

H O L N D
F S T V L

Joseph Haydn
De Londense symfonieën

Uitgeverij De Londense symfonieën

Uitgeverij Festival 1005

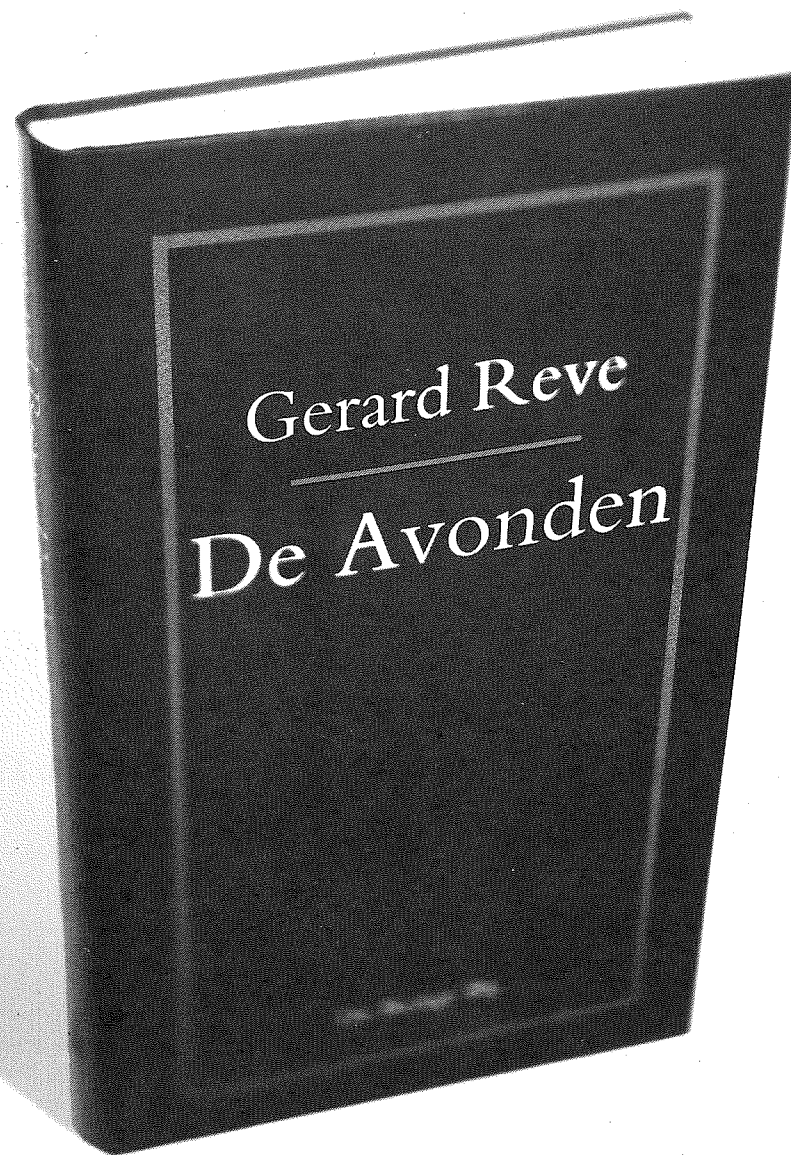
Audi*
Audi
Audi
Audi
Audi

Joseph Haydn
De Londense symfonieën

Concertgebouw 6 t/m 11 juni 1995

*Latijn voor 'luister!'. Kent u een sponsor met een toepasselijker naam?
Audi wenst u een luisterrijke avond.





de Ochtenden



BEL GRATIS 06 - 099 44 40 VOOR EEN INTRODUCTIE-ABONNEMENT
OP HET MEEST INFORMATIEVE OCHTENDBLAD VAN NEDERLAND.

Inhoud

Programmagegevens 6

H.C. Robbins Landon
Haydn - de Londense symfoniën 11

Elmer Schönberger
Haydn van A tot Z 23

Teksten aria's 34

Biografieën 38

Colofon 40

In Utrecht is
de Nederlandse

Joseph Haydn

Stichting
opgericht.

De stichting stelt zich ten doel de kennis omtrent het leven en werk van de componist Joseph Haydn (1732-1809) in ons land te verbreiden.

De Nederlandse Joseph Haydn Stichting is aangesloten bij de 'Internationale Joseph Haydn-Stiftung', die gevestigd is in Eisenstadt, Oostenrijk, waar Joseph Haydn leefde en werkte als kapelmeester van de vorsten Esterházy. De Nederlandse afdeling onderschrijft de doelstellingen van de internationale stichting, die zich grotendeels richten op wetenschappelijk onderzoek, de uitgave van publicaties en het verzamelen van documentatie over Joseph Haydn en zijn werken. Door middel van een periodiek wil de stichting geïnteresseerden in Nederland informeren over de stand van zaken op deze gebieden en hen tevens op de hoogte houden van andere wetenswaardigheden betreffende de Joseph Haydn (boeken, CD's, concerten en festivals).

Tevens wil de stichting initiatieven tot het uitvoeren van werken van Joseph Haydn ondersteunen. Bijzondere aandacht gaat daarbij uit naar de minder bekende werken uit Haydn's omvangrijke oeuvre. Ten slotte wil de stichting onderzoeken of een jaarlijks Joseph Haydn-festival mogelijk is.

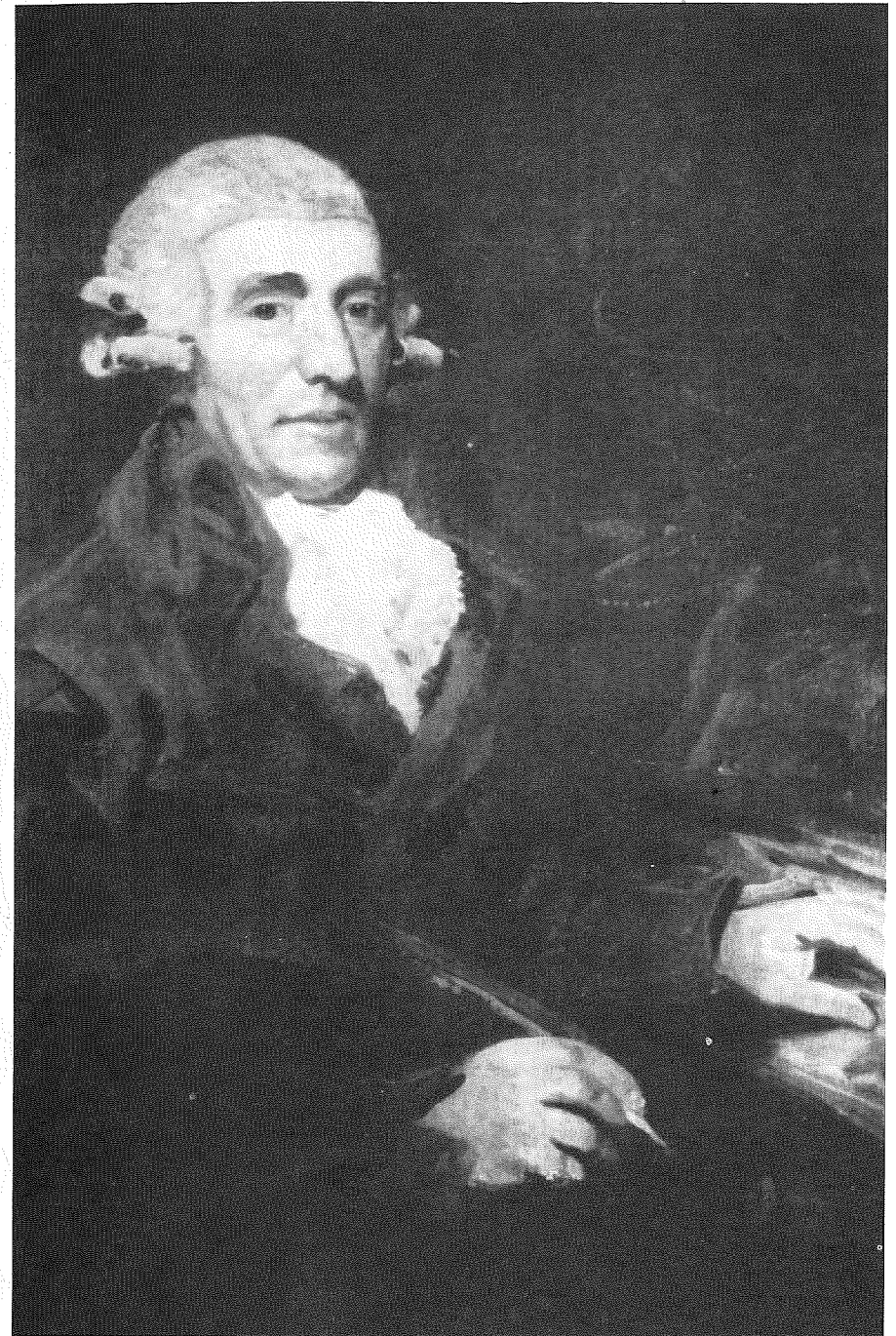
Het bestuur van de stichting bestaat uit Dr. Bastiaan Blomhert, Julian Hartman, Frank van Koten, Prof.dr. Dirk Versteeg en Henny Versteeg-van Prooijen. In de adviserende raad zitten Ronald Brautigam, Frans Brüggem, Christopher Hogwood, John Hsu, Prof. H.C. Robbins Landon, Dr. Walter Reicher, Dr. Horst Walter, Drs. Thiemo Wind, Mr. René Swane en Mr. I.W. Opstelten.

