

Orkest van de XVIIIe Eeuw

Concertgebouw

Grote Zaal

20 juni

20.15 uur

Concert



Orkest van de XVIIIe Eeuw

dirigent **Frans Brüggen**

Franz Schubert Vijfde symfonie in Bes; D485 (1816)
(1797-1828)

Allegro

Andante con Moto

Menuetto (Allegro molto) & Trio

Allegro vivace

Ludwig van Beethoven Vierde symfonie in Bes; opus 60 (1806)
(1770-1827)

Adagio; Allegro vivace

Adagio

Menuetto (Allegro vivace) & Trio (un poco meno allegro)

Allegro, ma non troppo

Pauze

Joseph Haydn Symfonie nr. 100 *Militaire* in G; Hob. 1 nr. 100 (1794)
(1732-1809)

Adagio; Allegro

Allegretto

Menuetto (Moderato) & Trio

Finale (Presto)

Orkest van de XVIIIe Eeuw

Het Orkest van de XVIIIe Eeuw onder leiding van Frans Brüggen

Het Orkest van de XVIIIe Eeuw werd in 1981 opgericht door Frans Brüggen met als doel werken uit de muziekgeschiedenis van de achttiende en de vroege negentiende eeuw op historisch verantwoorde wijze uit te voeren. Het orkest bestaat uit vijftig musici die zijn gespecialiseerd in de stijlbewuste uitvoeringspraktijk. De instrumenten die zij bespelen zijn oude instrumenten uit de tijd waarin het repertoire van het orkest ontstond of hedendaagse kopieën daarvan.

Het Orkest van de XVIIIe Eeuw trad op in vrijwel alle landen van Europa, in de Verenigde Staten, Japan en Australië, en reisde in maart 1989 in het kader van een Oost-West tournee onder meer naar Moskou, Warschau, Boedapest en Oost Berlijn. De laatste jaren werd de zomertournee traditiegetrouw afgesloten met een optreden in het Holland Festival.

Het repertoire van het orkest reikt van Rameau en Bach tot aan de vroege symfonieën van Schubert en Mendelssohn, waarbij de nadruk ligt op de werken van de klassieke componisten Haydn, Mozart en Beethoven. Het repertoire wordt begrensd door de specifieke bezetting en de aard van de instrumenten. De klank van het ensemble heeft een karakteristieke, van hedendaagse symfonie-orkesten afwijkende, balans en differentiatie die het onmogelijk maakt recht te doen aan de latere stijl en instrumentatie-technieken van Brahms, Berlioz of de late Mendelssohn. In een modern symfonie-orkest vormen de houtblazers, de koperblazers, de strijkers en het slagwerk vier homogene groepen, terwijl in het Orkest van de XVIIIe Eeuw duidelijke contrasten bestaan tussen de instrumenten van één groep. Fluit, hobo, klarinet en fagot blijven in de houtblazers-groep individueel waar te nemen elementen.

De stijlvernieuwingen die Beethoven in zijn *Eroica* (zijn derde) symfonie doorvoerde en de veranderde instrumentatie-opvattingen die daarvan het gevolg waren, stellen een grens aan het repertoire van het Orkest van de XVIIIe Eeuw. Omdat Beethoven in zijn *Vierde* en in zijn *Achtste symfonie* een stap terug deed, kunnen die nog wel door het orkest worden gespeeld, terwijl bij voorbeeld de *Negende symfonie* niet meer tot de mogelijkheden behoort.

Het concert van vanavond is kenmerkend voor het Orkest van de XVIIIe Eeuw in de wijze waarop het een overzicht biedt van de veranderingen in de klassieke stijl van de verschillende werken en de samenhang tussen de werken onderling.

Haydns *Symfonie nr. 100* is een hoogtepunt in zijn oeuvre, geschreven in een rijpe, perfect uitgebalanceerde, klassieke stijl; Beethovens *Vierde symfonie* is een adempauze na de grensverleggende vernieuwingen in de *Eroica*, en in zijn *Vijfde symfonie* omzeilde Schubert de moeilijke competitie met Beethoven door het werk in classicistische geest - gedeeltelijk naar model van Mozarts beroemde *Symfonie in g klein* (KV 550) - te schrijven.

Franz Schubert Vijfde symfonie

In 1816 componeerde Franz Schubert, negentien jaar oud, zijn *Vijfde symfonie*. Op het moment dat Schubert deze symfonie schreef, had hij al liederen als *Erkönig* en *Gretchen am Spinnrade* voltooid; werken met een nieuw, romantisch karakter, origineel van conceptie en ruimte biedend aan zijn zo eigen harmonische en melodische ingevingen.

