar omdat het wiel dan niet opnieuw hoeft te worden uitgevonden). Maar iedere toekomstige generatie zal precies datgene doen wat iedere vorige generatie ook heeft gedaan: zoveel recht doen aan de partituur, maar binnen de beperkte kaders van het eigen inzicht (onverschillig de hoeveelheid kennis die daaraan ten grondslag ligt). Wat tevens wil zeggen: naar de intenties van de componist zoals die door de musici worden begrepen. Maar ook in de wetenschap dat alleen de herinvoering van de historische speeltechnieken en uitdrukkingsmiddelen de uitvoering per se niet meer waarheidsgetrouw of diepgaand maken dan die van vorige generaties.

Leertouwer citeert niet zonder reden in zijn 'leerschool' Alexander Berrsch: "Man sieht ihn jetzt 'historisch', man klassifiziert und rubriziert ihn, die fleissigen Leute erfassen alles, nur nicht das Lebendige und unaufhörlich Wirkende". [6]

### **Speelstijl eenvoudig samengevat**

We kennen het beeld van de eerste helft van de vorige eeuw: weinig vibrato (niet alleen door strijkers, maar ook door houtblazers, met uitzondering van de Franse school), het veelvuldig gebruik van portamento (strijkers, zangers), sterk wisselende tempi afhankelijk van stemming of spanning, het tempo rubato (in verschillende varianten), uit de pas lopende bovenbouw (melodie) ten opzichte van de onderbouw (begeleiding), het extra verkorten van toch al korte notenwaarden, de (vaak willekeurige) overaccentuering van het staccato en het gebruik van een instrumentarium dat in de eeuw daarvoor niet voorhanden was (toen nog darmsnaren, houten fluiten [alleen niet door de Franse school], Franse fagotten [niet in Duitsland en Oostenrijk] en de overal in gebruik zijnde koperen blaasinstrumenten met nauwe boring). [5]

Eerst rond de jaren dertig was dat beeld behoorlijk gekanteld, was het vibrato in zwang gekomen en werd het portamento eerder uitzondering dan regel (alleen het Concertgebouworkest onder Mengelberg bleef er nog heilig in geloven, zelfs tot aan het uitbreken van de Tweede Wereldoorlog). De tempi waren niet langer meer

afhankelijk van de een of andere gemoedsstemming of het spanningselement, ze werden bovendien gematigder, met meer aandacht voor de ritmische detaillering. Notenwaarden werden respectvoller behandeld en het was gedaan met het uit de pas lopen van melodie en harmonie. In het instrumentarium deed de stalen snaar zijn intrede, werd meer en meer de metalen fluit en de Duitse fagot, en het koper met ruimere boring ingezet. De onderliggende boodschap: meer volume, soliditeit, helderheid, striktheid, beheersing, expressieve gelijkmatigheid. Maar daarmee helaas ook de intrede van het voorspelbare boven het onvoorspelbare.

## De weg terug

Leertouwers voorgaande leerschool was die van de - zoals het toen werd gezien - optimale uitdrukking van alle mogelijke kleuren, stemmingen en karakters *binnen* het (zelfde) basistempo. Tempowisselingen waren alleen acceptabel als laatste toevlucht: als er werkelijk geen andere optie meer overbleef om dat uit te kunnen drukken wat hem voorstond. Als het roer dan later alsnog om gaat, betekent dit nogal wat. Niet alleen voor hemzelf, maar ook voor de musici en uiteindelijk het publiek. In dit opzicht is dit 'terug in de tijd' een tamelijk hachelijke onderneming. En al helemaal als er zich geen navolgers aandienen, want dan blijft het toch enigszins als roepen in de woestijn. Terwijl wat vandaag uniek is morgen alweer kan zijn vervlogen.

## Elasticiteit

De weg terug betekent evenzeer rekkelijke tempi. Leertouwer heeft ook het nodige opgestoken van Berrische (ik noemde hem reeds). Hij schreef in 1909 onder meer over Brahms' Eerste symfonie:

Elastizität der Zeitmasse ist eine besondere Stileigentümlichkeit Brahmsens, die ihn in scharfen Gegensatz zu Beethoven stellt. Bei Brahms ist die Einheitlichkeit der Bewegung häufig durchbrochen [...] durch das organische wachsen des Melos selbst. Das Brahms'sche Melos geht verschlungenere Wege, seine Entwicklung ist differenzierter, wenn man will, nervöser als die Beethovensche Gestaltungsweise." [6]

We missen het bewijs in de vorm van een geluidsopname, maar we kunnen Berrsche navoelen als deze gedetailleerd de vele tempowisselingen in Steinbachs uitvoering van Brahms' Eerste symfonie beschrijft. Een beschrijving die overigens overeenkomt met hetgeen Blume erover heeft opgemerkt. Dit behelst ook het feit dat Steinbach in het langzame deel van de Eerste symfonie twee verschillende tempi hanteerde: het hoofdtempo (Andante sostenuto) en elders quasi Adagio. Zoals hij overigens ook het tempo in de doorwerkingsepisode van het openingsdeel naar eigen inzicht hanteerde. Niemand zal zich daar toen over hebben opgewonden, vermoed ik.