Diegenen die belangstelling hebben voor, of affiniteit met, de doelstellingen van de stichting kunnen contact opnemen via onderstaand telefoonnummer.

Henny Versteeg-van Prooijen, secretaris

030 - 311.505

Joseph Haydn



Joseph Haydn door John Hoppner (1791).

Orkest van de Achtttiende Eeuw

muzikale leiding
Frans Brügger

soliste

Charlotte Margiono (sopraan)

6 t/m 11 juni 1995
Concertgebouw, Grote Zaal
Aanvang 23.00 uur
(zaal open 22.40 uur).
Einde circa 24.00 uur. Er is geen pauze.

di 6 juni

Symfonie in C klein, Hob.I:95

1. Allegro moderato
2. Andante
3. Menuetto
4. Finale vivace

Aria di Berenice

Symfonie in G, Hob.I:100

1. Adagio - Allegro
2. Allegretto
3. Menuet (Moderato)
4. Finale (Presto)

De voorstelling van 6 juni komt tot stand met
medewerking van Koninklijke Ahold nv.



wo 7 juni

Symfonie in D, Hob.I:96

1. Adagio. Allegro assai
2. Largo cantabile
3. Menuetto, allegretto
4. Finale, presto ma non troppo

Aria di Donna Stella en Aria di Rosina

Symfonie in E klein, Hob.I:99

1. Adagio - Vivace assai
2. Adagio
3. Menuetto (Allegretto)
4. Finale (Vivace)

De voorstelling van 7 juni komt tot stand met
medewerking van NOG Verzekeringen.



do 8 juni

Symfonie in D, Hob.I:93

1. Adagio - Allegro assai
2. Largo cantabile
3. Menuetto (Allegro)
4. Finale (Presto ma non troppo)

Aria di Beatrice en Aria di Cardellina

Symfonie in D, Hob.I:101

1. Adagio - Presto
2. Andante
3. Menuet (Allegretto) - Trio
4. Finale (Vivace)

vr 9 juni

Symfonie in B klein, Hob.I:98

1. Adagio - Allegro
2. Adagio cantabile
3. Menuetto, Allegro
4. Finale, Presto

Aria de Berenice

Symfonie in E klein, Hob.I:103

1. Adagio - Allegro con spirito
2. Andante più tosto allegretto
3. Menuet - Trio
4. Finale (Allegro con spirito)

De voorstelling van 9 juni komt tot stand
met medewerking van Audi/Pon's
Automobielhandel B.V.



za 10 juni

Symfonie in G, Hob.I:94

1. Adagio cantabile. Vivace assai
2. Andante
3. Menuetto, allegro molto
4. Allegro di molto

Aria die Donna Stella en Aria di
Cardellina

Symfonie in B klein, Hob.I:102

1. Largo - Vivace
2. Adagio
3. Menuetto (Allegro)
4. Finale (Presto)

De voorstelling van 10 juni komt tot stand
met medewerking van Deloitte & Touche.



zo 11 juni

Symfonie in C, Hob.I:97

1. Adagio - Vivace
2. Adagio ma non troppo
3. Menuetto, Allegretto
4. Finale, Presto assai

Aria de Beatrice en Aria di Rosina

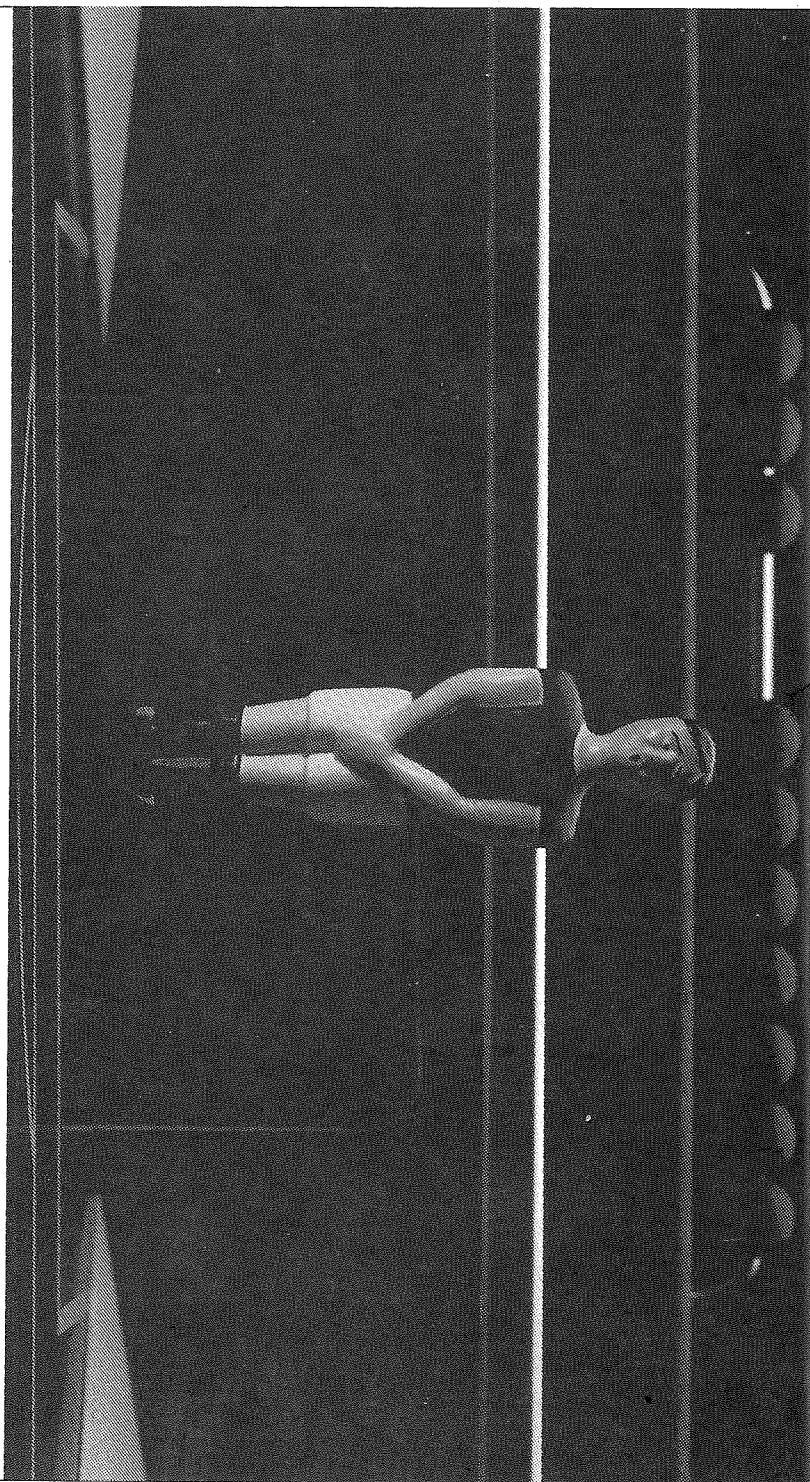
Symfonie in D, Hob.I:104

1. Adagio - Allegro
2. Andante
3. Menuet (Allegro)
4. Finale (Spiritoso)

Het concert van 11 juni wordt door het
Orkest van de Achttiende Eeuw opgedra-
gen aan de in Nederland woonachtige com-
ponisten.