Terwijl Schubert in de kleinere muzikale vormen zijn eigen stijl al had ontwikkeld, worstelde hij met de door Haydn en Mozart uitputtend behandelde symfonie - een vorm die bovendien door Beethovens vernieuwingen al een andere gedaante begon aan te nemen.

De symfonie was een door de traditie beladen genre en met Beethovens aanpak had Schubert ten tijde van het ontstaan van zijn *Vijfde*- en eerdere symfonieën grote moeite. Zijn *Vierde symfonie* is een niet geheel geslaagde poging van een talentvolle jonge componist in de huid van zijn grote tijdgenoot te kruipen; een streven dat bij Schubert bijna met tegenzin ondernam, getuige zijn in 1816 neergeschreven opmerking aangaande 'het bizarre en de onnatuurlijkheid' van Beethoven.

Schuberts eerste symfonische werken zijn classicistisch en pas in zijn laatste twee symfonieën is hij erin geslaagd de modellen van Haydn en Mozart achter zich te laten. In deze werken vond hij uiteindelijk een eigen stijl waardoor hij zich aan de wurggreep van Beethoven wist te

Orkest van de XVIIIe Eeuw

ontworstelen, zonder diens vernieuwingen te ontkennen en zonder op een eerdere traditie terug te grijpen.

In zijn eerste symfonieën perste Schubert zijn melodische gaven in een keurslijf door zich aan beknopte, typisch klassieke, thema's te houden. De grote harmonische structuur is dikwijls wat besluiteloos en mist de dramatiek die bij de gekozen vorm hoort. De *Vijfde symfonie* is de eerste waarin de componist erin slaagt zijn eigen muzikale persoonlijkheid de vrije loop te laten zonder de samenhang en de logica van zijn betoog aan te tasten. Tegelijkertijd betekende dit werk Schuberts afscheid van zijn voorbeelden. De symfonie neemt daardoor een unieke positie in onder zijn orkestwerken.

De dramatiek van Beethoven - of die van Schubert zelf uit de *Achtste* (*Onvoltooide*) en *Negende symfonie* - staat ver van dit werk. Het eerste deel is een perfect uitgebalanceerd voorbeeld van in wezen puur klassieke speelmuziek in de geest van Mozart. Uit iedere maat spreekt de zorg voor detail en het raffinement waarmee Schubert zijn meesterschap bewees. In het tweede en derde deel zijn, naast Schuberts kenmerkende melodische gedachten, duidelijk elementen uit Mozarts symfonie in g klein (KV 550) terug te vinden. Het thema van het Menuet is bijna een combinatie van de gegevens die Mozart in het derde- en vierde deel van die g klein symfonie gebruikte, en de harmonie-wisselingen en overgangspassages van Schuberts Andante zijn naar het langzame deel uit Mozarts werk geschreven.

Ludwig van Beethoven Vierde symfonie

De hedendaagse muziekliefhebber die enigszins bekend is met de symfonieën van Haydn, Mozart en Beethoven, kan de originaliteit van Beethovens *Eroica*, zijn *Derde symfonie* nauwelijks ontgaan. Niet zozeer de vorm van de *Eroica*, alswel de monumentale proporties daarvan en de persoonlijke emotionele lading van de inhoud maken het tot een revolutionair stuk.

Beethovens *Vierde symfonie* heeft een ander karakter dan zijn *Eroica*. Het persoonlijke element is in de *Vierde symfonie*, meer in de geest van de

laatste symfonieën van Haydn en Mozart, op een abstracter muzikaal niveau terug te vinden. Alleen omdat het vrolijke, klassiek evenwichtige karakter van de *Vierde symfonie* minder tot de verbeelding spreekt dan de zware romantische lading van de *Eroica* met zijn sterke emotionele contrasten, lijkt het werk nú minder eigenzinnig. Het wordt ervaren als een adempauze tussen twee van Beethovens herkenbaarder uitingen (de *Derde*- en de *Vijfde symfonie*) die beter beantwoorden aan het beeld van de componist als gepassioneerd hemelbestormer en duidelijk vooruitlopen op de romantiek.