Maar zo staat het toch niet in de partituur genoteerd? Opnieuw Berrsche:

Man soll nun nicht einwenden wollen, Brahms habe doch derlei nicht vorgeschrieben. Die ganz feinen Dinge wird jeder Autor sich hüten, ausdrücklich vorzuschreiben. Sie würden dann nämlich sofort übertrieben werden, und es ist gewiss besser, eine Feinheit gar nicht zu machen, als sie zu vergrößern.

### **Terug naar Mengelberg**

De verguisde chefdirigent van het Concertgebouworkest gaf op bepaalde plaatsen in zijn partituren dikwijls met twee hoofdletters aan of hij meer voortgang dan wel juist meer rust wilde: de 'W' stond voor 'Weiter', de 'R' voor 'Ruhig'. Leertouwer: "Als je Mengelbergs partituren bestudeert, zie je duidelijk dat hij altijd op weg is naar een bepaald doel of dat hij daarvan afgaat als het eenmaal is bereikt. Ik markeer mijn partituren ook met 'W' en 'R'."

Maar ook: "Ik heb bijna drie decennia langs als docent aan het conservatorium mijn studenten voorgehouden bij een crescendo een versnelling van het tempo achterwege te laten; en bij diminuendo een vertraging. Terwijl de bewijzen zich opstapelen dat het in de negentiende eeuw heel anders toging. Dat het toen gebruikelijk was om dynamiek en tempowisseling met elkaar in verband te brengen. Dat blijkt bijvoorbeeld uit de opname van de Eerste symfonie door het Rundfunk Sinfonie-Orchester Leipzig onder Hermann Abendroth,

maar ook uit de reeds genoemde opname van het Eerste pianoconcert door Horowitz en het Concertgebouworkest onder Walter.

### **Messa di voce**

Ook bijzondere aandacht voor het 'messa di voce' (de Britten noemen het 'hairpins', ofwel haarpennen), in de partituur gemarkeerd door < >, een techniek die gedetailleerd is beschreven door Louis Spohr [7]. Het komt in essentie neer op de streektechniek (druk met de strijkstok op de snaar) die vereist is voor het vibrato-effect in het hart van de haarpennen. Spohr laat zien welke techniek (met bijbehorende oefening) van de strijker wordt verlangd: de strijkstok moet tussen < en > eerst dicht bij de toets worden gebracht brengt en vervolgens er weer vanaf. Het effect: intensivering gevolgd door ontspanning. Een effect bovendien dat door de houtblazers kan worden nagevolgd en - het spreekt bijna vanzelf - niet alleen tot de werken van Brahms beperkt blijft (we vinden daarvan eveneens voorbeelden bij Schumann en Mendelssohn, maar ook aanmerkelijk verder in de tijd, bij Arnold Schönberg). Ze dienen eerder te worden uitgelegd als expressiemiddel dan als dynamische markering. Volgens Clive Brown betekent de 'hairpin' op één noot een 'warm, niet al te stevig accent, mogelijk in sommige gevallen met een agogisch element en vibrato waar geëigend' [8]. Leertouwer benadrukt daarbij de noodzaak tot tempowijziging in relatie tot de haarpennen, met de bedoeling iets meer tijd te nemen om het agogisch belang ervan goed tot uitdrukking te laten komen. Dat sluit feitelijk aan bij wat Blume hierover heeft opgemerkt.

### **Metronoom**

De zanger en dirigent Georg Henschel vroeg Brahms eens in een brief om nadere informatie omtrent zowel de metronoomaanduidingen als het tempo in *Ein deutsches Requiem*. Het antwoord is verhelderend:

Ik geloof dat zowel hier [Requiem] als in andere muziek de metronoom van geen enkele waarde is. De aanduidingen in mijn werken komen voort op aandringen van goede vrienden, maar izelf heb ik nooit geloofd dat mijn bloed en een mechanisch instrument goed samengaan. Het

zogenaamde 'elastische tempo' is bovendien geen nieuwe vinding. 'Con discrezione' zou hier aan toegevoegd dienen te worden, zoals ook aan zoveel andere dingen. Is dit een antwoord? Ik weet geen beter; maar wat ik wel weet is dat ik mijn tempi aangeef (zonder nummers), bescheiden, maar met de grootst mogelijke zorg en duidelijkheid.