Soms zit 't mee. Soms zit 't tegen.

NOG Verzekeringen



Orkest van de Achttiende Eeuw

eerste viool

Lucy van Dael (concertmeester)
Rémy Baudet
Lorna Glover
Kees Koelmans
Irmgard Schaller
Staas Swierstra
Natsumi Wakamatsu
Sayuri Yamagata

tweede viool

Alda Stuurop
Sirkka Liisa Kaakinen
Emilio Moreno
Troels Svendsen
Marinette Troost
Dirk Vermeulen
Richard Walz

altviool

Jacques Holtman
Marten Boeken
Wim ten Have
Ruth Hesseling
Oscar Hoogland
Else Krieg

cello

Wouter Möller
Roel Dieltiens
Richte van der Meer
Lidewij Scheifes

bas

Anthony Woodrow
Robert Franenberg
Margaret Urquhart

fluit

Konrad Hünteler
Ricardo Kanji

hobo

Ku Ebbinge
Alayne Leslie

klarinet

Eric Hoeprich
Alf Hörberg

fagot

Danny Bond
Tom Sefcovic

hoorn

Ab Koster
Stefan Blonk

trompet

David Staff
Jonathan Impett

percussie (6 juni)

Maarten van der Valk
Katja Correa
Fernando Souza

pauken

Berend de Vries

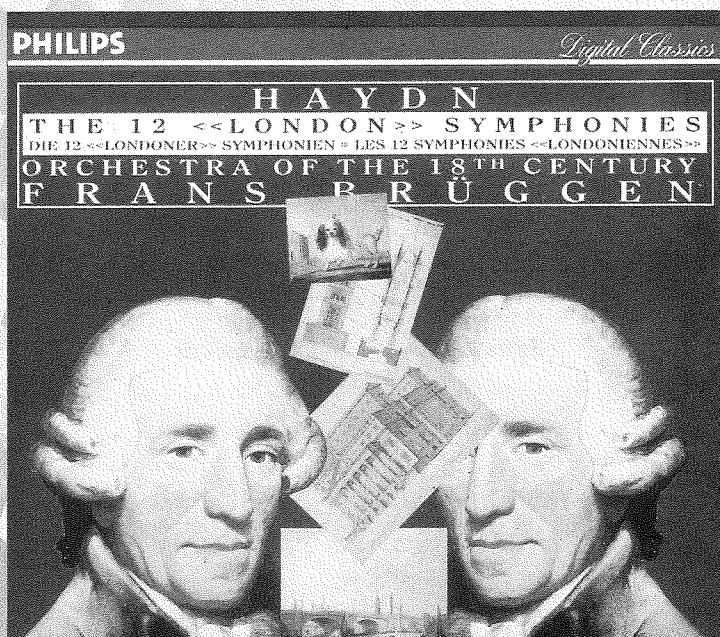
clavecimbel/pianoforte

Jacques Ogg

Frans Brüggen

Orkest van de 18e Eeuw

Alle "Londense" symfonieën
nu verkrijgbaar op Philips Classics



442 788-2 DDD

"Haydn om half 12 - Brüggen voor altijd!"

PolyGram
CLASSICS & JAZZ

Postbus 432, 1200 AK Hilversum

Haydn - de Londense symfonieën

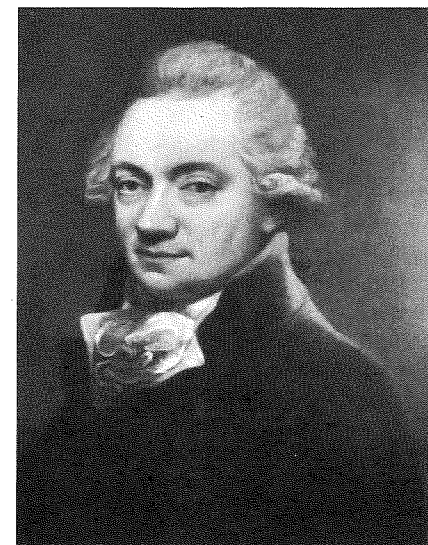
Door H.C. Robbins Landon

De Engelsen probeerden Haydn al bijna tien jaar naar hun eiland te lokken alvorens hij de reis daadwerkelijk ondernam. In 1782 had ook al het plan bestaan dat Haydn naar Londen zou komen, en met het oog daarop had hij drie symfonieën geschreven (nrs. 76-78); maar Haydns verplichtingen als kapelmeester aan het hof van prins Nicolaas Esterházy beletten de componist uiteindelijk om het verleidelijke aanbod uit Albion aan te nemen.

Maar in 1790 veranderde de toestand snel en ingrijpend. Op 28 september overleed prins Nicolaas, en zijn opvolger prins Anton besloot te bezuinigen op de enorme opera-uitgaven in kasteel Eszterháza. De zangers en het orkest werden ontslagen. Luigi Tomasini, de grote concertmeester, kreeg een levenslang pensioen van vierhonderd gulden per jaar, en Haydn van duizend gulden: dat was een edelmoedig gebaar. Haydn werd weliswaar in naam in dienst gehouden als kapelmeester, maar desgewenst mocht hij op reis en hij ging onmiddellijk naar Wenen. Daar werd hij verrast door de impresario Johann Peter Salomon, geboren te Bonn, die zich in Londen had gevestigd en daar uiterst geslaagde concerten had georganiseerd. Salomon was op het vasteland bezig met de werving van zangers voor het seizoen 1791 toen hij in Keulen van de dood van prins Esterházy las. Hij liet alles in de steek en haastte zich naar Wenen, waar hij zowel Haydn als Mozart een aanbieding deed. Maar Mozart was al gecontracteerd voor de compositie van *Die Zauberflöte* en daarom werd besloten dat Haydn het seizoen 1791 naar Londen zou gaan en dat Mozart in 1792 zou volgen. Het contractaanbod was meer dan royaal: vijfduizend gulden, waarvan drieduizend voor een opera *L'anima del filosofo* - en honderd gulden voor elk stuk dat Haydn tijdens twintig concerten zou dirigeren.

Mozart nam in tranen afscheid van zijn beste muzikale vriend. Met griezelig vooruitziende blik zei hij: Dit is waarschijnlijk ons laatste afscheid in dit leven.' Natuurlijk zag Haydn zichzelf als degene die dood zou gaan. 'Het kwam in het geheel niet bij hem op dat de onverbiddelijke Parcae [schikgodinnen] al het jaar erop de draad van Mozarts leven zouden kunnen doorknippen.

Op Nieuwjaarsdag 1791 zag Haydn voor het eerst de lange rij krijtrotsen bij Dover. Hij was achtenvijftig jaar en werd door Salomon goed verzorgd.



Johann Peter Salomon door Thomas Hardy (1791).

Haydn begon aan de opera - die ten slotte niet meer tijdens zijn leven zou worden uitgevoerd (maar pas voor het eerst in 1951 in Florence, met Maria Callas) - en schreef daarnaast als eerste nieuwe werk voor de Salomon-concerten in de zalen van Hanover Square de briljante symfonie 96 in D-groot. Nog tot vrij kort geleden bestond er enige verwarring over de volgorde van de twaalf *Londense symfonieën*, en daarom kunnen we die wellicht even buiten beschouwing laten en opmerken dat Haydn nog een tweede seizoen bleef (1792) en daarna nog een keer naar Engeland kwam in 1794-'95.

Overzicht van de *Londense symfonieën*

Werk: 96

Datering handschrift: Londen 1791.

Première: seizoen 1791 (of 11 maart 1791?).

Andere gegevens: vermeld in de Von Kees-catalogus als afkomstig uit Londen.

Werk: 95

Datering handschrift: Londen 1791.

Première: seizoen 1791.

Andere gegevens: idem.

N.B. De onderlinge volgorde van deze symfonieën uit 1791 is niet vast te stellen. In de Von Kees-catalogus zijn ze opgenomen als 96-95 (in de Von Kees-cat. resp. de nrs. 93 en 94, NB 'Von London gekom[m]en').

Werk: 93

Datering handschrift: Londen 1791.

Première: 17 februari 1792.