Die andere, emotionele inhoud had ook voor Beethoven consequenties. De *Vierde symfonie* is minder groot opgezet en kleiner - naar het model van Haydn - bezet. Al is de emotionele lading minder nadrukkelijk dan in de *Eroica*, het is wel degelijk zeer origineel, vernieuwend en kenmerkend voor de muzikale persoonlijkheid van zijn schepper. Het is bovendien het eerste orkestwerk waarin het Menuet een vijfdelige opzet kreeg -A (menuet) - B (trio) - A - B - A- in plaats van de gebruikelijke A - B - A vorm. De relatief lange, langzame inleiding heeft in zijn ruimtelijke werking een bijna Bruckneriaanse kwaliteit en is een schitterend voorbeeld van hoe perfect gedoseerd Beethoven de spanning wist op te bouwen. Hoewel het Allegro in de geest van Mozart is geschreven, is de overvloed aan motieven die het tweede thema bepalen een typerende uitbouw van diens symfonische conceptie. De manier waarop Beethoven aan het eind van de doorwerking het materiaal van de introductie en het Allegro combineert, illustreert eveneens hoe hij oudere technieken verder doorvoerde. Zoals in Haydns latere werken worden dikwijls alle ideeën bepaald door een slechts beperkte hoeveelheid basis-materiaal. Beethoven creëerde vanuit dit principe uiteindelijk een op alle niveaus op elkaar betrokken eenheid in zijn composities. Tot en met het seriële componeren loopt dat streven als een rode draad door de ontwikkeling van de muziekgeschiedenis en daarin schuilt de moderniteit van Beethovens componeren wellicht nog sterker dan in de persoonlijke betrokkenheid die hij in zijn noten meecomponeerde. Die typisch Beethoveniaanse inhoud ontging zijn tijdgenoten allerminst bij de première van de *Vierde symfonie* in 1807. Hoewel de kritiek de 'rijkdom aan ideeën, de gedurfde originaliteit en de volgehouden kracht'

Orkest van de XVIIIe Eeuw

van het werk bewonderde, klaagde men ook over 'verwaarlozing van nobele eenvoud' en 'excessieve opeenstapeling van gedachten'. De op dat moment twintig-jarige Carl Maria von Weber had het moeilijk met de nieuwe compositie op een voor de componisten van zijn generatie illustratieve wijze. Hij schreef een ironisch commentaar waarin een viool meedeelde dat hij 'had moeten rondspringen als een wilde geit om de gedachten van meneer de componist tot uitdrukking te kunnen brengen'.

Haydn Symfonie nr. 100 *Militaire*

Net zoals Beethovens *Vierde symfonie* anno 1990 gematigder klinkt dan bij de eerste uitvoering, is het effect dat Haydn in 1794 bereikte met het gebruik van het slagwerk in zijn Honderdste (*Militaire*) symfonie, vandaag de dag beduidend minder ingrijpend dan tweehonderd jaar geleden. Wie de muziek van Berlioz, Mahler, of Stravinsky's *Sacre* kent, zal niet geschokt zijn door de uitbarsting van pauken, grote trom, bekkens en triangel in het tweede en vierde deel van Haydns *Militaire symfonie*. In Haydns dagen, werden deze instrumenten met uitzondering van de pauken, niet in de orkesten gebruikt. Ze werden bespeeld in het Turkse leger, waar ze bij optochten en ter verhoging van de krijgsdrift werden ingezet. Haydn en zijn tijdgenoten maakten kennis met deze instrumenten toen Wenen aan het eind van de achttiende eeuw door de Turken werd belegerd.

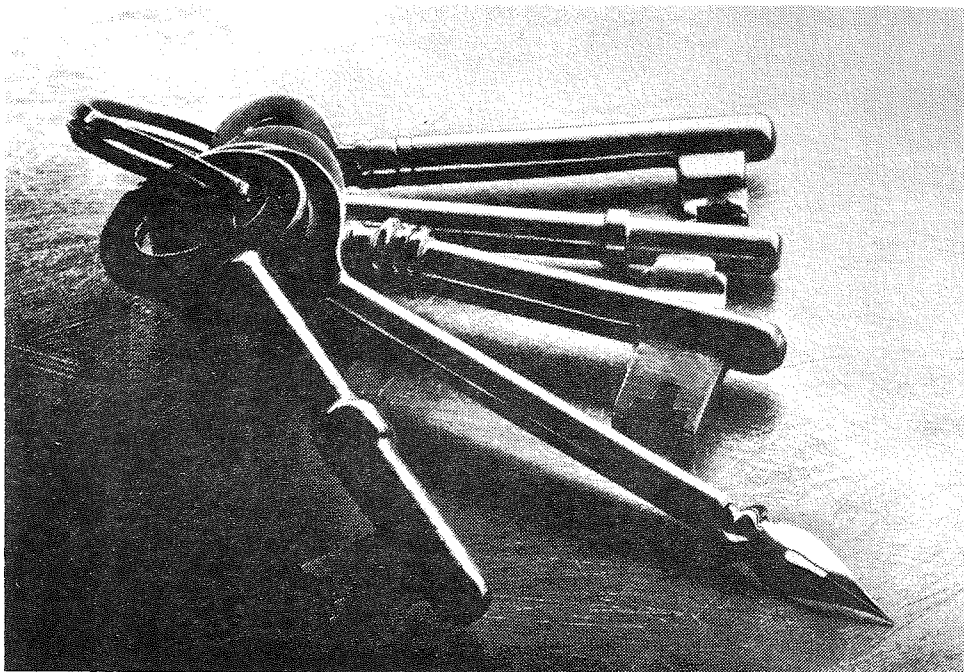
Wat vandaag klinkt als een bijna vrolijke verwijzing naar een militair orkestje, had in vroeger tijden een angstwekkend krijgshaftige connotatie. Niet voor niets verandert een stralend C groot in een duisterder c klein bij de inzet van het slagwerk in het Allegretto. Na de 'Turkse' passage volgt een veel vriendelijker klinkende dialoog tussen strijkers en houtblazers die wordt afgebroken met een trompetsignaal waarop het orkest in een vrijwel ongearticuleerde angstschreeuw antwoordt. Het gebruik van pure klank als expressiemiddel, zonder duidelijk thema, motief of ritme, was ongehoord in 1794, net als het volume en de agressie van de slagwerkerpartij.