Verhelderend is ook wat Leertouwer op een vergelijkbaar vlak zijn musici voorhoudt met een citaat van Frederic Lamond, een leerling van Franz Liszt. Het betreft Hans von Bülow, de beroemde dirigent van het even beroemde hoforkest van Meiningen, voor wie Brahms een enorme bewondering had. Lamond:

Hij [Von Bülow] was de grootste dirigent ooit - zelfs Toscanini kon niet aan hem tippen. Ik heb ze allemaal gezien en gehoord. Geen een, niet Nikisch, Richter, Mahler, Weingartner kon het tegen hem opnemen als het op werkelijke warmte en expressie aankwam. [...] Brahms was een prima dirigent, maar met Von Bülow kon hij zich niet meten. Brahms zei eens tegen het orkest, tijdens het repeteren van de Vierde symfonie voor de première in Meiningen in oktober 1885: "Heren, wacht tot u dit werk gedirigeerd hoort door Bülow". [14]

Max Kalbeck bevestig dit beeld, als hij Brahms citeert:

Bülows dirigeren is altijd berekend op effect. Op het moment dat een nieuwe frase begint, creëert hij een kleine onderbreking en komt er vervolgens een lichte tempowisseling. In mijn symfonieën heb ik er voortdurend naar gestreefd om dit allemaal te vermijden. Als ik dit zo had gewild, dan had ik het ook zo neergeschreven. [9]

Ook Richard Strauss (hij werkte in Meiningen geruime tijd als assistent van Von Bülow) voegt zich bij het koor: "Na de hyperverfijnde, inventieve en vindingrijke vertolkingen van Brahms' muziek door Von Bülow maakte die onder Brahms geen bijzondere indruk: eenvoudig en soberder, maar men hoorde wel het werk zelf."

Leertouwer ziet daarin sprekende voorbeelden die hem helpen te begrijpen in welke mate tempowisselingen een rol speelden in de vertolking en de uitvoeringspraktijk in de negentiende eeuw. Wel met de kanttekening dat gelet op het tegengestelde karakter van veel van die informatie het aan de vertolker anno nu is om niet uitsluitend af te gaan op ieder wel of niet overtuigend bewijs, maar om zelf aan de hand daarvan inspirerend te werk te gaan en zelf keuzes te maken. Niet alleen omdat dit de enige weg vooruit is, maar ook om te zien waar het hem brengt en wat hij daarvan kan leren.

## **Geconditioneerd**

Leertouwer is ervan overtuigd dat na zoveel jaren studie en training een zekere mate van conditionering onvermijdelijk is en in het verdere verloop aldus een belangrijk obstakel kan vormen. Hij noemt het voorbeeld van de transparantie die hem door de jaren heen aan het hart is gebakken en die alleen het resultaat kan zijn van een goed organiseerde uitvoering door een orkest waarin grote discipline heerst. Wat in de negentiende-eeuwse muziekpraktijk met een aan zekerheid grenzende waarschijnlijkheid niet het geval is geweest. Want toen was repetitietijd beperkt en de repetitietechniek nog volop in ontwikkeling. Hij voelt zelf de noodzaak om zich hierin meer te verdiepen om er dan vervolgens conclusies aan te kunnen verbinden die van belang zijn voor de hedendaagse uitvoeringspraktijk. Wat niet wegneemt dat hij zijn ideeën omtrent tempo rubato en een algehele souplesse ten aanzien van het tempo belangrijker dan een volmaakte ensembletechniek.

## **Samenspel een prioriteit?**

Wat dat laatste betreft: het geen voorrang geven aan perfect samenspel past niet in de hedendaagse uitvoeringspraktijk. Leertouwer refereert aan wat een van de leden van het Concertgebouworkest na een door Carlos Kleiber geleide repetitie van een Beethoven-symfonie vertelde. Op een opmerking van een houtblazer over het gebrekkige samenspel in een bepaalde passage reageerde de dirigent nogal stekelig met: "Denk je werkelijk dat ik erin ben geïnteresseerd of u nu wel of niet precies samenspeelt?" Iets soortgelijks deed zich voor tijdens een door Nikolaus Harnoncourt geleide repetitie van Strauss-walsen, eveneens met het



Concertgebouworkest. Bij een bepaalde episode schreeuwde hij naar een orkestlid dat zijn partij niet goed kreeg: "Een, twee drie? Ik kan het niet, ik wil het niet, ik doe het niet! Het is mij worst of jullie samenspelen"

### **Vrijheid en overdrijving**

Minder rigoureuus is er de vrijheid die de musicus wordt gegund voor een bepaalde solo ten opzichte van de onderliggende begeleiding . Het past ook in de negentiende-eeuwse orkestpraktijk, zoals aangetoond door Blume en Berrische. Dat ligt anders bij het nog verder verkorting van de gepuncteerde noot, waar al direct de overdrijving op de loer ligt. Philip:

Flexibility of tempo, different kinds of rubato, and the variable treatment of long and short notes add up to a rhythmic style which is very different from that of the late twentieth century. There is an informality, an improvisational quality about it [ the disorderly nature of early twentieth century rhythm. The rhythmical repertoire of the early twentieth century musician seems designed to explore different possibilities as one plays a piece of music. There is an impression that it could all be different at the next performance. A certain amount of disorderliness is necessary to make this possible. [10]

Het verkorten van toch al korte noten werd, zoveel is duidelijk, binnen de Meininger traditie niet als een doodzonde gezien. Dat blijkt ook uit wat t Blume hierover zegt, met als voorbeeld de houtblazers in maat 11 van het derde deel van de Eerste Symfonie: "Die Holzbläser behandeln ihre Sechzehntel lieber als 32 tel, als dass sie nach der Triolen-Seite hin schlampen." [11]

### **Vibrato**

Leertouwer heeft het zich eigen gemaakt: het 'model' van het hoforkest uit Meiningen. Dat geldt de grootte, de proporties, de zitarrangementen en de repetitietechniek. Dit orkest dan als schoolvoorbeeld van een 'gewoon' Duits orkest. Daaraan deed de aanwezigheid van enige niet-Duitse orkestleden niet af: de concertmeester Bram Eldering was evenals de aanvoerder van de celli, Joseph Hollmann, van Nederlandse komaf (een deel van hun

opleiding was nog in de Frans-Belgische traditie).

Dat brengt ons opnieuw op het vibrato. Voor Leertouwer is er geen discussie mogelijk: 100% non-vibrato wordt niet door enig historisch bewijs gestaafd. Hij verwijst naar Blume's diepgaande exploratie van de toenmalige uitvoeringstraditie in Meiningen: in het openingsdeel van de Eerste symfonie, maat 21, letter A, wordt uitdrukkelijk om geen vibrato gevraagd. Het zal duidelijk zijn dat, als er wel sprake zou zijn geweest van een soort standaard-vibrato, een dergelijke toevoeging achterwege was gebleven. Met andere woorden: Leertouwen past in de individuele varianten binnen de secties vibrato toe, behoudens bij de blazers in tutti of als ze en bloc spelen. Leertouwer: "In bepaalde gevallen gebruiken we vibrato in houtblazerssoli, en in de strijkers mits melodisch relevant. Vaak wordt het vibrato verbonden met sforzati, accenten en 'hairpins'. Ervan uitgaande dat de kortste 'hairpin' is gerelateerd aan één noot en gegeven de consensus dat dit vibrato vereist, wil ik er wel zeker van zijn dat de 'doelnoot' in het midden van de 'hairpin' en die verband houdt met een dienovereenkomstige langere of kortere frase, tenminste enig vibrato meekrijgt. Voorts vind ik het van belang dat de richtlijnen van Joachim/Moser in acht worden genomen." [12]

## **Accentuering**

Leertouwer maakt slechts spaarzaam gebruik van accentuering: "Voor mij is een accent op een bepaalde noot of op notengroepen alleen zinvol als ik er ook het nut van in kan zien, het een herkenbaar doel heeft. Anders ontstaat het gevaar van een uniforme benadering bij het plaatsen van accenten. Naar mijn gevoel brengt dit het muzikale discours meer in diskrediet dan een ongemotiveerd accent vanuit het hoofd in plaats van uit het hart. Mij gaat het erom dat we eerst nadenken over een accent en wat we erbij willen bereiken en het dan pas zo te spelen. Er doen zich vragen voor zoals: is het accent naar boven of naar beneden gericht? Moet het licht of juist zwaar? Heeft het wel of geen melodisch betekenis? In iedere situatie zullen er verschillende antwoorden zijn op dergelijke vragen."

Waarom ook niet gewoon experimenteren met vibrato op geaccentueerde noten en vervolgens beoordelen of dit het beoogde affect of effect heeft. En te meer omdat er vanuit de historie geen

eenduidigheid is omtrent de juiste interpretatie van aanduidingen als *fp* en *sforzato*.