Andere gegevens: Haydn's dagboek en de vrijwel woordelijke aanhaling daarvan door Griesinger. Haydn schreef: 'Bij het eerste concert werd alleen het adagio van de nieuwe symfonie in D herhaald.'

Werk: 94

Datering handschrift: Londen 1791.

Première: 23 maart 1792.

Andere gegevens: plaatselijke pers schrijft over het langzame deel. Haydn speelde dit werk pas voor het eerst nadat nr. 98 en de *Concertante* waren uitgevoerd.

Werk: 98

Datering handschrift: Londen 1792(?).

Première: 2 maart 1792.

Andere gegevens: informatie uit Haydn's dagboek.

Werk: *Concertante*

Datering handschrift: Londen 1792.

Première: 9 maart 1792.

Andere gegevens: programma in de *Londense kranten*.

Werk: 97

Datering handschrift: Londen 1792.

Première: 3 of 4 mei 1792.

Andere gegevens: aangenomen wordt dat Haydn dit nieuwe werk ten eigen bate bewaarde tot 3 mei en het herhaalde op 4 mei.

Werk: 99

Datering handschrift: [Oostenrijk] 1793

Première: 10 februari 1794.

Andere gegevens: recensie in *Morning Chronicle* van 19 februari verwijst naar de houtblazerssolo in het tweede deel.

Werk: 100

Datering handschrift: Londen 1794.

Première: 31 maart 1794.

Andere gegevens: recensie in *Morning Chronicle* van 9 april.

Werk: 101

Datering handschrift: Londen 1794.

Première: 3 maart 1794.

N.B. De onderlinge volgorde van de nrs. 101 en 102 is niet vast te stellen: beide handschriften bevatten delen geschreven in Oostenrijk, en hoewel nr. 101 eerder werd gespeeld, is het feit dat nr. 100 als tweede deel een herbewerking bevat van een ouder concert voor twee lieren (uit 1986), een aanwijzing dat strikt genomen ten minste een deel van de nieuwe symfonie werd geschreven voor nr. 101, al is die laatste waarschijnlijk wel voor nr. 100 voltooid.

Werk: 102

Datering handschrift: Londen 1794.

Première: 2 februari 1795.

Werk: 103

Datering handschrift: Londen 1795.

Première: 2 maart 1795.

Andere gegevens: *Morning Chronicle* maakt in recensie van 3 maart met name melding van de introductie.

Werk: 104

Datering handschrift: Londen 1795.

Première: 4 mei 1795.

Andere gegevens: zie recensie *Morning Chronicle* van 6 mei.

Nrs. 96 en 95

Als we de werken chronologisch gerangschikt per groep bekijken, hebben we twee symfonieën uit 1791, met als eerste nr. 96 in D-groot, geschreven nog voordat Haydn kennis had gemaakt met zijn nieuwe orkest. In een aantal opzichten is dit een heel Weens werk: het trio van het menuet is een echte Oostenrijkse wals. In het tweede deel komen solopassages voor in de trant van het concerto grosso, en de finale is een pittig rondo waarin het nieuwe virtuoze orkest, dat weldra muziek geschiedenis zou maken, blijkt geeft van zijn kunnen. Na dit onmetelijk verfijnde werk volgde de enige

symfonie in mineur die Haydn voor Engeland heeft gecomponeerd. Het vrijmoedige begin daarvan, dat al een voorproefje bood van Haydns briljantste leerling Ludwig van Beethoven, maakte later diepe indruk op de negentiende eeuw, maar in Londen had het werk niet zoveel succes. Het laatste deel is een fuga in C-groot die gevat is in een overigens typerend finale-idioom, maar de briljantste noviteit was het strenge menuet, met bijtende dissonanten en in het trio een ontwapenende cello-solo.

Nrs.93 en 98

Haydn was in 1791 misschien niet zeker van de Engelse smaak, maar in 1792 had hij zich een oordeel gevormd en was hij gereed om Londen te veroveren. Zijn succes overtrof zijn stoutste dromen.

Het eerste werk van het seizoen 1792 was nr.93, met zijn pakkende introductie - wat een gewaagde harmonische overgangen! - en zijn verbluffende allegro daarna. Het langzame deel (dat trouwens opent met een strijkkwartet) is van een nieuwe orde - bijna een operascène uit een hoogst buitenissige *buffo*-produktie, compleet met een onfatsoenlijk lage noot van de fagot. Nr.93 werd in de Salomon-concerten gevolgd door nr.98, de tot dan toe ernstigste, grootschaligste en diepzinnigste compositie uit de reeks: het ontroerende langzame deel wordt als weerspiegeling van de dood van Mozart gezien, en in de weidse finale is er een kwieke solo voor Salomon en, de grootste verrassing, een solo voor Haydn aan de fortepiano die de zaal op stelten gezet schijnt te hebben. Het publiek vroeg en kreeg inmiddels hele delen als toegift - het langzame deel uit nr.93 en het eerste én tweede deel uit nr.98. Om zijn gehoor nog meer te boeien componeerde Haydn een *Concertante* voor hobo, fagot, viool, cello en orkest met daarin een pseudo-recitatief in de finale (en Salomon als wenende dramatische sopraan).

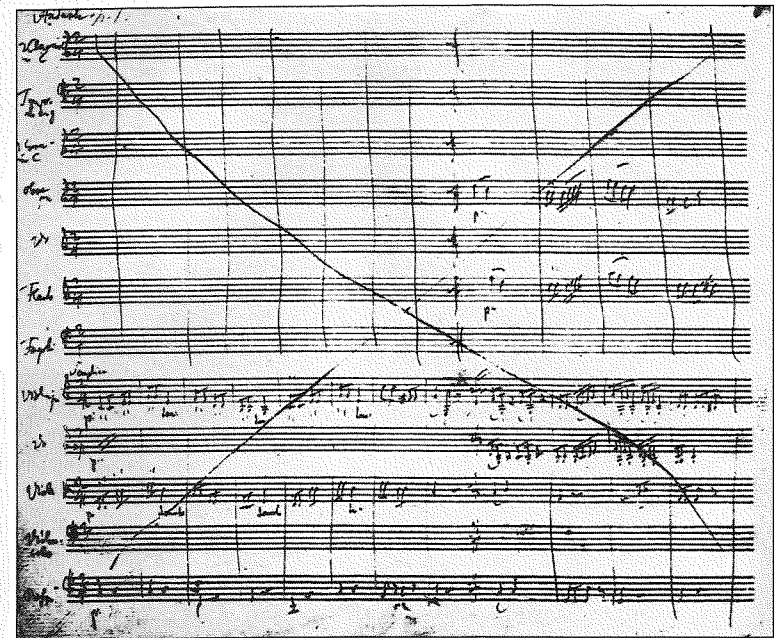
Nr.94

Was Haydns pianosolo al een verrassing, het zesde concert in de reeks van 1792 bevatte de hit van het seizoen: de 'Verrassings'-symfonie, een opmerkelijk werk in G-groot met in het fraaie langzame deel de *ff*-roffel waardoor het werk in Duitsland bekend werd als 'mit dem Paukenschlag' en in Engeland als 'The Surprise'. Tot de vele vernieuwende elementen behoort de uitzonderlijke finale, een reusachtige *tour de force* voor het orkest met vlak voor het einde midden in een *piano* episode, een immense *ff*-'verrassing' op de pauk.

Nr.97

Haydn probeerde een nieuwe symfonie altijd te bewaren voor zijn concert ten eigen bate: in 1792 was dat de briljante nr.97 in C-groot, met de donderende trompetten en pauken, de meest dramatische en martiale muziek van het seizoen, bol van grillige orkesteffecten (de violen spelen hoog op de kam, *sul ponticello*, in een van de variaties in het tweede deel; plotselinge paukensoli in het menuet, die het orkestrale klankweefsel aan flarden rijten). Het was een schitterend besluit van een enorm geslaagd seizoen. In 1791 had Haydn een eredoctoraat in de muziek gekregen van de universiteit van Oxford en hij werd nu - eerbiedig - aangeduid als 'Dr. Haydn'. We hebben nog een toegangkaart voor Haydns benefietconcert van 3 mei 1792 waarop we aan de achterkant lezen: 'Aangeboden aan mw. Papendiek [later schrijfster van heerlijke memoires] door Dr. Hayden [sic] zelf tijdens een concert waarop voor het eerst in Engeland de hertogin van York aanwezig was & 1500 mensen binnenkwamen.' En dat was in een zaal waarvan mw. Papendiek ons bij een andere gelegenheid laat weten dat deze 'berekend was om buiten de musici 800 mensen te bevatten'.

