



GLOSSA

THE GRAND TOUR



Rebecca Nash, *soprano*

Wilke te Brummelstroete, *mezzo-soprano*

Marcel Beekman, *tenor*

Michael Tews, *bass*

Laurens Collegium & Laurens Cantorij, Rotterdam

Wiecher Mandemaker, *choirmaster*

Orchestra of the Eighteenth Century Frans Brüggen



Recorded live in Rotterdam (de Doelen), Netherlands, in October 2011

Engineered and produced by Studio van Schuppen - Jochem Geene,
with the assistance of Jos Boerland and Ron Ford

Edited by Jochem Geene and Sieuwert Verster, with special thanks to Frank de Bruine and Maarten van der Valk

Executive producers: Sieuwert Verster (The Grand Tour), Carlos Céster (Glossa)

Editorial director: Carlos Céster – Editorial assistance: María Díaz

Design: Glossa / note 1 music gmbh

With special thanks to Annelies van der Vegt, who granted us permission to reproduce photographs from her exhibition 'De Geluksmachine op weg', which took place during the course of the 'Beethoven Belevenis' in Rotterdam in 2011

© 2012 note 1 music gmbh

The orchestra would like to express its gratitude to:

Fonds Podiumkunsten

De Doelen, Rotterdam

Prins Bernhard Cultuurfonds

Ludwig van Beethoven (1770-1827)

The Symphonies



DISC I [79:31]

SYMPHONY NO. 1 IN C MAJOR (OPUS 21, 1800)

01	Adagio molto – Allegro con brio	10:20
02	Andante	7:51
03	Menuetto: Allegro molto e vivace	3:26
04	Finale: Allegro molto e vivace	5:56

SYMPHONY NO. 3 IN E FLAT MAJOR, 'EROICA' (OPUS 55, 1804)

05	Allegro con brio	19:07
06	Marcia funebre: Adagio assai	14:05
07	Scherzo: Allegro vivace	6:01
08	Finale: Allegro molto	12:32

DISC 2 [68:50]

SYMPHONY NO. 2 IN D MAJOR (OPUS 36, 1802)

01	Adagio molto – Allegro con brio	13:40
02	Larghetto quasi andante	11:20
03	Scherzo: Allegro	3:52
04	Allegro molto	6:27

SYMPHONY NO. 4 IN B FLAT MAJOR (OPUS 60, 1806)

05	Adagio – Allegro vivace	11:44
06	Adagio	9:26
07	Allegro vivace	5:30
08	Allegro ma non troppo	6:49

DISC 3 [75:49]

SYMPHONY NO. 6 IN F MAJOR (OPUS 68, 1806-1808)

01	Allegro ma non troppo: <i>'Erwachen heiterer Empfindungen bei der Ankunft auf dem Lande'</i>	11:30
02	Andante molto mosso: <i>'Szene am Bach'</i>	12:38
03	Allegro: <i>'Lustiges Zusammensein der Landleute'</i>	5:33
04	Allegro: <i>'Gewitter, Sturm'</i>	3:22
05	Allegretto: <i>'Hirtensang, frohe und dankbare Gefühle nach dem Sturm'</i>	9:35

SYMPHONY NO. 5 IN C MINOR (OPUS 67, 1808)

06	Allegro con brio	7:27
07	Andante con moto	9:58
08	Allegro	5:02
09	Allegro	10:30

DISC 4 [68:44]

SYMPHONY NO. 8 IN F MAJOR (OPUS 93, 1812)

01	Allegro vivace e con brio	9:40
02	Allegretto scherzando	4:15
03	Tempo di menuetto e trio	4:42
04	Allegro vivace	7:39

SYMPHONY NO. 7 IN A MAJOR (OPUS 92, 1812)

05	Poco sostenuto – Vivace	15:02
06	Allegretto	8:49
07	Presto – Assai meno presto	9:26
08	Allegro con brio	8:59

DISC 5 [65:06]

SYMPHONY NO. 9 IN D MINOR (OPUS 125, 1824)

01	Allegro ma non troppo, un poco maestoso	14:38
02	Molto vivace	14:01
03	Adagio molto e cantabile	12:51
04	Presto	5:55
05	<i>'O Freunde, nicht diese Töne!'</i>	0:44
06	Allegro assai: <i>'Ode an die Freude'</i>	2:32
07	Alla marcia: Allegro vivace assai	4:27
08	Andante maestoso – Adagio non troppo ma divoto	3:42
09	Allegro energico, sempre ben marcato	2:05
10	Allegro ma non tanto	4:05



Orchestra of the Eighteenth Century

FIRST VIOLINS

Marc Destrubé (*concertmaster*)

Rémy Baudet

Lorna Glover

Kees Koelmans

Franc Polman

Irmgard Schaller

Annelies van der Vegt

Natsumi Wakamatsu

Sayuri Yamagata

SECOND VIOLINS

Staas Swierstra

Hans Christian Euler

Anthony Martin

Guya Martinini

Marinette Troost

Dirk Vermeulen

Richard Walz

Gustavo Zarba

VIOLAS

Emilio Moreno

Marten Boeken

Antonio Clares

Else Krieg

Yoshiko Morita

Esther van der Eijk

CELLOS

Richte van der Meer

Emmanuel Balssa

Albert Brüggen

Lidewij Scheifes

Rainer Zipperling

DOUBLE BASSES

Margaret Urquhart

Robert Franenberg

Christian Staude

FLUTES

Lisa Beznosiuk

Marten Root

Ricardo Kanji

PICCOLO

Takashi Ogawa

OBOS

Frank de Bruine

Alayne Leslie

CLARINETS

Eric Hoeprich

Guy van Waas

BASSOONS

Danny Bond

Donna Agrell

CONTRABASSOON

Eckhard Lenzing

FRENCH HORNS

Teunis van der Zwart

Gijs Laceulle

Stefan Blonk

Bart Aerbydt

TRUMPETS

David Staff

Jonathan Impett

Graham Nicholson

TROMBONES

Sue Addison

Peter Thorley

Steve Saunders

TIMPANI

Maarten van der Valk

PERCUSSION

Johan Faber

Troels Svendsen

Rob van der Sterren

Laurens Collegium

SOPRANOS

Anna Majchrzak, Carla Veeningen,

Emily Cheung, Marie Wieringa,

Isabel Delemarre, Gerdine Tuinstra,

Elisabeth van Duijn, Rozemarijn Kalis,

Nicole Fiselier, Nelleke den Broeder

ALTOS

Annette Vermeulen, Gemma Jansen,

Raghna Wissink, Inge van Keulen,

Rosalie Sloof, Pieter van Breugel,

Esmee Schoones

TENORS

Adrian Fernandes, Daan Verlaan,

Leon van Liere, Niek van den Dool,

Pieter de Goede, Ruben de Grauw,

Scott Wellstead

BASSES

Andreas Goetze, Douwe Klinkenberg,

Jan Douwes, Peter Scheele, Vincent Spoelstra,

David Visser, Robert-Jan Agricola,

Jonathan Bosman

Laurens Cantorij

SOPRANOS

Marjolein Dekker, Lisette van Delft,

Linde Egberts, Tessa Maalcke,

Annemarie Rosenbrand, Merit Verbeij,

Gemma Vredelandt

ALTOS

Femke van Driel, Joanne Endedijk,

Christine de Graaf-Kruit, Marjolein Jongh,

Hanna Kiewiet, Marta Mármol García,

Marleen Quaak, Mariona Vilalta

TENORS

Michael Aletrino, Christiaan Cooiman,

Flip Noorman, Lex Vredelandt,

Matthijs van Wijhe

BASSES

Bart Bliek, Ernstjan Cooiman,

Thomas Hoogenboezem, Jan Korteweg,

Dennis Kroese, Joost de Nooijer,

Johan Vermeer, Hessel Vredelandt



10



11

Beethoven's Symphonies

I. FRANS BRÜGGEN

Frans Brüggen is not keen on being termed as a son of a Titan and even if his liver did disappear and grow back again on a daily basis, it would not be because Zeus had sent an eagle to torment him. Nevertheless, the recorder virtuoso Brüggen who at the age of 47 decided to found an orchestra "for the eighteenth century" can conceivably be compared with Prometheus, the mythological benefactor of mankind who stole back the fire from Mount Olympus, returning it to the mortals after it had been confiscated by the gods.

Brüggen accomplished a feat no-one thought feasible when he founded a new orchestra with symphonic proportions in 1981. At that time, this seemed like an impossible achievement within

the musical landscape of the Netherlands. Brüggen termed it a "counterstrike": targeting the musical culture within his surrounding environment, targeting existing symphony orchestras which appeared to be no longer interested in their own roots and also targeting a conducting practice which helped itself to music from the eighteenth century with scant consideration for its origins, not to mention its sound.