Clive Brown zegt over het 'rinforz' bij Brahms het volgende:

Brahms's use of the marking is ambiguous and may have change with time. It occurs in the Serenade opus 11 (where, however, there is no use of *sf*), apparently as an accent applying to a single note. In the Serenade opus 16 both markings occur in context that suggests that Brahms may have intended *rf* to be less powerful than *sf*. [...] In works of the 1880s and 1890s Brahms scarcely employed it. [8]

Volgens Leertouwer geldt altijd het per geval beoordelen wat de beste weg is. Dat het moet gaan om de dynamische en expressieve context en dat het dus een duidelijk expressief doel moet dienen, wat zowel aansluit bij de huidige als bij de historische praktijk. Hij meent daarvoor het bewijs te hebben gevonden in de memoires van Marion Bruce Ranken, die studeerde bij Joseph Joachim in Berlijn:

The subject of the *sforzando*, like everything else, was treated in an interesting and imaginative spirit. Thus you realized that the sign *sfz* might represent a variety of things—purely emotional or else of a more external nature like gestures or incidents such as occur on the stage. In the realm of pure emotion alone there would then be the wide difference between fierce and angry emphasis, whether in the *forte* or *piano*, and tender stress ( '*innerliche Betonung*' ), and the many shades of expression betwixt these two—all of them represented by the one sign *sfz*. All this means thought and technical practice too, both of bow and finger. As already mentioned the *vibrato* was made great use of in *sforzandos* and the fact that it was often switched off entirely in other places made the added weight that it imparted on such occasions all the more effective. But from the ordinary standpoint the *sfz* sign is one which merely indicates a particular kind of dig made by bow and arm on the string—a dry and hard action which suggests to the mind of the listener nothing much beyond rosin and horse-hair. [13]

## Opnieuw: het portamento

In muzikwetenschappelijke kring is men het er wel over eens: het gebruik van het portamento was in de negentiende eeuw wijd verbreid en werd pas in de jaren twintig en dertig door sterke modernistische invloeden afschaft (al bleef, zo hebben we eerder kunnen lezen, Mengelberg er halsstarrig aan vasthouden). Het 'modernistische' idee erachter was zowel glashelder als logisch: wie iedere notenwaarde wilde respecteren kon met het portamento niets beginnen. Het portamento verzwakt immers de ritmische contouren van een frase? Want wanneer stopt de ene noot en begint de volgende? Dat wordt dan niet langer meer bepaald door de in de partituur aangegeven, exacte notenwaarde.

Volgens Brown was in de gehele negentiende eeuw het gebruik van portamento wel degelijk hoogst omstreden:

Virtually all authors who discussed portamento in singing and stringplaying stressed the danger of abusing it; but their notion of abuse is directly dependent on what they considered to be the norm.[.] but here as elsewhere, ideas of what was tasteful or proportionate will almost certainly have been very different from ours at all stages of the period. [8]

Philip besteedt zelfs een apart hoofdstuk aan het onderwerp, waarbij hij een aantal representatieve voorbeelden geeft van het portamento in historische opnamen. Waaruit zijn conclusie volgt dat de Britse orkesten in de late jaren twintig het portamento nog te hooi en te gras toepasten. Dat was anders bij de Amerikaanse orkesten en niet te vergeten het Concertgebouworkest, die daarin wel - wat althans de belangrijkste portamenti betreft - een vaste lijn volgden, met de meeste orkesten op het Europese vasteland daar ergens tussenin. [10]

Leertouwers visie op het portamento wordt voornamelijk bepaald door twee belangrijke leerscholen: die van Joachim en Moser en van Ferdinand David. Wat hem overigens nog steeds de persoonlijke keus laat om op bepaalde plaatsen portamento in te lassen, maar uitsluitend dan wanneer het een zijns inziens duidelijk expressief doel dient (wat niet wegneemt dat het ook in een dergelijk geval een

kwestie van persoonlijke smaak is). Hij heeft in ieder geval weinig op met de tegenwoordig vaak herkenbare tendens om bij gelegenheid met de linkerhand het portamento toe te passen, om dan gelijk met de rechterhand daarvoor te gaan 'verontschuldigen' (door het niet met de stok te ondersteunen). Hij ziet het als een misverstand dat binnen de historiserende uitvoeringspraktijk het portamento vaak wordt toegepast zonder een duidelijk expressief doel.

In de aan de beroemde negentiende-eeuwse cellist Friedrich Grützmacher gewijde dissertatie van Kate Bennet Wandsworth ([klik hier](#)) wordt onderscheid gemaakt tussen expressieve aanduidingen in een 'zachte' context, zoals *amoroso*, *dolce*, *grazioso*, *lamentoso*, *leggiero*, *lugubre*, *misterioso* en *semplice*. Ze vallen altijd samen met of een *p*(piano), of na een *diminuendo*, terwijl aanduidingen als *brillante*, *energico*, *giovale*, *grandioso*, *imponente*, *largamente*, *pesante* en *risoluto* altijd een *f*(*forte*) impliceren.

Duidelijk is dus wel dat het gebruik van het portamento gerelateerd moet zijn aan een bepaald expressief doel of aan de uitgesproken karakterisering van bepaalde frases, waarbij specifieke aanduidingen zoals in het voorbeeld van Bennet Wandsworth niet alleen voor het portamento een duidelijke richting aangeven, maar ook de verschillende vormen ervan aangeven.