Haydn was de geliefdste musicus in Engeland sedert Händel geworden.



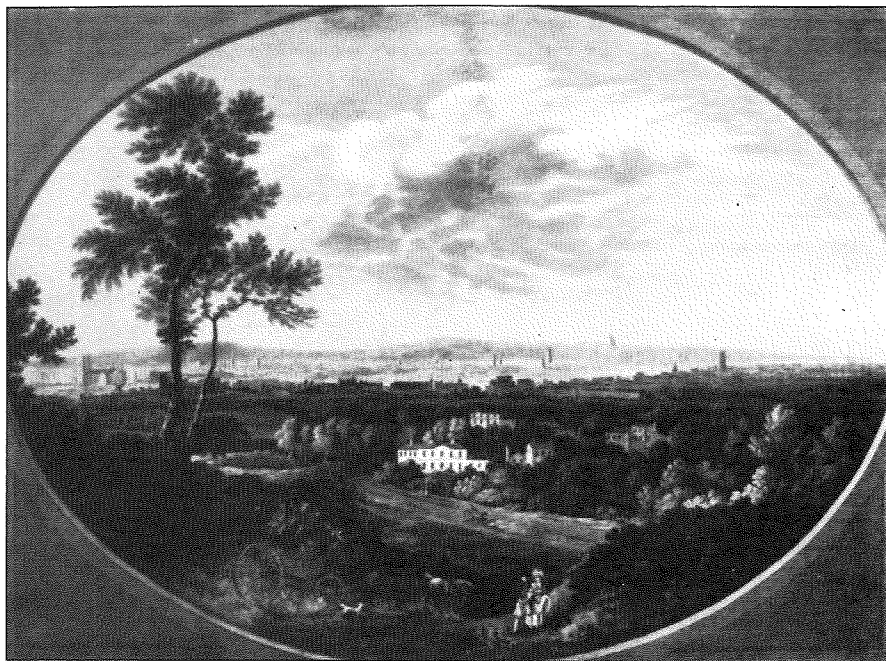
Symfonie nr.94 ('Verrassings'-symfonie): de eerste bladzijde van de geschrapte versie van het tweede deel - Andante - zonder de verrassing.

Nr.99

Europa bevond zich midden in de napoleontische oorlogen toen Haydn voor zijn tweede bezoek in Londen aankwam, waarbij hij reisde in een privé-koets die hem was geleend door baron Gottfried van Swieten (die Haydn later zou voorzien van de libretto's van *Die Schöpfung* en *Die Jahreszeiten*). Zijn eerste symfonie van het seizoen 1794 was nr.99, de eerste waarin ooit klarinetten zijn gebruikt. In het langzame deel maken de houtblazers diepe indruk met een lange solopassage voor houtblazers, waaraan in de pers bijzondere aandacht werd besteed. In dat uitzonderlijke adagio komen de trompetten en pauken pas na de dubbele streep, waar ze inzetten in C-groot, een volstrekt geniale inval (scenario: Es als hoofdtoonsoort, het langzame deel in G, modulerend naar D en na de dubbele streep naar d-klein en vervolgens C-groot). Van het briljante laatste deel, een van Haydns kenmerkende pittige finales, springt het contrapuntische vuur ervan af - het thema gecombineerd met zijn eigen omkering, een pagina overigens die Beethoven, sinds eind 1792 leerling van Haydn, in de zomer van 1793 in Eisenstadt uit het handschrift kopieerde.

Nr.101

Het volgende werk was 'De klok', dat in de pers als volgt werd beschreven: 'Haydn - als de faam van Virgilius: *vires acquirit eundo* - heeft onlangs een symfonie geschreven die volgens de kenners zijn beste werk is.' Voor die kenners was er een onheilspellende inleiding in d-klein, grauw als de Londense mist op een winteravond, en een openings-allegro in zes-achtste maat, van een vuur en bezieling zonder weerga (wat liet Haydn die trompetten en pauken graag door het orkest daveren!). Het langzame deel, met zijn fabelachtige blazerssoli en tiktakbegeleiding, bezorgde het werk zijn titel; maar het bevat uiterst stroeve dissonanten en de ene orkestrale noviteit



Londen gezien vanuit het zuiden.

na de andere. Het menuet en trio zijn de langste in alle twaalf, met nog een eigenaardig effect in het trio, waar de begeleiding op zeker moment scherp dissonceert met de melodie van de fluit: pas de tweede keer klinkt de juiste harmonie. De finale is het ingewikkeldste maar ook het fonkelendste van al die delen, met een fugato en een enorm deel in d-klein van een beangstigende kracht.

Nr.100

Symfonie nr.100 ('De militaire') bleek het grootste succes uit Haydns loopbaan. Het was een hoogtepunt in de reactie van het publiek op Haydns muze: al gauw geliefd in heel Europa, van Spanje tot Rusland en van Londen tot Wenen. Het was misschien de optimale combinatie van een erudiete stijl met volkswijsjes. Haydn had een uitzonderlijk vermogen om de pols van het grote publiek te voelen, en het langzame deel van dit werk is daar het bewijs van. Dit deel begon zijn bestaan als middenstuk van een concert voor de koning van Napels (1786), maar Haydn meende dat het, uitgebreid met een grote houtblazerssectie (waaronder klarinetten), trompetten, pauken en een Turkse slagwerksectie (triangel, cymbaal, grote trom) - en ook nog uitgebreid met een enorme coda inclusief militair trompetsignaal, tromgeroffel etcetera, kortom een 'militaire' coda van nog nooit vertoonde omvang en dramatische reikwijdte - groot succes bij het publiek zou hebben. De kritiek hierna, uit de belangrijkste Londense krant van die tijd (*The Morning Chronicle*), laat zien hoe nauwkeurig Haydn de vermoedelijke ontvangst van dit werk had beoordeeld:

Salomons negende concert

Weliswaar zijn wij genoodzaakt tot herhaling van dezelfde namen (want waar zijn hun gelijken?) en dezelfde loftuigen, die nog immer onvoldoende uiting hebben gegeven aan de verrukkingen die deze musici van tijd tot tijd teweegbrengen, maar niettemin zou zwijgen schreeuwend onrecht betekenen. Wat wij al eerder zo geestdriftig hebben uitgesproken, vooral omtrent de eerste violisten Mara en Viotti, komt hun wederom toe, en meer nog indien wij dat te vergeven zouden hebben. Sommige kenners beweren het spel van Viotti meer te waarderen dan zijn muziek. Smaken verschillen; wij meten ons niet het oordeel aan dat zij ongelijk hebben; wij kunnen alleen zeggen dat de composities mogen zwemen naar de oude Franse school, maar dat ze ook een rijkdom, eenheid en grandeur hebben die ze naar onze mening verheft boven de fratsen en grillen en kwakzalverij waaraan de moderne muziek zich zo graag te buiten gaat. Niet dat wij vijanden zijn van de moderne muziek; ze biedt tal van wezenlijke verbeteringen, maar ze heeft ook de nodige vergaande tekortkomingen. Eveneens een nieuwe symfonie, van Haydn, werd ten tweeden male uitgevoerd; en wederom werd het middendeel met donderend applaus ontvangen. Encore! Encore! Encore! klonk het uit elke stoel: ook de dames konden zich niet bedwingen. Het is de opmars naar het slagveld; en de marcherende manschappen, het geluid van de aanval, het gedaver van de bestorming, het gekletter van de wapens, het gekreun van de gewonden, en dat wat heel wel kan worden aangeduid als het hels geraas van de oorlog dat aanzwelt tot een climax van verheven gruwel!, die anderen misschien kunnen bedenken maar hij alleen kan uitvoeren; hij alleen althans heeft tot op heden die wonderen verricht.

[*The Morning Chronicle*, 9 april]

De laatste drie Londense symfonieën - de nrs.102-104 - werden voor een ander gezelschap geschreven: de *Opera Consort*, geleid door de vermaarde violist Viotti. Dat orkest bestond uit zestig leden en had een dubbele houtblazersbezetting. De strijkers speelden met de nieuwe 'Tourte'-stok en met versterkte basmaten - het eerste moderne orkest, met andere woorden. Haydns orkestratie houdt rekening met de enorme omvang van het orkest, en met deze technische vernieuwingen. De nrs.102-104 zijn de eerste echt moderne symfonieën.