The essence of Brüggen's symphonic adventure lies in his selection of instruments. Brüggen aimed to limit the membership of his *Orchestra of the Eighteenth Century* to specialised musicians who had expertly mastered an eighteenth century instrument and were willing to view this musical playground as an ongoing experiment and permanent subject for discussion. Brüggen imagined an orchestra with a workshop character in which musicians came together to exchange expert knowledge, rediscover historical tonal colouring and collaborate in the modelling of sound.

Incidentally, Brüggen did not initially have Beethoven in his sights when he began his symphonic mission. Was Beethoven not more a man of the nineteenth century? The First Symphony recorded with 40 musicians in 1984 however awakened a taste for more: three years later, 44 instrumentalists participated in Brüggen's performance of Beethoven's Third, the *Eroica*, which was described as "overwhelming". Nine years after the

commencement of his Beethoven project, Brüggen completed the cycle with the Ninth Symphony, having assembled the impressive forces of soloists, choir and 76 instrumental colleagues. After Brüggen's recording of his first Beethoven symphony, Roger Norrington in London did not waste much time and recorded the entire cycle between 1986 and 1988. His compatriot John Eliot Gardiner threw in his own hat with a Beethoven cycle recorded between 1991 and 1994.

How was it possible that Brüggen who was virtually a dark horse as a conductor achieved such a dazzling start with his orchestra? He himself on one occasion let the proverbial cat out of the bag, providing a few clues. Brüggen had already considered the idea of conducting an orchestra during his time as a travelling recorder virtuoso, not because he was dreaming of the heroic activity of conducting, but because he enjoyed studying old orchestra parts. Whenever the recorder soloist Brüggen was on his travels, he dropped in on musical libraries between concerts on a search for the truth behind the notes of the eighteenth century; libraries in Vienna, London, Paris and Venice became his playground. He sifted through handwritten orchestral material in the hope of finding performing instructions scribbled in by musicians.

Brüggen seldom found what he was looking for, as most musicians of the eighteenth century never touched their music. Alongside disappoint-

ment however, there was also a positive side: from the unbound pages of sheet music which he combed through note for note, he was able to perceive a complete orchestral landscape which was urging him to be transformed into real sound.

The repertoire of the Orchestra of the Eighteenth Century currently ranges from Rameau to Brahms. On the Mount Olympus of the international conducting scene, it has without doubt been observed how Brüggen has continued to kindle musical fire – and he has definitely not been chained to a rock for his deeds. On the contrary, Mariss Jansons, chief conductor of the Koninklijk Concertgebouworkest, visited Brüggen's Haydn rehearsals in an Amsterdam church for a whole week and Simon Rattle, principal conductor of the Berlin Philharmonic and former guest conductor of the Vienna Philharmonic for all Beethoven's symphonies and piano concertos, has never made a secret out of how much he has learned about Beethoven from Brüggen. And conversely, Brüggen himself has appeared as a guest conductor of orchestras such as the Koninklijk Concertgebouworkest, the Rotterdams Philharmonisch Orkest, the Israel Philharmonic and the Orchestre de Paris. The prestigious Prins Bernhard Cultuurfonds Award which he and his orchestra received in Amsterdam in 2010 permitted him to fulfil a long-cherished wish: a new complete recording of all nine of Beethoven's symphonies.

II. A BEETHOVEN EXPERIENCE

Every music-lover has an individual story to tell about listening to music. Beethoven made an early appearance in my own personal acoustic biography. One of these appearances had to do with a long-playing record of the Fifth Symphony.

As chance would have it, our Philips record player at home suddenly developed a partial fault (around 1962). It was still possible to operate the turntable by pulling the pick-up arm to the right and then lowering the needle onto the groove of the already rotating record, but due to a loose contact, no music could be heard on the speaker. The only way of hearing the music was to place one's ear very close to the needle on the rotating record. The head of the plastic pick-up arm where the needle was situated functioned as a miniature resonating body through which it was just possible to discern Beethoven's Fifth on a narrow aural scale ranging from just-existent to non-existent. The crackling of Beethoven's Fifth communicated a world of microscopic proportions which could be somewhat augmented with the aid of my imagination.

The shock was all the more drastic when the malfunctioning pick-up arm was repaired a few months later. The Beethoven it now produced was not in any way related to my Beethoven; it was gargantuan and colossal, almost as if origi-

nating from Brobdingnag in *Gulliver's Travels*. The life I thought I had heard through the faint crackling produced by the Lilliputian pick-up arm had been banished for ever and was now recreated in a huge block of sonorous granite. This was Beethoven's Fifth under the direction of – do I dare to mention this name within this context? – Herbert von Karajan.

For a long time, Beethoven's orchestral music was for me a book with seven seals. I was prepared to consider all nine symphonies as magnificent and held these works in great respect: that is however not quite the same as unconditional love. I approached Beethoven's compositions for piano (my enthusiasm was initially triggered off by *Opus 106* and the *Diabelli Variations*) and chamber music works with passion. I strongly admired the symphonies, but could not feel any love for them. Between me and the symphonic composer Beethoven was the composer's slightly off-putting habit of having written his symphonies for a symphonic orchestra.

This all changed at one sweep in 1987 when I experienced a concert in the Amsterdam Concertgebouw with Beethoven's Third Symphony performed by the Orchestra of the Eighteenth Century. I began my new life with Beethoven the symphonist with the two playful chords in bars 1 and 2 conducted by Frans Brüggen. The *crescendo* of the violins in bar 7 showed me for the first time

a reason to love the *Eroica* without first having been intimidated by the work. For the first time I perceived sensuousness instead of unattainability in the simple gesture of the repeated Gs on the violins in bars 7–9. For the first time I was moved – only a second later – by the seductive horns and woodwind section with their flexible tone.

Brüggen was one of the first in modern times to perform Beethoven symphonies with period instruments. The characteristic sound of Brüggen's first violins in the *crescendo* and *decrescendo* in the opening of the *Eroica* could be attributed to the effects of his historical stylistic orientation. An echo of the Baroque period could be perceived in Brüggen's Beethoven, as if the composer was returning like a long-lost son to the era which had produced him and appeared to make himself immediately at home.

Incidentally, seductiveness in music is not automatically the result of the selection of a particular instrument and sensuousness is not conjured up by the mere consequence of historical violin bowing. Playfulness and sensuousness result out of a mentality or a specific musical approach. Brüggen's Beethoven appears to be more intimate and familiar than the Beethoven of other specialists for historical performance practice such as Roger Norrington or the martial John Eliot Gardiner who is fascinated by Beethoven's identification with the spirit of the French Revolution.

Nevertheless, the intimate and familiar character of Brüggen's Beethoven would probably never have been recreated without the silken tone of historical instruments.

The maturity of Brüggen's early performances of Beethoven from the 1980s still remains astounding today. These works were recorded in complete form during concerts as Brüggen hates working in a studio. Clichés of both "authentic performance style" and modern orchestral practice were avoided. Every note counts, right down to the apparent filling material played by the second violins, violas, horns or oboes. There are repeated surprises to be discovered in numerous different principle or subsidiary instrumental lines. No melody can be taken for granted and no chord or countermelody lacks meaning. Brüggen's Beethoven contains nothing of secondary importance and, on the contrary, presents a whole series of shock effects – Brüggen possesses a keen instinct for drastic brutal turns, strange harmonies, sudden blustering effects and vivid rhythms which must also have startled Beethoven's contemporaries. In the erosive process of two hundred years of performance practice, some of these effects have attracted as little attention as the ticking of a kitchen clock.

It is probably going too far to attribute the main blame of my early Beethoven blockade to good old Herbert von Karajan and his audio engineers. A comparison between Brüggen's art and

the miniature sounds created by the head of an old record player pick-up arm is just as far off the scale in the other direction. I do however owe Brüggen and the Orchestra of the Eighteenth Century a fervent “thank-you” for having unwittingly invited me to be “a true friend of a friend” (to quote Schiller’s words from the Ninth Symphony). They have permitted me to discover that the human heartbeat I once naively imagined to be present in Beethoven’s symphonic works actually does exist.



About a quarter of a century after his first exploration of Beethoven, Brüggen decided to make a new recording of all nine symphonies, this time within the framework of a concert project in Rotterdam entitled *De Beethoven Belevenis* (“The Beethoven Experience”). The choice of the term “experience” was definitely more than justified; audiences experienced an astounding master class in musical telepathy. On stage, Brüggen was perched almost motionlessly on a conducting stool. There was no trace of flamboyancy in Brüggen’s gestures or facial expressions. Beethoven, the musicians and their conductor were observed here in a symbiotic relationship with no external traces.