## Onderzoekstraject

Het verhaal heeft zijn wortels. In september 2018 startte Leertouwer een naar verwachting vier jaar durend onderzoek naar de historiserende uitvoeringspraktijk rond de orkestwerken van Johannes Brahms. De verwachting is dat dit project zal uitmonden in de doctorstitel. Voor de muzikliefhebber is vooral interessant dat dit onderzoek gepaard gaat met de uitvoering en opname - in samenwerking met het Conservatorium van Amsterdam - van de vier symfonieën, de beide pianoconcerten, het vioolconcert en het dubbelconcert. Waarna er niet alleen de cd-box, maar ook een kloek boek zal volgen, waarin alles tot in de kleinste details ongetwijfeld zal worden uitgelegd.

Het project wordt begeleid door de man wiens naam en publicaties we al eerder in dit exposé zijn tegengekomen: de Britse musicoloog

Clive Brown. Inmiddels gepensioneerd woont Brown in Wenen. Wat lag er dus meer voor de hand dan Leertouwers bezoek aan deze grootheid (en niet alleen op het terrein van Brahms)? Volgens Leertouwer verliep het gesprek aan Brown's keukentafel zo gladjes en raakten ook Brown zo in de ban van het project dat de logistiek daaromheen in slechts luttele weken rond was. Maar niet Brown zegde zijn medewerking toe: ook de Leidse universiteit en het Amsterdamse conservatorium deden mee. Leertouwer kon aan de slag.

### **Waarom Brahms?**

Leertouwer: "Ik koester een diepe liefde voor zijn muziek en daarom heb ik mij er al eerder zeer intensief mee beziggehouden. Daaruit ontstond tevens het gevoel dat zijn muziek te neutraal wordt uitgevoerd, het grote scala van emoties daarin onvoldoende uit de verf komt. Te netjes gespeeld, met onvoldoende kleur en het doelbewust vermijden van risico en spanning. Terwijl je je als dirigent, solist en orkest juist volledig moet blootgeven. Al is daarvoor wel wat durf voor nodig."

En hoe staat het dan met Mengelberg, die hij zijn 'vakbroeder' noemt? "Zijn vertolkingsstijl komt op ons misschien wel vreemd over, maar dat wil nog niet zeggen dat die verkeerd zou zijn. Ik vond het een openbaring toen ik ermee kennismakte. Frits Zwart [de auteur van een omvangrijke Mengelberg-biografie, waarvan u twee besprekingen op onze site vindt, AvdW] heeft me naar diens partituren geleid en daarin vond ik veel uiterst gedetailleerde aanwijzingen, vaak ook ontroerende, van zijn hand die mij niet alleen fascineerden maar ook nieuwe gezichtspunten opleverden. Dit bracht mij een belangrijke uitspraak van Nikolaus Harnoncourt in herinnering: dat alle muziek romantisch is en dat componisten erop uit zijn om op je gemoed werken. Als muziek niet ontroert? Dan is het alleen maar wetenschap."

### **Meer pogingen in dezelfde richting**

In mei 2017 nam het Schotse label Linn de vier symfonieën van Brahms op met het Scottish Chamber Orchestra onder leiding van Robin Ticciati ([klik hier](#) voor de recensie).

Het gedachtegoed erachter vertoont zeker raakvlakken met dat van Leertouwer, want ook Ticciati koos voor het 'Meeningen-model'. Met niet meer dan 34 strijkers, de typisch Weense hoorns uit de late negentiende eeuw en trombones en trompetten met smalle boring, is alleen al in dit opzicht sprake van een 'andere Brahms'. Maar anders Leertouwer kreeg het vibrato nu juist geen belangrijke rol toebedeeld

Wat ook direct opvalt is het bescheiden gebruik van het vibrato, dat dit alleen als bijzonder expressiemiddel diende te worden ingezet. Alsof Ticciati op dit punt andere boeken heeft gelezen dan Leertouwer. Zoals het ook een feit is dat Leertouwer in zijn benadering aanmerkelijk dichter tegen Mengelberg aanschuurt dan Ticciati die liever een mengvorm koos die zo ongeveer tussen 'toen' en 'nu' valt.

### **De Nieuwe Philharmonie**

Dat is het mooie van een 'eigen' orkest: dat er naar hartenlust kan worden geëxperimenteerd, uitgeprobeerd, als in een laboratorium, de broedplaats van nieuwe ideeën op basis van historische feitenkennis. En als kennis op ondergeschikte punten ontbreekt? Dan is er altijd nog de intuïtie die vaak wel degelijk samenhangt met die kennis.