Naar aanleiding van de première van de symfonie schreef men over

'ontoelaatbare luide Turkse muziek met een monsterachtige grote trom die een kerel met al zijn kracht bewerkte'. Al gebruikt het Orkest van de XVIIIe Eeuw authentiek slagwerk en worden de pauken met harde, houten, stokken bespeeld, die emotie zal de *Militaire symfonie* niet meer oproepen. Vanuit het huidige perspectief richt de aandacht zich vooral op de perfecte balans die Haydn in zijn vormen wist aan te brengen en op de het bijna bedrieglijk eenvoudige raffinement van zijn muzikale materiaal. Die eenvoud en de directe werking van Haydns muziek zijn het gevolg van de ongelooflijke muzikale intelligentie waarmee de volksmuziek in zijn klassieke idioom is opgenomen.

De grens tussen een werkelijk citaat (in de finale van deze symfonie is een ter gelegenheid van de eerste uitvoering in London, toepasselijk Engels volksliedje verwerkt) en een motief geschreven in 'volkse' stijl is bij Haydn moeilijk te trekken. In beide gevallen werden de melodieën aangepast aan de regelmatige bouw en aan de karakteristieke harmonische ontwikkeling die in de klassieke stijl gebruikelijk waren. Om er voor te zorgen dat zijn verwijzingen niet de opbouw van zijn vormen verstoorden, gebruikte de componist ze vrijwel nooit op plaatsen die een zware functie in de structuur van zijn composities innemen. Ook in de *Militaire symfonie* heeft geen enkel hoofdthema een citerend karakter. In het eerste deel verschijnt een volks motief op een neutrale plaats (aan het eind van de expositie nadat de belangrijkste thema's hebben geklonken) en in het Allegretto is de Turkse muziek een bewust verstorend element. Door de scherpe kantjes van zijn verwijzingen te verwijderen en de basiselementen van al zijn motieven op elkaar af te stemmen, bereikte Haydn zowel een grote coherentie in zijn materiaal als een evenwicht bij het gebruik daarvan in het grotere geheel van zijn composities. Die nauwe verwevenheid tussen inhoud en vorm, waarbij een klein detail grote consequenties kan hebben - en vanzelfsprekend het enorme inzicht dat Haydn had in de verrassende mogelijkheden die hem binnen dat complex over bleven - zijn bepalend voor het natuurlijke evenwicht en de simpele onmiddellijke werking van zijn muziek.

RH



Het Orkest van de XVIIIe Eeuw

Het Orkest van de XVIIIe Eeuw

viool

Lucy van Dael, *concertmeester*

Rémy Baudet

Marc Destrubé

Lorna Glover

Kees Koelmans

Irmgard Schaller

Staas Swierstra

Natsumi Wakamatsu

Sayuri Yamagata

Alda Stuurop, *aanvoerster tweede violen*

Hans Christian Euler

Antoinette van den Hombergh

Anthony Martin

Troels Svendsen

Marinette Troost

Dirk Vermeulen

Richard Walz

Gustavo Zarba

Altviool

Wim ten Have

Marten Boeken

Ruth Hesseling

Oscar Hoogland

Jacques Holtman

Emilio Moreno

cello

Wouter Möller

Richte van der Meer

Lidewij Schijfes

Hidemi Suzuki

Rainer Zipperling

contrabas

Anthony Woodrow

Robert Franenberg

Margaret Urquhart

Fluit

Konrad Hünteler

Ricardo Kanji

Hobo

Ku Ebbinge

Alayne Leslie

Klarinet

Eric Hoeprich

Alf Hörberg

Fagot

Danny Bond

Donna Agrell

hoorn

Claude Maury

Teunis van der Zwart

Trompet

David Staff

Chris Pigram

Pauken

Maarten van der Valk

Slagwerk

Haydn

Fernando Souza

Hidemi Suzuki

Alayne Leslie

Concert