This was confirmed by the perfect unanimity of every acceleration, retardation and surprise moment embedded in a clear and collectively

shared fundamental rhythmic pulse. The audience was permitted to witness a long history of friendship cultivated over many years. Over time, Brüggen’s Beethoven appeared to have achieved even greater clarity; the orchestral colouring had slightly darkened and the tempi were frequently taken a fraction slower. The second movement of the *Pastorale* was enchanting in its collective *con sordino* (probably not the first time that the performance directions from the new critical Beethoven edition by Jonathan Del Mar had been adhered to).

This was a well-considered and purified Beethoven which proceeded in elastic light steps, frequently with more weeping than grumbling and more painfully stricken than threatening, and at times reacting almost in astonishment at its own brutality.

Beethoven kept on playing tricks, however. There was the startling understatement in the *Eroica* when the modest but unrelenting ticking of a clock is heard shortly before the end of the funeral march (at 11'23"), seemingly Beethoven’s modernised version of Haydn’s [Symphony no. 101] *The Clock*. And, all of a sudden, Thelonious Monk interrupted the finale of Beethoven’s Eighth Symphony, beating up the F major tonality of the principal theme with a fortissimo C#, after which F major continued as though nothing had happened.

It is a paradox how Brüggen particularly emphasises the fundamental structural stability of

Beethoven’s symphonic architecture through the targeted accentuation of these improvisatory sudden turns. The fact that Brüggen also treats each symphony as a musical creature with a highly idiosyncratic soul and individual appearance – and this in a time when Beethoven cycles are produced with symphonies which are as alike as the Dalton brothers in the Lucky Luke comics – is a bonus which can only be expected from an unconditional lover of Beethoven.

ROLAND DE BEER

translation: Lindsay Chalmers-Gerbracht

Roland de Beer was the music editor and critic of the Dutch newspaper de Volkskrant from 1983 to 2010. He studied Music at the University of Utrecht and piano at the Royal Conservatory in The Hague. He received the Pierre Bayle Prize for music criticism in 2012.



18



19

Les Symphonies de Beethoven

I. FRANS BRÜGGEN

Frans Brüggen n'aime pas beaucoup s'entendre dire qu'il est un fils de titans. Et si son foie devait tous les jours disparaître pour se reformer, ce n'est pas parce que Zeus lui aurait envoyé un aigle. Il est cependant tout à fait justifié de comparer Brüggen, le flûtiste à bec qui décida à l'âge de 47 ans de créer un « orchestre pour le XVIII^e siècle », à Prométhée, ce philanthrope mythologique qui déroba aux dieux de l'Olympe le feu qu'ils avaient enlevé aux vulgaires mortels.

Accomplir un acte que tout autre considère comme impossible – c'est ce que fit Frans Brüggen lorsqu'il créa en 1981 un nouvel orchestre aux dimensions symphoniques. Cela semblait impossible dans le contexte musical néerlandais de cette époque. Brüggen l'appela une « riposte ». À la culture musicale qui l'entourait. Aux orchestres symphoniques qui ne s'intéressaient plus à leurs propres racines. À la pratique de la direction d'orchestre qui puisait dans la musique du XVIII^e siècle sans se soucier ni de son origine ni même de sa sonorité.

L'essence de l'aventure symphonique de Brüggen réside dans le choix des instruments.

Brüggen voulait composer son nouvel *Orchestre du XVIII^e Siècle* uniquement de musiciens maîtrisant un instrument du XVIII^e siècle à la perfection et prêts à considérer la technique de jeu comme une expérimentation permanente et un sujet de discussion. Brüggen avait en tête un orchestre au caractère d'atelier, où les musiciens viendraient pour échanger leurs connaissances de spécialistes, à la redécouverte de couleurs sonores anciennes et afin de modeler la sonorité dans un travail commun.

En fait, Brüggen n'avait pas encore Beethoven en tête lorsqu'il commença sa mission symphonique. Beethoven n'était-il pas plutôt un homme du XIX^e siècle ? Mais la *Symphonie n° 1* de Beethoven que Brüggen enregistra en 1984 avec 40 musiciens lui donna envie de plus. Trois ans plus tard, 44 musiciens participèrent à la représentation qualifiée de « renversante » de Brüggen de la *Symphonie n° 3, l'Eroica*. Neuf ans après le début du projet Beethoven, Brüggen referma le cycle sur la *Symphonie n° 9*. Il rassembla pour cela – hormis le chœur et les solistes vocaux – 76 collègues musiciens. Après que Brüggen eut enregistré sa première symphonie de Beethoven, Roger Norrington ne resta pas inactif à Londres. Il enregistra entre 1986 et 1988 toutes les symphonies de Beethoven. Son compatriote John Eliot Gardiner se mit en lice avec un cycle Beethoven entre 1991 et 1994.

Comment se fit-il que Brüggen, qui était pratiquement inconnu comme chef d'orchestre, par-

vint à des débuts aussi fulminants avec son orchestre ? Il s'en est livré déjà une fois. Alors qu'il était le coryphée itinérant de la flûte à bec, il avait déjà en tête l'idée de diriger un orchestre. Non pas parce qu'il rêvait de l'acte héroïque de diriger un orchestre mais parce qu'il aimait étudier des parties d'orchestre anciennes. Où que se trouvât le flûtiste à bec Brüggen, il disparaissait entre deux concerts dans les bibliothèques musicales, en quête de vérité derrière les partitions du XVIII^e siècle. Les bibliothèques de Vienne, Berlin, Londres, Paris et Venise devinrent son terrain de jeu. Il passa en revue le matériel d'orchestre manuscrit, dans l'espoir d'y trouver des indications de jeu que les musiciens auraient griffonné sur leurs parties.

Brüggen ne trouvait presque jamais ce qu'il cherchait car la plupart des musiciens du XVIII^e siècle ne touchaient pas à leurs partitions. Mais Brüggen ne rencontra pas que des déceptions : des parties d'orchestre isolées qu'il étudia note par note firent naître devant lui des tableaux sonores orchestraux complets. Et ils ne demandaient qu'à être joués en réalité.

Le répertoire de l'Orchestre du XVIII^e siècle s'étend actuellement de Rameau à Brahms. Dans l'Olympe de la scène internationale des chefs d'orchestre, on a tout à fait compris quel feu musical Brüggen a engendré. Et pour cela, il n'a pas eu besoin d'être enchaîné à un rocher – au contraire : Mariss Jansons, le chef actuel du Koninklijk

Concertgebouwkest, assista pendant une semaine aux répétitions de Haydn dans une église d'Amsterdam. Et Simon Rattle, le chef des Berliner Philharmoniker et ancien chef invité des Wiener Philharmoniker pour toutes les symphonies et concertos pour le piano de Beethoven n'a jamais caché combien il avait appris de Brüggen en ce qui concerne Beethoven. De son côté, Brüggen a travaillé à titre de chef invité avec des orchestres comme le Koninklijk Concertgebouwkest, le Rotterdams Philharmonisch Orkest, l'Israel Philharmonic et l'Orchestre de Paris. Le prestigieux Prins Bernhard Cultuurfonds Award, qu'il a remporté avec son orchestre en 2010 à Amsterdam, lui a permis de satisfaire un souhait de longue date : un nouvel enregistrement intégral des neufs symphonies de Beethoven.

II. UNE AVENTURE BEETHOVEN

Tout mélomane possède sa propre histoire d'écoute. Beethoven ne tarda pas à entrer dans ma biographie acoustique. Il le fit – entre autres – sous la forme d'un trente-trois tours de la *Symphonie n° 5*.

Le hasard voulut que notre tourne-disque Philips ne finit plus par fonctionner qu'en partie (vers 1962). Il était possible de faire tourner la platine en tirant le bras vers la droite puis en abaissant l'aiguille dans la rainure du disque en rotation. Mais comme un contact était défait à l'intérieur, le haut-

parleur ne produisait aucun son. On pouvait certes entendre la musique mais seulement si l'on plaquait l'oreille contre l'aiguille et le disque en train de tourner. La tête du bras en plastique où était logée l'aiguille fonctionnait comme un corps de résonance miniature dans lequel la *Cinquième* de Beethoven se devinait à la lisière magique entre être et non-être. Le grésillement de la *Cinquième* illustrait un univers aux proportions microscopiques que je pouvais agrandir avec ma propre imagination.

Le choc fut grand lorsque le bras fut réparé quelques mois plus tard. Le Beethoven qu'il produisait n'était pas mon Beethoven. C'était quelque chose de monumental, de colossal, comme tout droit sorti du Brobdingnag des *Voyages de Gulliver*. Cependant, la vie que j'avais cru entendre grésiller dans Beethoven alors que sa musique résidait encore dans le Lilliput du bras de lecture avait disparu. La musique s'était muée en un granit sonore. C'était la *Cinquième* de Beethoven sous la conduite monumentale – j'ose à peine citer le nom illustre dans ce contexte – d'Herbert von Karajan.