Nr.102

Als enige misschien in Haydns symfonieproductie heeft nr.102 in het langzame deel een zekere sobere grandeur en gekwelde diepte van emotie, en staat daarmee geheel op zichzelf. De langzame introductie blikst vooruit naar het begin van de 'Chaos' (begin van *Die Schöpfung*). Haydn ging in die tijd naar Slough, waar George Herschel hem de reusachtige nieuwe telescoop liet zien: Haydn tuurde naar de sterrenhemel en het duister van de eeuwigheid. Het snelle deel van nr.102 dat daarna volgt is onder meer een intellectuele prestatie van torenhoog niveau: aan de einder van het werk doemt donker een canon op van weidse symfonische omvang, die over het orkest dendert en ons naar de duistere supertonica C-groot voert, waar Haydn ons in snelle figuraties en langzame harmonische bogen voorgaat naar de reprise, ingeleid door een van Haydns inmiddels befaamde pauk-crescendo's.

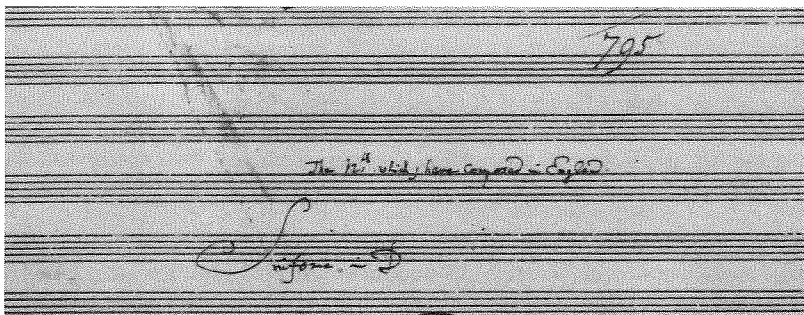
Het langzame deel, met gedempte trompetten en gedempte trom, heeft een golvende cellosolo, die bijdraagt tot een sfeer van onbehaaglijke grandeur: van al Haydns late symfoniedelen is dit het meest ondoorzichtige en emotioneel meest compacte.

Nr.103

De pauk-introductie van nr.103 ('Paukenwirbel') 'trok de meeste aandacht' in de Londense pers in 1795, evenals de plechtige terugkeer ervan tegen het eind van het deel. Het thema zelf doet denken aan het Gregoriaanse *Dies Irae*. De dubbelvarianties van het langzame deel staan afwisselend in c-klein en C-groot, en maken beide gebruik van Kroatische volkswijsjes: de hele uitwerking van het eerste thema is door en door Oosteuropes. Iets van Haydns late harmonische verfijning is te zien in een deel van het menuet: plotseling zijn we in Ces! Ook de monothematische finale is donker getint - maar lange stukken in het mineurgedeelte openen plotse vergezichten in stralend Es- groot. De *ff*-delen tonen de wonderen van Viotti's nieuwe orkest; dit is muziek voor een zeer groot symfonieorkest.

Nr.104

'De twaalfde die ik in Engeland heb geschreven', verkondigde Haydn nogal plechtig op het handschrift van zijn laatste symfonie, nr.104 in D ('De Londense'), die inderdaad begint alsof ons een groot drama wacht - in sommige opzichten de omschrijving bij uitstek voor een van Haydns meest volmaakte werken. De uitwerking van het eerste deel lijkt ons te tonen waartoe al de grote symfonische muziek van de toekomst zou leiden. Dat deel is een dramatische bewerking van strikt motiverende logica die als een veroveraar naar de reprise voert. Het langzame deel is bijna een lofzang op de muziek, met een buitengewoon krachtig middendeel in mineur. Het eind is plotseling diep ontroerend: Haydn vaarwel aan het symfonische langzame deel, terwijl golf na golf sentiment zich bedaard en onverbiddelijk voor onze ogen en oren ontrolt.



Haydn's handschrift op de titelpagina van het manuscript van de Symfonie nr.104.

Het menuet is tevens een opsomming van alles wat Haydn in die meest flexibele der dansvormen had gerealiseerd. Dank zij het (inmiddels haast onvermijdelijke) pauke-roffel worden we met een crescendo blijmoedig naar de reprise gejaagd. Daarnaast is het trio eigenaardig terughoudend, met een fraaie terugkeer naar het menuet.

In de finale wordt een Londense straatkreet gebruikt: *Hot Cross Buns* [warme broodjes met een kruis, verkocht op Goede Vrijdag]. Opnieuw, en voor het laatst, veroorlooft Haydn zich een lange sentimentele omweg naar de reprise. Dit was de symfonie die figureerde in het laatste Britse concert dat Haydn in mei 1795 ten eigen bate gaf: hij verdiende die avond vierduizend gulden (gelijk aan vier jaar pensioen van prins Nicolaas Esterházy). Maar het publiek beseftte dat het getuige was van een grote historische gebeurtenis. Hier volgt wat *The Morning Chronicle* te zeggen had over dit rijke afscheid, met inbegrip van Haydns laatste symfonie:

HANOVER-SQUARE.

MR. HAYDN'S NIGHT.

MAY the 16th, 1791.

PART THE FIRST.

New Grand Overture—HAYDN.

Aria—Signora STORACE.

Concertante for Two Corni Bassetti,

Messa. SPRINGER and DWORSACK.

New Aria, with Oboe and Bassoon obligati,

Signor DAVID.—Haydn.

Concerto, Violin—Mr. GIORNOVICHI.

PART THE SECOND.

By particular Desire, the New Grand Overture, Haydn, as performed at Mr. Salomon's first Concert.

Cantata—Signor PACCHIEROTTI.—Haydn.

Concertante for Piano Forte and Pedal Harp.

Mr. DUSSECK, and Madame KRUMPHOLTZ.

Duetto—Sig. DAVID and Sig. PACCHIEROTTI.

Finale—HAYDN.

RONDO. Signora STORACE.

INFELICE ch'io sono!

A t'è dedi il mio core

Di t'è mi fido, e t'è m'inganni!

Oh Dio! qual pena amara

Qual affanno è il mio

Misera in tale stato che mai far deggio

Porgerti la destra farai viltà

Gli affetti a un traditore

Pria di giurar, m'incenerisca amore.

Il mio cor, gl' affetti miei

A chi mai più donerò

Se crudeli con me t'è sei

Di chi fidarmi oh Dio non so

Cari amici ... il cor vi lascio ...

Tu rammenta ... ah si crudele ...

Di quell' alma a t'è fedele

Scatirai m'è invan pietà

Son oppressa dal destino

Mi divora in fen l'affanno

Fiera forte amor tiranno

Perchè tanta crudeltà.

C. marafa.

CANTATA. Signor PACCHIEROTTI.

RECIT.

Haydn.

AH come il core mi palpita nel seno

Per Fildide infedel mori Fileno.

Omnipotenti Numi, che leff!

Ah mia tiranna inumana pietà

Tu per fulvarlo solli l'empia cagion della sua morte,

Crudelissima legge ingrata forte!

Ohime! di foso velo si scopre il giorno

Io gelo, il piè vacilla oh Dio!

Ombra dell' Idol mio, fra mirti degli Elifi

Il nostro amor si eternerà fra poco

Teco farò ... Che sento? ... Ah! tu sdegno!

Dal margine di lette mi rispondi

Tra sospiri funelli. Fuggi infida da me,

Tu mi uccidesti.

A R I A.

Ombra del caro bene

Ah non chiamarmi infida

Fidati a me, e fida

Verro fra l' ombre ancor.

Tiranna a me ti refe

Una pietà fedele

Mi refe a te crudele

Un infelice amor.

DUETTO.

Signor DAVID and Signor PACCHIEROTTI.

RECIT.

Bianchi.

PADRE son reco;

Io della morte la via t'ingegnerò

A. 2. Ho non la temo.

Co' ci ferba o Ciel nel punto estremo.

DUETTO.

Gual. Caro Padre a te vicino

Infelice io non son più

Ermes. Figlio amato del destino

Tu trionfi la virtù

A. 2. Già ritorna alfin quell' alma

A goder la dolce calma

Già ritorna a respirar.