Een 'eigen' orkest, dat is Leertouwers De Nieuwe Philharmonie. Het succesverhaal begon in 2009, toen het orkest - te midden van Halbe Zijlstra's afbraakpolitiek - met een Ravel/Stravinsky-programma zijn debuut maakte. De vaste kern van musici wordt aangevuld met conservatoriumdocenten en -studenten naast andere jonge alumni. Er wordt - een uitzondering daargelaten - gespeeld op negentiende-eeuwse instrumenten, wat ook iets zegt over het gespeelde repertoire (dat zich uitstrekt tot vroeg twintigste-eeuws). Het ensemble profiteert daarbij uiteraard van Leertouwers grote ervaring als concertmeester en orkestcoach.

Wat hij tot nu toe zowel met De Nieuwe Philharmonie als met andere orkesten heeft uitgevoerd heeft zowel bij het publiek als in de pers veel bijval geogst, onverschillig of nu dat Stravinsky/Ravel-programma dan wel Bachs 'Matthäus-Passion' betreft. Ook op onze site hebben we de loftrompet gestoken over Leertouwers vertolkingen (als u de zoekfunctie gebruikt kunt u daarvan zo het een en ander

mekrijgen).

### **The proof of.**

U kent het: 'the proof of the pudding is in the eating'. Ofwel de daad bij het woord voegen. Dat kon op vrijdag 20 september 's avonds in de Leidse Stadsgehoorzaal door De Nieuwe Philharmonie onder leiding van Johannes Leertouwer, met vóór de pauze Brahms' Eerste pianoconcert, met als solist Paolo Giacometti, en na de pauze de Eerste symfonie.

Voordat beide werken klonken gaf Leertouwer een korte toelichting, al bleek die veel te kort om meer op te kunnen lichten dan slechts een minuscuul tipje van de historische sluier waarvan het gehele concert in het teken stond. Ik vroeg me gaandeweg dan ook af: hoeveel heeft het publiek eigenlijk meegekregen van het zo bijzondere karakter van dit concert? En te meer omdat het - toch al zeer dun uitgevallen - programmaboekje niemand op dit punt echt wijzer kan hebben gemaakt. Terwijl we allemaal toch weten dat het 'ervaringseffect' pas optimaal is als er voldoende geabsorbeerde informatie aan ten grondslag ligt. Zie het als een punt van kritiek dat voor verbetering vatbaar is.

Het instrumentarium was negentiende-eeuws (met onder meer vier natuurhoorns) en daarmee volkomen 'in stijl', met inbegrip van de concertvleugel: een Blüthner uit 1857, blijkbaar bewust zo gekozen omdat het pianoconcert een jaar later werd voltooid en het dus best aannemelijk is dat de componist de specifieke klank van het instrument heeft gekend. In 1856 had de pianofabrikant nog een nieuw veermechaniek geïntroduceerd dat lichter spel mogelijk maakte. Het zal voor Giacometti echter best wel wennen zijn geweest. Misschien niet zozeer door die vleugel, als wel door het behoorlijk afwijkende orkestspel dat - het kan niet anders worden uitgelegd - vrijwel haaks stond op wat onze huidige uitvoeringstraditie domineert. Wat de verbintenis tussen piano en orkest vooral opleverde was de uiterst heldere stemvoering in alle partijen en de wijze waarop Giacometti belangrijke momenten eruit wist te lichten, in de melodie, de harmonie, in discant, middengebied of bas, daarbij geholpen door het lucide, maar wel degelijk stevige klankkarakter van de Blüthner. Verbazingwekkend ook hoezeer het orkest dat ook



'oppikte' en binnen de eigen gelederen moeiteloos doorgaf. Giacometti leek me een zeer snelle 'leerling', want hij deed eigenlijk op zijn manier wat Leertouwer het orkest liet doen. Het resulteerde - afgezien van enige ongelijkheden - in zowel de hechtheid van het geheel als het uitbundig uitbuiten van het onmisbare *concertare* - element

Ik heb die avond eigenlijk alleen maar winst gehoord, rollend van de ene verbazing in de andere. Een voor mij volkomen 'nieuwe' Brahms, een volkomen 'nieuw' geluid. Over de talloze details daarvan hoef ik het niet meer te hebben, want die kunt u elders in dit exposé lezen, met als overheersende indruk dat Leertouw cum suis precies dat hebben klaargespeeld wat door het woord reeds was ingegeven. Het kwam dus allemaal voorbij, maar zonder kunstjes, manierismen, strikt helder maar tevens warm, met een scherp getekend profiel, de dynamische gradering fraai uitgewerkt en met een verbazingwekkend sterk uitgedragen overtuiging die mij vrijwel op slag voor Leertouwers benadering won.