Longtemps, l'œuvre orchestrale de Beethoven resta pour moi une énigme. J'étais prêt à trouver magnifiques les neuf symphonies. Elles m'inspiraient un respect absolu – mais ce n'est pas la même chose qu'un amour absolu. C'est avec un mélange de passion et de respect que j'abordai l'œuvre pianistique (mon enthousiasme s'éveilla avec l'*Opus 106* et les *Variations Diabelli*) et la musique

de chambre. J'admirai les symphonies mais sans les aimer. Entre moi et le symphoniste Beethoven, comme je pensai l'avoir reconnu, s'élevait son habitude gênante d'écrire ses symphonies pour un orchestre symphonique.

Jusqu'à ce qu'en 1987 au Concertgebouw d'Amsterdam, j'entende la *Symphonie n° 3* de Beethoven jouée par l'Orchestre du XVIII^e Siècle.

La surprise fut énorme. Ma vie avec Beethoven le symphoniste s'éveilla à l'écoute des coups de tutti espiongés aux mesures 1 et 2 sous la conduite de Frans Brüggen. Le *crescendo* des premiers violons à la mesure 7 m'offrit pour la première fois une raison d'aimer l'*Eroica* sans tout d'abord en être intimidé. J'entendis pour la première fois la sensualité au lieu de l'inaccessibilité, dans le geste simple des violons avec les sols répétés aux mesures 7-9. Je fus touché pour la première fois – une seconde plus tard – par la séduisante souplesse sonore des cors et des bois.

Brüggen fut l'un des premiers de l'époque moderne à jouer les symphonies de Beethoven sur des instruments historiques. On peut appeler un effet de son orientation stylistique historique la manière caractéristique dont les premiers violons de Brüggen jouent *crescendo* et *decrecendo* dans l'ouverture de l'*Eroica*. Le Beethoven de Brüggen avait un écho baroque. Beethoven revenait comme un fils prodigue de cette époque dont il était issu et où il semblait bien se sentir.

Mais la séduction en musique n'est pas automatiquement le résultat du choix des instruments et la sensualité n'est pas par définition la conséquence d'un coup d'archet passiste. L'enjouement et la sensualité résultent d'une mentalité ou d'un point de vue musical. Le Beethoven de Brüggen semblait plus intime et plus familier que le Beethoven d'autres spécialistes de la pratique d'exécution historique comme Roger Norrington ou le martial John Eliot Gardiner, fasciné par les sentiments favorables de Beethoven à l'égard de la Révolution. Mais l'intimité et la familiarité du Beethoven de Brüggen n'aurait probablement jamais été retrouvée sans la sonorité toute en souplesse de ses instruments historiques.

La maturité des premières interprétations de Beethoven par Brüggen dans les années 1980 surprend aujourd'hui encore. Elles furent enregistrées dans leur ensemble, toujours pendant les concerts parce que Brüggen déteste travailler en studio. Des clichés furent évités, que ce soit les clichés de la « pratique musicale authentique » ou de la pratique orchestrale moderne. Chaque note compte. Aussi les notes qui se dissimulent apparemment pour faire du remplissage aux seconds violons ou aux altos, aux cors ou aux hautbois. Des surprises nous attendent toujours au détour des voix principales et secondaires. Jamais une mélodie n'est considérée comme donnée, un accord ou un contre-chant encore moins. Rien d'accessoire dans

le Beethoven de Brüggen. Mais plutôt des effets de choc – Brüggen a un sens infaillible des modulations soudaines, des harmonies bizarres, des sonorités arrivant par surprise et des rythmes plastiques qui durent étonner les contemporains de Beethoven. Dans l'érosion de deux siècles de pratique d'exécution, ces effets étaient parfois aussi peu perçus que le tic-tac d'une horloge.

Ce serait sans doute aller trop loin que de rendre responsables le plus que méritant Herbert von Karajan et ses *Tonmeister* de mon blocage initial à l'égard de Beethoven. Même une comparaison de l'art de Brüggen avec les sons miniatures dans la tête du bras du tourne-disque est en dehors de toute relation. Tandis que je dois un profond « merci » à Brüggen et à l'Orchestre du XVIII^e Siècle parce que sans le savoir, ils m'ont convié à être « l'ami d'un ami » (pour citer les mots de Schiller dans la *Neuvième*). Ils m'ont confronté au fait que le battement de cœur humain que je supposais naïvement dans l'œuvre symphonique de Beethoven existe vraiment.



Un quart de siècle après le début de sa première exploration de Beethoven, Brüggen décida de réenregistrer les neuf symphonies, cette fois lors d'un projet de concert à Rotterdam intitulé *De Beethoven Belevenis* (« L'Aventure Beethoven »). Le mot « avenir »

ture » me sembla plus que justifié. Les auditeurs vécurent un chef-d'œuvre de télépathie musicale. Sur l'estrade, Brüggen était assis presque immobile sur un tabouret. Rien de frappant dans les gestes ou la mimique de Brüggen. Beethoven, les musiciens et le chef d'orchestre étaient dans une relation symbiotique sans signes visibles.

La preuve musicale en est la parfaite unité avec laquelle étaient accentués les accélérations, retards et moments de surprise par-dessus une pulsation fondamentale claire au rythme collectivement partagé. Le public se vit présenter une histoire d'amitié cultivée depuis des années. Le Beethoven de Brüggen semblait s'être décanté avec les années. Les couleurs orchestrales un peu plus sombres. Les tempi souvent un brin plus lents. Le second mouvement de la *Pastorale* sous le charme d'un *con sordino* collectif (sans doute pas la seule fois que furent respectées les indications de jeu de la nouvelle édition critique Beethoven de Jonathan Del Mar).

C'était un Beethoven plus pondéré, plus sonnant qui avançait en souples enjambées. Souvent plus pleurant que grommelant. Souvent plus dououreux que menaçant. Et réagissant parfois avec étonnement face à sa propre brutalité.

Les surprises continuaient. Et elles ne perdait rien de leur effet. L'euphémisme stupéfiant de l'*Eroica*, lorsque peu avant la marche funèbre (à 11'23"), on entend le tic-tac discret mais impitoyable d'une horloge, pour ainsi dire la version

beethovénienne modernisée de la *Symphonie n° 101*, « *L'Horloge* » de Haydn. Puis les effets contraires, comme par exemple l'exagération étonnante dans le finale de la *Symphonie n° 8*, là où le Thelonious Monk en Beethoven laisse éclater au beau milieu du fa majeur du thème principal un do dièse fortissimo retentissant. Puis comme si de rien n'était, le retour à la normalité de fa majeur.

Paradoxalement, Brüggen souligne surtout par l'accentuation ciblée de tournures d'improvisation de ce genre à quel point la stabilité structurelle fondamentale de l'architecture symphonique est grande chez Beethoven. Le fait que Brüggen traite ici chaque symphonie comme une créature musicale avec une âme et un aspect propres – et cela à une époque où les cycles Beethoven se composaient de symphonies qui se ressemblaient comme les frères Dalton dans les bandes dessinées de Lucky Luke – est un plus que l'on ne peut attendre que d'un passionné absolue de Beethoven.

ROLAND DE BEER
traduction : Sylvie Coquillat

Roland de Beer a été de 1983 à 2010 rédacteur musical et critique du journal néerlandais de Volkskrant. Il a étudié la musicologie à l'Université d'Utrecht et le piano au Conservatoire royal de La Haye. Il s'est vu décerner en 2012 le Prix Pierre Bayle de la critique artistique.





26



27

Beethovens Sinfonien

I. FRANS BRÜGGEN

Frans Brüggen hört es nicht gern, wenn man ihn einen Titanensohn nennt. Und sollte seine Leber täglich verschwinden und wieder nachwachsen, dann nicht, weil Zeus einen Adler zu ihm geschickt hätte. Doch kann man Brüggen, den Blockflötisten, der mit 47 Jahren beschloss, ein »Orchester für das 18. Jahrhundert« zu gründen, durchaus mit Prometheus vergleichen, dem mythologischen Menschenfreund, der das Feuer von den Göttern auf dem Olymp zurückstahl, das sie den gewöhnlichen Sterblichen weggenommen hatten.

Eine Tat vollbringen, die von allen anderen für unmöglich gehalten wird – so etwas leistete Frans Brüggen, als er 1981 ein neues Orchester von sinfonischen Ausmaßen gründete. In der nieder-

ländischen Musiklandschaft jener Tage schien das unmöglich. Brüggen nannte es einen »Gegenschlag«. Gegen die Musikkultur um ihn herum. Gegen die Sinfonieorchester, die sich nicht mehr für ihre eigenen Wurzeln interessierten. Gegen eine Dirigierpraxis, die sich der Musik des 18. Jahrhunderts bediente, ohne sich um ihren Ursprung oder auch nur um ihren Klang zu kümmern.