J. & A.

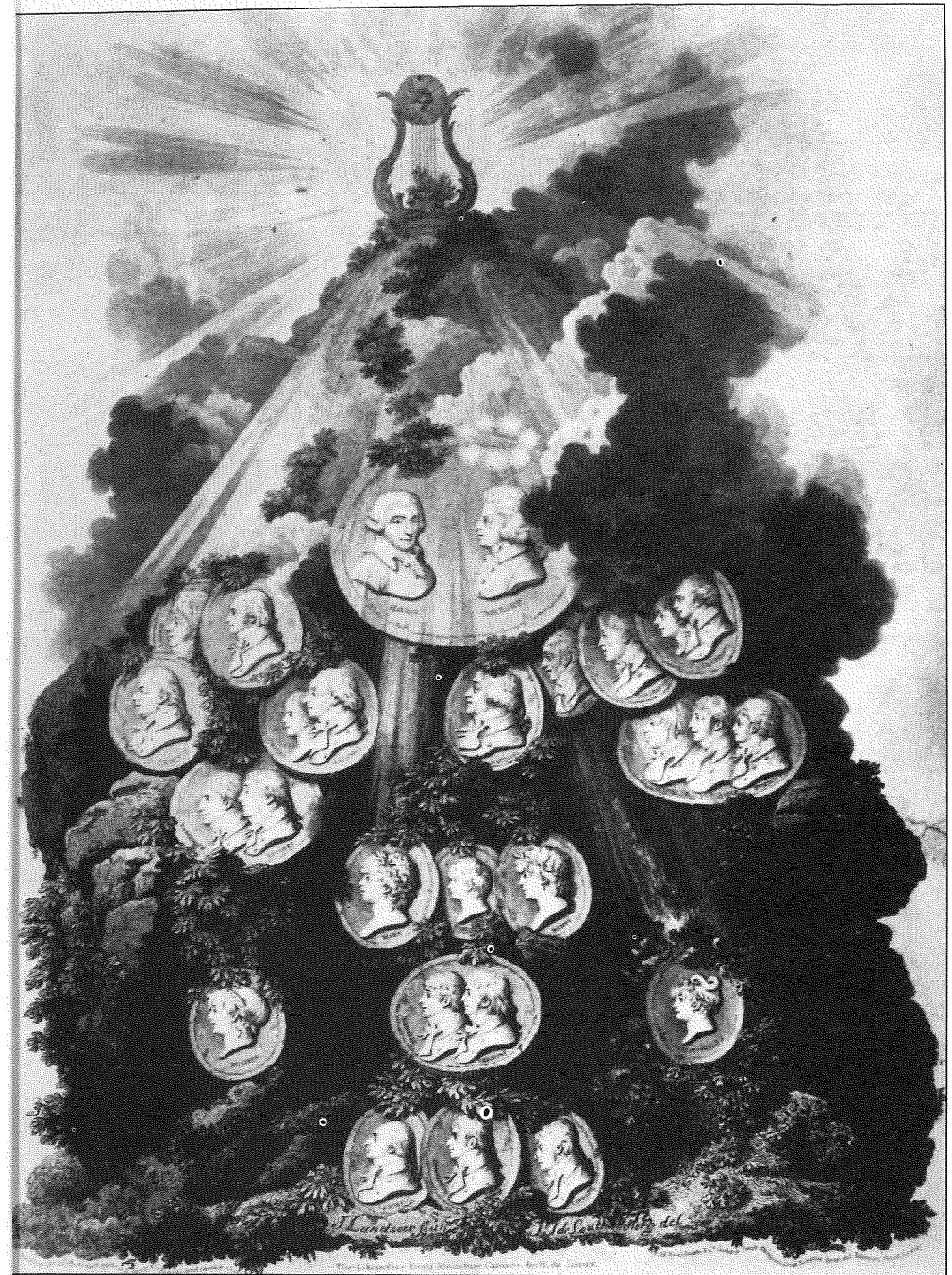
Printed by H. REYNELL, (No. 21,) Piccadilly, near the Hay-Market.

Aankondiging van Haydn's benefietconcert in de Hanover Square Rooms op 16 mei 1791.

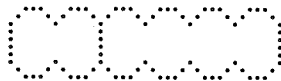
HAYDN. - Met genoeg delen wij het publiek mede dat begaafdheid niet zo volstrekt wordt veronachtzaamd als menigmaal wel wordt beweerd. Maandagavond vond in de grote concertzaal van het King's Theatre het afscheid van Haydn plaats; en dat werd niet alleen bijgewoond door de grootste kenners en liefhebbers van muziek, maar tevens door een vooraanstaand en talrijk gezelschap. Meer dan de helft van de uitgevoerde stukken waren composities van Haydn zelf en vertoonden onmiskenbaar de sporen van zijn verstrekkende en veelzijdige kunnen. Niets was ooit zo komisch en zo in de stijl van de Italiaanse buffo als zijn duet, gezongen door Morelli en Morichelli. De Scena, door Madam Banti, was niet minder Italiaans, en nog meesterlijker; doordat de compositiestijl nog grootser van aard is. Hij beloofde de welwillendheid van zijn vrienden door voor de gelegenheid een nieuwe ouverture te schrijven, die in al haar delen volgens sommige van de grootste kenners zijn andere composities stuk voor stuk in volheid, rijkdom en grootsheid overtreft. Een aanwezige befaamd om zijn muziekkennis, smaak en oordeelkundige kritiek, sprak de volgende mening uit. Dat componisten de komende vijftig jaar weinig meer zouden zijn dan navolgers van Haydn; en weinig meer zouden doen dan zijn planten begieten. We hopen dat die voorspelling niet zal uitkomen; maar aannemelijk lijkt ze wel. [*The Morning Chronicle*, 6 mei]

Met deze twaalf Londense symfonieën, plus nog de laatste zes die Mozart in Wenen componeerde, liet de achttiende eeuw een ingrijpende en blijvende bijdrage aan de vorm na: de geschiedenis ervan was in die zin uniek dat beide componisten eind jaren vijftig (Haydn) en begin zestig (Mozart) het symfonische terrein hadden betreden en diepgaand hadden bijgedragen tot de schepping van de vorm die voortaan het hoofdbestanddeel van alle instrumentale muziek zou zijn.

Vertaling: Rien Verhoef



Haydn en Mozart aan de top van de muziekhierarchie.
Gravure uit het einde van de negentiende eeuw van J. de Louthembourg.



SALE
FOR
NOT

UR UIT, VOUW OM, PLAK VAST EN VERSTUUR. ZO HEFT
ER EEN GRATIS KAART VAN AD-POST. IN ONZE DISPLAYS
OPLOCATIES OVERAL IN HET LAND VINDT U ER NOG EEN
HET HOLLAND FESTIVAL. EN VAN TAL VAN ANDERE
N, EVEN, INSTELLINGEN EN EVENEMENTEN.

VOUW HIER OM



AYDN VAN A TOT Z

Door Elmer Schönberger

Arnold, complete naam: Ignaz Theodor Ferdinand Arnold, een van Haydns vroegste biografen, vergeleek Haydn met een redenaar, zelfs 'een sluwe redenaar, die, wanneer hij ons van iets wil overtuigen, van een algemeen als waar erkende stelling (Satz) uitgaat die ieder doorgrondt, ieder begrijpen moet, en deze vervolgens zo handig weet te manipuleren dat hij ons alles kan laten geloven wat hij wil, desnoods het tegendeel van de oorspronkelijke stelling. Zo glijdt de muziek van Haydn het oor in, terwijl we in de veronderstelling verkeren dat het om iets heel bevattelijks gaat, om iets wat we al eerder hebben gehoord; maar we komen er spoedig achter dat het niet dat wordt, niet dat is wat we dachten dat het was of dat het werd. We horen iets nieuws en verbazen ons over de meester die ons zo sluw onder het mom van het reeds bekende van iets ongehoords deelachtig heeft gemaakt.' (Arnold, *Joseph Haydn*, 1810).

Beyle, Henri, ofwel Stendhal, schreef in zijn *Lettres écrites de Vienne en Autriche sur le célèbre compositeur Joseph Haydn* (1814) dat er, een enkele uitzondering daargelaten, 'in de grond bij Haydn geen ongeluk, geen droefheid, geen pijn en geen zwaar-moedigheid bestaat.'