Ook de bijzondere positionering van het orkest droeg bij aan deze 'nieuwe' Brahms, met ondermeer de contrabassen achterin en uiteraard eerste en tweede violen in gescheiden opstelling, links en rechts van de dirigent. Er was duidelijk gekozen voor de positionering zoals toentertijd in Meiningen gebruikelijk. Dat geldt trouwens voor de gehele bezetting met dubbel hout (met in de symfonie daaraan toegevoegd contrafagot), 4 natuurhoorns, 2 trompetten, 3 trombones (voor de finale van de symfonie), strijkers 9-8-7-6-4 (kale darm hoogste twee snaren, veelal omwonden onderste twee, lichte strijkstokken) en pauken (vroeg twintigste eeuw, bespannen met kalfsvel). Alle blazers negentiende eeuws Duits instrumentarium.



*Hans von Bülow, Meiningen 1882  
(er wordt staande gemusiceerd: zie de hoogte van de lessenaars!)*



*Berlijns Filharmonisch Orkest, 1882*



*Arthur Nikisch, Berlijn 1891*



*Johannes Leertouwer, NPU, 2012*

### **Stevige nabrander**

De uiterst gedreven Leertouwer stuurde mij nog in de nacht na het gedenkwaardige concert een groot aantal pdf's waaruit bleek hoezeer hij zijn Brahms-project met de musici had voorbereid en welke enorme kennisoverdracht daaraan vooraf was gegaan. We weten dat Mengelberg tijdens repetities eindeloos kon doorpraten, tot vervelens toe, iedere punt en komma van het onder handen zijnde werk moest en zou hij uitleggen, om er dan nog hele verhalen omheen te breien, doorspekt met de nodige anekdotes. Leertouwer doet dat anders,

veel beter: hij laat zijn musici schriftelijk delen in de uitkomsten van zijn bronnenonderzoek, legt daarbij belangrijke verbanden en laat zien wat waar vandaan komt, hoe het gestalte moet krijgen en wat het effect ervan is.

- 
- [1] Joseph Brodsky: *Tussen iemand en niemand*. De Bezige Bij, eerste druk, 1987. Vertaald door Frans Kellendonk en Kees Verheul.
- [2] Jonathan Robert Pasternack: *Brahms in the Meiningen Tradition - His Symphonies and Haydn Variations according to the markings of Fritz Steinbach, edited by Walter Blume: a complete translation with background and commentary*. (Op onze site [hier](#) te downloaden in pdf).
- [3] Eerst rond 1910 waren er de eerste pogingen om tot een serieuze opname van een groot klassiek werk te komen: in dit geval Beethovens Vijfde symfonie door het Odeon Sinfonie-Orchester onder leiding van Friederich Kark.
- [4] Hartmut Haenchen: *Authentischer Brahms?* (Op onze site [hier](#) te downloaden).
- [5] Robert Philip: *Performing Music in the Age of Recording*. Yale University Press, eerste druk, 2004.
- [6] Alexander Berrsche: *Johannes Brahms Zum 100. Geburtstag. Gesammelte Aufsätze und Kritiken*, München, 1942. Zie ook Michael Musgrave e.a.: *Performing Brahms. Early Evidence of Performance Style*. Cambridge University Press, 2003.
- [7] Louis Spohr: *Violinschule*. Katzbichler Verlag, 2000 (herdruk van de eerste editie, 1833).
- [8] Clive Brown: *Classical and Romantic Performance Practice 1750-1900*. Oxford University Press, 1999.
- [9] Max Kalbeck: *Johannes Brahms*. Wiener Verlag, 1904-1914.
- [10] Robert Philip: *Early recordings and musical style - Changing tastes in instrumental performance 1900-1950*. Cambridge University Press, 1992.
- [11] *Brahms in der Meininger Tradition, seine Sinfonien und Haydn-Variationen in der Bezeichnung von Fritz Steinbach*. Herausgegeben von Walter Blume, Suhrkamp, 1933.
- [12] "Das vibrato erfordert hierbei nicht nur ein kurzes Verweilen auf der mit dem Zeichen <math>\diamond</math> versehenen Note; auch der Bogen unterstützt

die Bebung durch einen leisen Nachdruck auf die Saite. Die auf dem vibrierten Ton verlorne Zeit ist mit den folgenden Noten so geschickt wieder einzubringen." Joseph Joachim & Andreas Moser: *Violinschule*. Simrock, Berlijn, 1905.

[13] Marion Bruce Ranken: *Some points of violin playing and musical performance as learnt in the Hochschule für Musik (Joachim School) in Berlin during the time I was a student there, 1902-1909*. Private druk, Edinburgh, 1939.

[14] Frederic Lamond: *Memoires*. Glasgow, 1949.

---

## index

[Home](#) - [Actueel](#) - [Audio](#) - [Muziek](#) - [Video](#) - [Boeken](#) - [Links](#)