Die Essenz von Brüggens sinfonischem Abenteuer liegt in der Auswahl der Instrumente. Brüggen wollte sein neues *Orchester des 18. Jahrhunderts* ausschließlich mit Musikern besetzen, die ein Instrument des 18. Jahrhunderts meisterlich beherrschten und bereit waren, die Spielweise als fortwährendes Experiment und Diskussionsthema zu sehen. Brüggen schwiegte ein Orchester mit Werkstattcharakter vor, bei dem die Musiker zusammenkamen, um Fachwissen auszutauschen, um alte Klangfarben wiederzuentdecken und um in gemeinsamer Arbeit den Klang zu modellieren.

Beethoven hatte Brüggen eigentlich noch nicht im Blick, als er seine sinfonische Mission begann. War Beethoven nicht eher ein Mann des 19. Jahrhunderts? Doch schmeckte Beethovens Erste Sinfonie, die Brüggen 1984 mit 40 Musikern auf Platte bannte, nach mehr. An Brüggens »umwerfend« genannter Aufführung von Beethovens Dritter, der *Eroica*, wirkten drei Jahre später 44 Musiker mit. Neun Jahre nach dem Beginn des Beethovenprojekts schloss Brüggen den Zyklus

mit Beethovens Neunter ab. Er trommelte dafür – neben Chor und Vokalsolisten – 76 Musikerkollegen zusammen. Nachdem Brüggen seine erste Beethovensinfonie aufgenommen hatte, blieb Roger Norrington in London nicht untätig. Er spielte zwischen 1986 und 1988 nicht drei, sondern alle Sinfonien Beethovens ein. Sein Landsmann John Eliot Gardiner brachte sich mit einem zwischen 1991 und 1994 aufgenommenen Beethovenzyklus ins Rennen.

Wie kam es, dass Brüggen, der als Dirigent ein nahezu unbeschriebenes Blatt war, mit seinem Orchester ein so fulminanter Start gelang? Er selbst hat darüber berichtet. Bereits als reisende Blockflöten-Koryphäe spielte Brüggen mit dem Gedanken, ein Orchester zu leiten. Nicht weil er von der heldenhaften Tat des Dirigierens träumte, sondern weil er gern altes Orchestermaterial ansah. Wohin der Blockflötist Brüggen auch kam, tauchte er zwischen seinen Konzerten in Musikbibliotheken ein, auf der Suche nach der Wahrheit hinter den Noten des 18. Jahrhunderts. Bibliotheken in Wien, Berlin, London, Paris und Venedig wurden seine Spielwiese. Er durchforstete handgeschriebenes Orchestermaterial, in der Hoffnung, dort Spielanweisungen zu finden, die Musiker auf ihre Stimmen gekritzelt hatten.

Brüggen fand fast nie, wonach er suchte, denn die meisten Musiker des 18. Jahrhunderts rührten ihre Noten nicht an. Aber außer Enttäuschung gab

es für Brüggen auch etwas Positives: Aus losen Orchesterstimmen, die er Note für Note durchkämmte, erhoben sich vor ihm komplette orchestrale Klangbilder. Und die flehten darum, in realen Klang umgesetzt zu werden.

Das Repertoire des Orchester des 18. Jahrhunderts reicht zurzeit von Rameau bis Brahms. Auf dem Olymp der internationalen Dirigentenszene hat man sehr wohl wahrgenommen, wie Brüggen das musikalische Feuer weiterentwickelt hat. Und dafür wurde er nicht an einen Felsen gekettet – ganz im Gegenteil: Mariss Jansons, der heutige Chefdirigent des Koninklijk Concertgebouworkest, besuchte eine ganze Woche lang Brüggens Haydnproben in einer Amsterdamer Kirche. Und Simon Rattle, Chef der Berliner Philharmoniker und ehemaliger Gastdirigent der Wiener Philharmoniker für alle Sinfonien und Klavierkonzerte Beethovens, hat nie einen Hehl daraus gemacht, wie viel er in Sachen Beethoven von Brüggen gelernt hat. Brüggen seinerseits trat als Gastdirigent mit Orchestern wie dem Koninklijk Concertgebouworkest, dem Rotterdams Philharmonisch Orkest, dem Israel Philharmonic und dem Orchestre de Paris auf. Der prestigeträchtige Prins Bernhard Cultuurfonds Award, den er und sein Orchester im Jahr 2010 in Amsterdam erhielten, ermöglichte es ihm, einen lang gehegten Wunsch zu erfüllen: eine neue Gesamtaufnahme aller neun Beethoven-Sinfonien.

II. EIN BEETHOVEN-ERLEBNIS

Jeder Musikliebhaber hat seine eigene Hörgeschichte. In meine akustische Biografie trat Beethoven ziemlich früh ein. Er tat dies – unter anderem – in Form einer Langspielplatte mit der Fünften Sinfonie.

Der Zufall wollte es, dass der Philips-Plattenspieler in unserem Haus irgendwann (um 1962) nur teilweise funktionierte. Man konnte den Plattendreher in Bewegung setzen, indem man den Tonarm nach rechts zog, danach senkte man die Nadel in die Rille der sich drehenden Schallplatte. Da aber innen ein Kontakt lose war, kam aus dem Lautsprecher kein Ton. Man konnte die Musik zwar hören, aber nur, wenn man das Ohr direkt an die Nadel und die sich drehende Schallplatte brachte. Der Kopf des Plastik-Tonarms, in dem die Nadel saß, verhielt sich dabei wie ein Miniatur-Resonanzkörper, in dem Beethovens Fünfte an einer magischen Grenze zwischen Sein und Nichtsein zu erahnen war. Das Knistern von Beethovens Fünfter stellte eine Welt von mikroskopischen Proportionen dar, die ich mithilfe der eigenen Fantasie vergrößern konnte.

Groß war der Schock, als der kaputte Tonarm einige Monate später repariert wurde. Der Beethoven, der nun hervorbrach, war nicht mein Beethoven. Das war etwas Gewaltiges. Es war etwas Kolossales, als ob es dem Brobdingnag aus

Gullivers Reisen entstammte. Das Leben jedoch, das ich in Beethoven knistern zu hören meinte, als seine Musik noch im Lilliput des Tonarms saß, war erloschen. Die Musik hatte sich in klingenden Granit verwandelt. Es war Beethovens Fünfte unter der monumentalen Leitung von – ich wage den illustren Namen in diesem Zusammenhang kaum zu nennen – Herbert von Karajan.

Beethovens Orchesterwerk war für mich lange Zeit ein Buch mit sieben Siegeln. Ich war bereit, alle neun Sinfonien großartig zu finden. Sie flößten mir unbedingten Respekt ein – aber das ist nicht dasselbe wie grenzenlose Liebe. Mit einer Mischung aus Leidenschaft und Respekt begegnete ich Beethovens Klavierwerk (meine Begeisterung begann mit *Opus 106* und den *Diabelli-Variationen*) und seine Kammermusik. Die Sinfonien konnte ich bewundern, aber ich konnte sie nicht lieben. Zwischen mir und dem Sinfoniker Beethoven, so meinte ich erkannt zu haben, stand seine hinderliche Angewohnheit, seine Sinfonien für ein Sinfonieorchester zu schreiben.

Bis ich im Amsterdamer Concertgebouw 1987 mit Beethovens Dritter Sinfonie konfrontiert wurde, gespielt vom Orchester des 18. Jahrhunderts.

Die Überraschung war enorm. Mit den verspielten Tutti-Schlägen in Takt 1 und 2 unter der Leitung von Frans Brüggen begann mein Leben mit Beethoven, dem Sinfoniker. Das *Crescendo* der ersten Geigen in Takt 7 schenkte mir erstmals

einen Grund, die *Eroica* zu lieben, ohne zuerst von ihr eingeschüchtert zu werden. Zum ersten Mal hörte ich Sinnlichkeit statt Unerreichbarkeit, in der einfachen Geste der Violinen mit den wiederholten Gs in den Takten 7–9. Zum ersten Mal wurde ich getroffen – eine Sekunde später – von den verführerischen Hörnern und Holzbläsern mit ihrem geschmeidigen Klang.

Die Transparenz ihres Klangs war wohl die Folge von Brüggens Einsatz historischer Instrumente; Brüggen war einer der ersten in der Moderne, der Beethoven-Sinfonien mit diesen Instrumenten aufführte. Die charakteristische Weise, wie Brüggens erste Geigen in der Eröffnung der *Eroica crescendo* und *decrescendo* spielten, kann man einen Effekt seiner historischen Stilorientierung nennen. In Brüggens Beethoven hallte ein Echo des Barock nach. Beethoven kehrte wie ein verlorener Sohn in jene Zeit zurück, die ihn hervorgebracht hatte, und er schien sich dort sofort wohlzufühlen.

Nun ist Verführung in der Musik nicht automatisch das Ergebnis einer Instrumentenwahl, und Sinnlichkeit ist nicht per definitionem die Konsequenz eines Geigenstrichs aus der Vergangenheit. Verspieltheit und Sinnlichkeit resultieren aus einer Mentalität oder einer musikalischen Einstellung. Brüggens Beethoven schien intimer und vertrauter als der Beethoven anderer Spezialisten für historische Aufführungspraxis wie Roger

Norrington oder der martialische, von Beethovens Zuneigung zur Französischen Revolution faszinierte John Eliot Gardiner. Aber die Intimität und Vertrautheit von Brüggens Beethoven wäre ohne den geschmeidigen Klang seiner historischen Instrumente vermutlich nie wiedergefunden worden.

Noch immer überrascht die Reife von Brüggens frühen Beethovenaufführungen der 1980er-Jahre. Sie wurden im Ganzen aufgenommen, immer während der Konzerte, weil Brüggen Studioarbeit verhasst ist. Klischees wurden vermieden, seien es nun Klischees des »authentischen Musizierens« oder der modernen Orchesterpraxis. Jede Note zählt. Auch die Noten, die scheinbar als Füllwerk in den zweiten Geigen oder den Bratschen, in den Hörnern oder den Oboen verborgen sind. Immer wieder hört man Überraschungen in allerlei Haupt- und Nebenstimmen. Nie wird eine Melodie als gegeben angesehen, und ein Akkord oder eine Gegenmelodie noch viel weniger. In Brüggens Beethoven gibt es nichts Nebensächliches. Wohl aber Schockeffekte – Brüggen hat einen untrüglichen Instinkt für brutale Wendungen, verquerte Harmonien, plötzlich hereinplatzende Klänge und plastische Rhythmen, die Beethovens Zeitgenossen überrascht haben müssen. In der Erosion von zwei Jahrhunderten Aufführungspraxis wurden diese Effekte manchmal ebenso wenig wahrgenommen wie das Ticken einer Küchenuhr.

Es geht wahrscheinlich zu weit, dem mehr als verdienstvollen Herbert von Karajan und seinen Tonmeistern die Hauptschuld an meiner frühen Beethoven-Blockade zuzuweisen. Auch ein Vergleich von Brüggens Kunst mit den Miniaturklängen im Kopf eines Plattenspieler-Tonarms steht außerhalb jeder Relation. Wohl aber schulde ich Brüggen und dem Orchester des 18. Jahrhunderts ein inniges »Dankeschön«, weil sie mich ohne es zu wissen eingeladen haben (um mit Schillers Worten aus der Neunten zu sprechen), »eines Freundes Freund« zu sein. Sie haben mich mit der Nase auf die Tatsache gestoßen, dass es den menschlichen Herzschlag, den ich in meiner Naivität irgendwann in Beethovens sinfonischem Werk vermutete, auch wirklich gibt.



Etwa ein Vierteljahrhundert nach Beginn seiner ersten Beethoven-Erkundung beschloss Brüggen, alle neun Sinfonien erneut aufzunehmen, diesmal während eines Konzertprojekts in Rotterdam mit dem Titel *De Beethoven Belevenis* (»Das Beethoven-Erlebnis«). Das Wort »Erlebnis« schien mehr als gerechtfertigt. Die Zuhörer erlebten ein Meisterstück musikalischer Telepathie. Auf dem Podium saß Brüggen beinahe reglos auf einem Dirigentenhocker. An Brüggens Gebärden oder Mimik war nichts Auffallendes. Beethoven, die Musiker und

der Dirigent standen hier ohne sichtbare Zeichen in einer symbiotischen Beziehung zueinander.

Den musikalischen Beweis dafür lieferte die perfekte Einmütigkeit, mit der Beschleunigungen, Verzögerungen und Überraschungsmomente über einem klaren, kollektiv geteilten rhythmischen Grundpuls akzentuiert wurden. Hier wurde dem Publikum eine jahrelang kultivierte Freundschaftsgeschichte preisgegeben. Brüggens Beethoven schien über die Jahre abgeklärter geworden zu sein. Die Orchesterfarben etwas dunkler. Die Tempi oft einen Bruchteil langsamer. Der zweite Satz der *Pastorale* stand unter dem Zauber eines kollektiven *con sordino* (vermutlich nicht das einzige Mal, dass die Vortragsbezeichnungen aus der neuen kritischen Beethoven-Ausgabe von Jonathan Del Mar befolgt wurden).

Es war ein besonnener, geläuterter Beethoven, der mit federnden Schritten vorwärtsging. Oft eher weinend als grummelnd. Oft eher schmerzvoll getroffen als bedrohlich. Und manchmal verwundert reagierend auf seine eigene Brutalität.

Überraschungen gab es weiterhin. Und sie verloren nichts von ihrem Effekt. Das verblüffende Understatement in der *Eroica*, als kurz vor dem Ende des Trauermarsches (bei 11'23") das bescheidene aber unerbittliche Ticken einer Uhr zu hören ist, sozusagen Beethovens modernisierte Version von Haydns [Sinfonie Nr. 101] *Die Uhr*. Und dann gab es gegenteilige Effekte wie etwa die erstaunliche

Overstatement im Finale der Achten Sinfonie, wo der Thelonious Monk in Beethoven mitten ins F-Dur des Hauptthemas ein donnerndes fortissimo-Cis niederfallen lässt. Und danach, als ob nichts gewesen wäre, wieder normal fortfährt mit F-Dur.

Paradoxe Weise betont Brüggen besonders durch die zielsichere Akzentuierung solcher improvisatorischen Wendungen, wie groß die grundsätzliche strukturelle Stabilität der sinfonischen Architektur bei Beethoven ist. Dass Brüggen dabei jede Sinfonie wie ein musikalisches Wesen mit vollkommen eigener Seele und eigenem Erscheinungsbild behandelt – und das zu einer Zeit, in der Beethovenzyklen mit Sinfonien gemacht werden, die einander ähneln wie die Brüder Dalton in den Comics von Lucky Luke – ist ein Bonus, den man nur von einem bedingungslosen Beethovenliebhaber erwarten kann.

ROLAND DE BEER
Übersetzung: Esther Dür

Roland de Beer war von 1983 bis 2010 Musikredakteur und Kritiker der Niederländischen Zeitung de Volkskrant. Er studierte Musikwissenschaften an der Universität von Utrecht und Klavier am Königlichen Konservatorium in Den Haag. Er erhielt 2012 den Pierre Bayle-Preis für Kunstkritik.



34



35

De Symfonieën van Beethoven

I. FRANS BRÜGGEN

Frans Brüggen laat zich niet graag een titanenzoon noemen. En mocht zijn lever dagelijks verdwijnen en weer aangroeien, dan komt dat niet doordat Zeus een adelaar op hem af heeft gestuurd. Toch kan Brüggen, de blokfluitist die op zijn 47ste besloot een ‘orkest voor de achttiende eeuw’ op te richten, worden vergeleken met Prometheus, de mythologische mensenvriend die bij de goden van de Olympus het vuur terugstal dat ze hadden weggenomen bij de gewone stervelingen.

Een daad stellen die door iedereen onmogelijk wordt geacht. Zoets presteerde Frans Brüggen toen hij in 1981 een nieuw orkest oprichtte van symfonische dimensies. In het Nederlandse muziekbestel van die dagen leek dat onbestaanbaar. Brüggen noemde het een ‘tegenaaval’. Tegen de muziekcultuur om hem heen. Tegen symfonieorkesten die zich niet meer bekommerden om hun eigen wortels. Tegen een dirigentenpraktijk die zich van achttiende-eeuwse muziek bediende zonder zich druk te maken om haar oorsprong, of zelfs maar om haar klank.

De essentie van Brüggens eigen symfonische avontuur ligt in het instrumentarium. Brüggen

wilde zijn nieuwe Orkest van de Achttiende Eeuw uitsluitend bemannen met collega’s die zich meester konden noemen op een achttiende-eeuws instrument, en bereid waren de speelstijl te zien als een voortdurend punt van experiment en discussie. Brüggen wilde een werkplaatsachtig orkest, waarvan de musici bijeen kwamen om expertise uit te wisselen, om oude mixtures terug te vinden en klank te boetseren in gezamenlijke arbeid.

Aan Beethoven werd nog amper gedacht, toen Brüggen aan zijn symfonische missie begon. Was Beethoven niet teveel een man van de *negentiende eeuw*? Toch smakte de Eerste Symfonie van Beethoven, door Brüggen in 1984 op de plaat gezet met 40 musici, naar meer. Aan Brüggens ‘umwerfend’ genoemde uitvoering van Beethovens Derde, de *Eroica*, deden drie jaar later 44 musici mee. Negen jaar na het begin van het Beethoventraject, sloot Brüggen de cyclus af met Beethoven Negen. Hij riep er, naast koor en vocale solisten, 76 orkestvrienden voor op de been. Toen Brüggen zijn eerste Beethovensymfonie had opgenomen, bleef Roger Norrington in Londen niet achter. Hij nam tussen 1986 en 1988 niet drie, maar alle symfonieën van Beethoven op. Zijn landgenoot John Eliot Gardiner mengde zich in de repertoirerace met een Beethovencyclus, opgenomen tussen 1991 en ’94.

Hoe kwam het dat Brüggen, die als dirigent een nagenoeg onbeschreven blad was, zo’n vliegende start kon maken met zijn orkest? Hij heeft er zelf

wel eens een boekje over open gedaan. Als reizende coryfee van de blokfluit was Brüggen in gedachten al bezig met het leiden van een orkest. Niet omdat hij droomde van de heldhaftige daad van het dirigeren, maar omdat hij graag oude orkestpartijen bekeek. Waar de blokfluitist Brüggen ook kwam, hij dook er tussen zijn concerten door een muziekbibliotheek in, op zoek naar de waarheid achter achttiende-eeuwse noten. Bibliotheeken in Wenen, Berlijn, Londen, Parijs en Venetië werden zijn speeltuin. Hij spitte er in handgeschreven orkestmateriaal, in de hoop dat hij speelaanwijzingen zou vinden die musici op hun partijen hadden gekrabbd.

Brüggen vond bijna nooit wat hij zocht, want de meeste musici in de achttiende eeuw bleven netjes van hun partijen af. Maar behalve teleurstelling was er voor Brüggen ook een bonus. Uit losse orkestpartijen die Brüggen nooit voor nooit doorvlooid, rezen voor Brüggen complete orkestrale klankbeelden op. En die smeekten erom in reële klank te worden omgezet.

Het repertoire van het Orkest van de Achttiende Eeuw strekt zich tegenwoordig uit van Rameau tot Brahms. Olympiërs van de internationale dirigenten top hebben gezien hoe Brüggen er met dit muzikale vuur vandoor is gegaan. Ze hebben hem er niet voor aan een rots geketend. Integendeel: Mariss Jansons, de huidige chefdirigent van het Koninklijk Concertgebouworkest, zat ooit een week lang te luisteren bij Haydnrepetities van Brüggen in

een Amsterdamse kerk. Simon Rattle, chef van de Berliner Philharmoniker en voormalig gastdirigent van de Wiener Philharmoniker voor alle symfonieën en pianoconcerten van Beethoven, heeft nooit verhuld hoeveel hij inzake Beethoven van Brüggen heeft opgestoken. Brüggen, op zijn beurt, trad op als gastdirigent van orkesten als het Koninklijk Concertgebouworkest, de Wiener Philharmoniker, het Rotterdamse Philharmonisch Orkest, het Israel Philharmonic en het Orchestre de Paris. De prestigieuze Prins Bernhard Cultuurfonds Prijs die hij en zijn orkest in 2010 kregen uitgereikt in Amsterdam, stelde hen in staat een lang gekoesterde wens in vervulling te brengen: een nieuwe integrale opname van Beethovens negen symfonieën.

II. EEN BEETHOVEN BELEVENS

Iedere muziek liefhebber heeft zijn eigen luistersgeschiedenis. In mijn akoestische autobiografie drong Beethoven tamelijk vroeg binnen. Hij deed dat onder meer in de vorm van een 33-toeren grammofonplaat met de Vijfde Symfonie.

Het toeval wilde dat de Philips platenspeler in ons huis op zeker moment (rond 1962) maar gedeeltelijk functioneerde. De draaitafel kon in beweging worden gebracht door de pickuparm naar rechts te trekken, waarna de naald in de groef van de ronddraaiende grammofonplaat kon worden gezet. Maar omdat binninnen een draadje loszat

kwam er uit de luidspreker geen geluid. De muziek kon wel gehoord worden, maar alleen wanneer je je oor dicht bij de naald en de draaiende vinylplaat bracht. De kop van de plastic pickuparm, waar de naald zat, gedroeg zich daarbij als een miniatuur klankkast, waarin Beethovens Vijfde resoneerde op een magische grens van zijn en niet zijn. Het geknisper van Beethovens Vijfde vertegenwoordigde een wereld van microscopische proporties die ik met hulp van de eigen fantasie kon uitvergroten.

Groot was de schok, toen de kapotte pickup na enkele maanden gerepareerd was. De Beethoven die tevoorschijn barstte, was niet mijn Beethoven. Het was iets formidabels. Het was iets kolossaals, alsof het afkomstig was uit het Broddingnag van *Gullivers Reizen*. Maar het leven dat ik in Beethoven meende te horen knisperen toen zijn muziek nog in het Lilliput zat van de pickuparm, was uitgedoofd. De muziek was veranderd in klinkend graniët. Het was de Vijfde van Beethoven onder de monumentale leiding van (ik aarzel om zijn illustere naam in deze context te noemen) Herbert von Karajan.

Beethovens oeuvre voor orkest is voor mij lange tijd een gesloten boek geweest. Ik was bereid alle negen symfonieën magistraal te vinden. Ze boezemden mij een onvoorwaardelijk respect in. Maar onvoorwaardelijk respect is niet hetzelfde als grenzenloze liefde. Combinaties van passie en ontzag waren wat mij betreft wegelegd voor Beethovens pianowerk (het parcours van mijn

hartstocht begon met *Opus 106* en de *Diabelli-variaties*) en Beethovens kamermuziek. De symfonieën kon ik bewonderen, maar ik kon er niet van houden. Tussen mij en de symfonieën Beethoven, meende ik te hebben ontdekt, stond Beethovens hinderlijke gewoonte om voor zijn symfonieën een symfonieorkest te gebruiken.

Tot ik in het Amsterdamse Concertgebouw in 1987 geconfronteerd werd met Beethovens Derde Symfonie door het Orkest van de Achttiende Eeuw.

De verrassing was enorm. Bij de speelse tutti-klappen in maat 1 en 2 onder leiding van Frans Brüggen begon mijn leven met Beethoven-de-symfonicus. Bij het crescendo van de eerste violen in maat 7 kreeg ik voor het eerst een reden cadeau waarom ik van de *Eroica* mocht houden zonder er eerst door te moeten worden geïntimideerd. Voor het eerst hoorde ik sensualiteit, in plaats van ongebaarbaarheid, in de simpele violistische geste met de herhaalde G's in de maten 7-9. Voor het eerst werd ik getroffen, een seconde later, door de verleidelijkheid van de hoorns en houtblazers met hun lenige sound.

De transparantie van hun geluid kon je een gevolg noemen van Brüggens instrumentkeus. Brüggen was een van de eersten in de moderne tijd die Beethovensymfonieën uitvoerde met oude instrumenten. De karakteristieke manier waarmee Brüggen eerste violen crescendo en decrescendo speelden in de opening van de *Eroica*, zou je een

effect kunnen noemen van Brüggens historische stijlorientatie. In Brüggen's Beethoven klonken echo's van de barok. Beethoven keerde als een verloren zoon terug naar de eeuw die hem produceerde, en hij leek zich er direct op zijn gemak te voelen.

Nu is verleidelijkheid in muziek niet het automatische product van een instrumentkeus, en sensualiteit is niet per definitie de consequentie van een vioolstreek uit het Land van Ooit. Speelsheid en sensualiteit resulteren uit een mentaliteit of een muzikale opvatting. Brüggen's Beethoven bleek intiemer en amicaler dan de Beethoven van andere *period instrument-conductors*, zoals Roger Norrington, of de martiale, door Beethovens revolutionaire sympathieën gefascineerde John Eliot Gardiner. Maar de intimiteit en amicaliteit van Brüggen's Beethoven zou zonder de lenige klank van Brüggen's oude instrumenten vermoedelijk nooit zijn teruggevonden.

Nog steeds frappeert de rijpheid van Brüggen's vroege Beethovenuitvoeringen van de jaren 1980. Ze werden integraal opgenomen, altijd tijdens live concerten, omdat Brüggen een hekel heeft aan studiowerk. Clichés worden gemeden, of het nu clichés zijn van het 'authentieke musiceren' of van de moderne orkestpraktijk. Elke noot doet ertoe. Ook de noten die oogenschijnlijk als vulwerk verborgen zitten bij de tweede violen en de altviolen, bij de hoorns of de hobo's. Steeds hoor je verrassingen in allerlei orkestrale stemmen en tegenstemmen. Nooit wordt een melodie voor zoete koek geslikt, en een akkoord

of tegenmelodie nog minder. Bijzaken bestaan niet in Brüggen's Beethoven. Wel schokwerkingen. Onovertroffen is Brüggen's instinct voor de brutale wendingen, dwarse harmonieën, claxomomenten en fysieke ritmen die Beethovens tijdgenoten moeten hebben gefrappeerd, maar in de erosie van twee eeuwen uitvoeringspraktijk soms de significantie hebben verkregen van een keukenwekker.

Het zal waarschijnlijk te ver gaan om de meer dan verdienstelijke Herbert von Karajan en zijn geluidstechnici aan te wijzen als de hoofdschuldigen van mijn vroege Beethoven-hangup. Ook een vergelijking van Brüggen's kunst met miniatuurgeluiden in de kop van een pickuparm staat buiten elke proportie. Wel ben ik Brüggen en het Orkest van de Achttiende Eeuw een innig Dankjewel verschuldigd omdat ze me zonder dit te weten hebben uitgenodigd (om Schillers woorden in de Negende te gebruiken) 'eines Freundes Freund' te zijn. Ze hebben me met de neus op het feit gedrukt dat de menselijke harteklop die ik in mijn naïviteit ooit vermoedde in Beethovens symfonische oeuvre, ook werkelijk bestaat.



Ruim een kwarteeuw na de start van zijn eerste Beethovenverkenningen, besloot Brüggen alle negen symfonieën opnieuw op te nemen, ditmaal tijdens een concertproject in Rotterdam onder de

titel 'De Beethoven Belevenis'. De term belevenis bleek meer dan gerechtvaardigd. Toehoorders zagen sterke staaltjes van muzikale telepathie. Op het podium zat Brüggen bijna bewegingloos op een dirigeerkruk. Aan Brüggen's gebaar of mimiek viel niets bijzonders op. Beethoven, musici en dirigent waren hier zonder zichtbare tekens met elkaar betrokken in een symbiotische relatie.

Het muzikale bewijs daarvoor lag in de perfecte eensgezindheid waarmee versnellingen, vertragingen en verrassingsmomenten werden geaccentueerd, boven een gedeclareerde, collectief gedeelde ritmische onderstroom. Hier werd een jarenlang gecultiveerde vriendengeschiedenis aan het publiek prijsgegeven. Brüggen's Beethoven bleek door de jaren heen bezonkener te zijn geworden. De orkestkleuren wat donkerder. De tempi vaak een fractie langzamer. In het tweede deel van de Pastorale regeerde de betovering van een collectief 'con sordino' (vermoedelijk niet het enige moment waarin de suggesties werden gevuld van Jonathan Del Mar's nieuwe kritische Beethovenuitgave).

Het was bedachtzame, gelouterde Beethoven, voortgaand met verende tred. Vaak eerder wenend dan grommend. Vaak eerder pijnlijk getroffen dan dreigend. Soms verwonderd reagerend op zijn eigen brutaliteiten.

Verrassingen bleven komen. En ze verloren niets van hun effect. Het verblijfende understatement in de *Eroica*, wanneer kort voor het einde

van de treurmars (op 11'23") het bescheiden maar onvermurwbare tiktak de kop opsteekt van een Beethovenklok, zeg maar een gemoderniseerde versie van Haydn's *Die Uhr*. En daar was ook het verblijfende overstatement in de finale van de Achtste Symfonie, wanneer de Thelonious Monk in Beethoven middenin het F-groot van het hoofdthema een beukende fortissimo-cis laat neerdalen. Waarna hij, alsof er niets is gebeurd, weer gewoon verder gaat met F-groot.

Paradoxaal genoeg, laat Brüggen juist door zijn doelbewuste onderstressing van dit soort improvisatorische wendingen horen hoe groot de basale structurele hechtheid is van Beethovens symfonische architecturen. Dat Brüggen daarbij elke symfonie behandelt als een muzikaal wezen met een volstrekt eigen ziel en uiterlijk – dit in een tijdperk waarin Beethovencycli worden gemaakt met symfonieën die op elkaar lijken als de gebroeders Dalton in de strips van Lucky Luke – is een bonus die alleen te verwachten valt van een onvoorwaardelijke Beethovenminnaar.

ROLAND DE BEER

Roland de Beer was van 1983 tot 2010 muziekredacteur en criticus van het Nederlandse dagblad de Volkskrant. Hij studeerde musicologie aan de Universiteit van Utrecht en piano aan het Koninklijk Conservatorium in Den Haag. Hij ontving in 2012 de Pierre Bayleprijs voor kunstcritiek.





42



43

ODE AN DIE FREUDE
after Friedrich Schiller (1759-1805)

*O Freunde, nicht diese Töne!
Sondern laßt uns angenehmere anstimmen
und freudenvollere.¹*

*Freude schöner Götterfunken,
Tochter aus Elysium,
wir betreten feuertrunken,
himmlische, dein Heiligtum!
Deine Zauber binden wieder,
was die Mode streng geteilt;
alle Menschen werden Brüder,
wo dein sanfter Flügel weilt.*

*Wem der große Wurf gelungen,
eines Freundes Freund zu sein,
wer ein holdes Weib errungen,
mische seinen Jubel ein!
Ja, wer auch nur eine Seele
sein nennt auf dem Erdenrund!
Und wer's nie gekonnt, der stehle
weinend sich aus diesem Bund.*

*Freude trinken alle Wesen
an den Brüsten der Natur;
alle Guten, alle Bösen
folgen ihrer Rosenspur.
Küsse gab sie uns und Reben,
einen Freund, gepüft im Tod;
Wollust ward dem Wurm gegeben,
und der Cherub steht vor Gott.*

*Froh, wie seine Sonnen fliegen
durch des Himmels prächt'gen Plan,
laufet, Brüder, eure Bahn,
freudig, wie ein Held zum Siegen!*

*Seid umschlungen, Millionen!
Diesen Kuß der ganzen Welt!
Brüder, überm Sternenzelt
muß ein lieber Vater wohnen.
Ihr stürzt nieder, Millionen?
Abnest du den Schöpfer, Welt?
Such' ihn über'm Sternenzelt!
Über Sternen muß er wohnen.*

¹ The initial three lines were added by Beethoven in 1823.



Frans Brüggen and the Orchestra of the Eighteenth Century

Glossa / The Grand Tour (*a selection*)

FRYDERYK CHOPIN

The Works for Piano and Orchestra
with N. Goerner, K. Kenner and J. Olejniczak
Glossa GVD 921114. 2 DVDS

JOHANN SEBASTIAN BACH

Mass in B minor
with the Cappella Amsterdam
Glossa GCD 921112. 2 CDS

JOHANN SEBASTIAN BACH

St John Passion
with the Cappella Amsterdam
Glossa GCD 921113. 2 CDS

JOHANN SEBASTIAN BACH

Easter Oratorio
with the Cappella Amsterdam
Glossa GCD 921115. 2 CDS

JOSEPH HAYDN

The Seven Last Words of Christ on the Cross
Glossa GCD 921109

WOLFGANG AMADEUS MOZART

The Violin Concertos & Sinfonia Concertante
with Thomas Zehetmair & Ruth Killius
Glossa GCD 921108. 2 CDS

WOLFGANG AMADEUS MOZART

Music for Horn
with Teunis van der Zwart, natural horn
Glossa GCD 921110

WOLFGANG AMADEUS MOZART

Requiem
with the Netherlands Chamber Choir
Glossa GCD 921111

JEAN-PHILIPPE RAMEAU

Orchestral suites, vol. 1
Acante et Céphise; Les Fêtes d'Hébé
Glossa Cabinet GCD C81103

JEAN-PHILIPPE RAMEAU

Orchestral suites, vol. 2
Naïs; Zoroastre
Glossa Cabinet GCD C81106



recording produced and licensed by:

THE GRAND TOUR / ORCHESTRA OF THE EIGHTEENTH CENTURY
Borneokade 301 NL-1019 XG Amsterdam Netherlands
info@orchestra18c.com / www.orchestra18c.com

edition produced by:

GLOSSA MUSIC, S.L.

Timoteo Padrós, 31 E-28200 San Lorenzo de El Escorial Spain
info@glossamusic.com / www.glossamusic.com

for:

NOTE I MUSIC GMBH
Carl-Benz-Straße, 1 D-69115 Heidelberg Germany
info@noteri-music.com / www.noteri-music.com

GCDSA 921116