Carpani, Giuseppe, is een van de eerste biografen van Haydn. De anderen zijn, behalve genoemde Arnold (zie aldaar), de diplomaat Griesinger en de schilder Dies. Carpani gaat door voor de begaafde schrijver van het gezelschap; zijn hoofdstuk over de Londense Haydn begint met de woorden 'Col Händel in capo, e di molte ghinee de la borsa, uscì Haydn dalla fumosa London.' In 1812 verscheen zijn *Le Haydine. Lettere sulla Vita e Morte di Giuseppe Haydn*. Een jonge Fransman die zich Louis-Auguste-César Bombet noemde, las het, stal er alles uit wat hij kon gebruiken en schreef zijn eerste boek: een Haydn-biografie. De geplagieerde is vergeten, de plagiator heet te eigenlijk Henri Beyle (zie aldaar).

Dubois, Pierre, wijdt in *Spinrag van tijd* (1977) een gedicht aan de Londense Haydn ('Dis is I. Me Haydn') en beschrijft onder andere diens omgang met de Britse society:

Hij bespeelt die als zijn instrumenten. Voor hem
geen zielstoestanden, - muziek geen vertaling van
sentiment, geen objectivering van wat hem raakt.
Muziek (denkt hij) dat bèn ik, zo bèn ik, zo leef ik,
zo leef ik mijn wereld *sub specie musicae*,
zo alleen ben ik vrij. - Vrij. (...)

Esterházy is de beroemdste E in het leven van Haydn, maar heeft in dit alfabet uit-sluitend postuum iets te zoeken. Aan de dood van prins Nicolaus Esterházy in 1790, die achtentwintig jaar Haydns werkgever was geweest, en aan de daarop volgende ont-binding van diens hoforkest danken de Londense symfonieën indirect hun ontstaan. De Duitse maar in Londen werkzame violist en impresario Johann Peter Salomon zag zijn kans schoon en deed Haydn een aanbod waarop hij geen nee kon zeggen: 300 pond ster-ling voor negen nieuwe symfonieën, 200 pond voor de auteursrechten, 300 pond voor een nieuwe opera en 200 pond voor twintig kleinere, door hem te dirigeren werken.



Feldman, Morton (1926-1987), de Amerikaanse componist die zeer lang met zeer weinig de aandacht van de luisteraar kon vasthouden, vond voor zover bekend niet iets speciaals van Haydn, maar schreef één werk waarvan de het door de titel gesuggereerde muzikale onderwerp als een compositorisch motto voor de muziek van Haydn kan gelden: *Crippled Symmetrie*. Feldman was gefascineerd door 'kreuple symmetrieën' en verwerkte in zijn theorievorming over (a)symmetrie veel van zijn ervaring als collectionneur van tapijten uit het Nabije en Midden-Oosten. In zijn muziek paste hij het principe toe van wat hij noemde 'disproportionele symmetrie', zoals hij die in de structuur van bepaalde tapijten had leren kennen.

Ook Haydns symmetrieën zijn dikwijls kreupel en disproportioneel. Zij danken hun effectiviteit aan het feit dat de laat-achttiende-eeuwse klassieke stijl er een van regels en uitzonderingen is. Hoe nauwkeuriger de regels, des te effectiever de uitzonderingen. Regel voor de opbouw in frasen, perioden, secties en ten slotte delen van composities in klassieke stijl is de zogeheten kwadratuur: net als eenvoudige zang- en dansmuziek is de instrumentale concertmuziek in principe opgebouwd uit periodes van 4 maten, zodanig dat bij voorbeeld $32 \text{ maten} = 16 + 16 = (8 + 8) + (8 + 8) = [(4 + 4) + (4 + 4)] + [(4 + 4) + (4 + 4)]$ maten, of $24 \text{ maten} = 8 + 8 + 8$ maten. Een voorbeeld van deze laatste, zogenaamde drielidige liedvorm is *Altijd is Kortjakje ziek*. In de notatie van Mozart, dat wil zeggen een tweekwartsmaat en per lettergreep één of twee (slotlettergreep van elke regel) kwartnoten, levert dit het volgende beeld op: $(4 + 4)$ maten (eerste zin: 'Altijd is...') + $(4 + 4)$ maten (tweede zin: 'Zonsdags gaat zij...') + $(4 + 4)$ maten (derde zin: 'Altijd is...').

Haydn, wiens muziek in feite de ontstaansgeschiedenis van de klassieke stijl schrijft, was de beste uitzondering op zijn eigen - ongeschreven - regels. Volgens Stravinsky was hij zich er als geen ander musicus van zijn tijd van bewust 'dat wat volmaakt symmetrisch is, volmaakt dood is'. Van de talloze voorbeelden in de Londense symfonieën die van dit bewustzijn getuigen, volgen er hier vier:

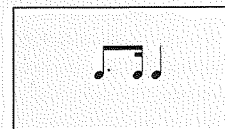
1. Symfonie nr.93, deel 1, tweede thema:

De laatste maat is een nadrukkelijke maat teveel. Puur Stravinsky!

2. Symfonie nr.100, deel 1: het tweede thema bestaat uit drie zinnen van $4 + 4 + 5$ maten. De werking verschilt van die van voorbeeld 1 doordat deze 5 maten niet uit 4 maten plus 1 aangeplakte maat bestaan, maar uit $3 + 2$ maten. De verlenging van $2 + 2$ tot $3 + 2$ veroorzaakt een Feldman-achtige, als symmetrisch ervaren asymmetrie. Een ander voorbeeld van dit laatste is het tweede deel van het hoofdthema van de finale van Symfonie nr.96 ($3 + 4 + 4 + 3 + 5$ maten).

3. Symfonie nr.103, deel 4, maat 208 e.v.: de passage valt onmiddellijk op door de talrijke syncopen. Haydn noteert 9 vierkwartsmaten, maar eigenlijk klinken er - keurig, althans quasi-keurig - 8 maten, zij het van ongelijke lengte:

De syncopering is zo hardnekkig dat er een - opnieuw Stravinsky-achtig - variabel metrum ontstaat.



4. Iets dergelijks, maar nog dubbelzinniger, gebeurt in de doorwerking van deel 1 van Symfonie nr.97, waar het gepunteerde motief uit het eerste thema (zie voorbeeld hiernaast) een eigen leven als begeleidingsfiguur gaat leiden (maat 123 e.v.). Haydn dwingt de luisteraar voortdurend zijn analyse, dat wil zeggen zijn manier van waarnemen, te herzien, door het motief te introduceren als de voor de hand liggende combinatie van een lichte en een zware tel, het vervolgens te herinterpreteren als een combinatie van een zware en een lichte tel, daarna enige tijd vrijmoedig tussen beide combinaties af te wisselen en pas in laatste instantie definitief voor de laatste te kiezen. Bovendien laat hij de tijdsintervallen tussen de inzetten voortdurend variëren:

mt.123 houtblazers

strijkers

pp

f

Uitzonderingen neigen ertoe hun eigen regels te genereren:

1. asymmetrieën zijn niet zelden onderdelen van symmetrieën op een hoger niveau;
2. asymmetrieën treden bij voorkeur aan het slot van delen, secties (b.v. van de doorwerking) of perioden (b.v. van een themagroep) op, zodat zij optimaal als uitzondering op de eerder gestelde regel kunnen werken.

Griesinger, de onder Carpani genoemde diplomaat, citeert in 1810 in zijn *Biographische Notizen über Joseph Haydn* een uitspraak van de componist over fantasieren: 'Ik ging zitten, begon te fantaseren, al naar gelang mijn stemming, treurig of vrolijk, ernstig of afkeurend. Had ik een idee betrappt, dan was mijn hele streven erop gericht dit volgens de regels van de kunst uit te voeren en vol te houden... En dat is nu waar het bij zo veel van onze nieuwe componisten aan ontbreekt; ze rijgen het ene stukje aan het andere en ze breken het af als ze nog maar net begonnen zijn; maar het laat ook geen spoor in het hart na wanneer men het gehoord heeft.' In de wijze waarop Haydn zich in - dikwijls weinig opzienbarende - thema's en motieven vastbijt, was hij het grote voorbeeld voor Beethoven en de Beethoviaanse ontwikkelingsvorm.

Harnoncourt, Nikolaus, heeft de 'Militaire symfonie' eens de Anti-militaire symfonie genoemd. Er komt in deze symfonie inderdaad geen krijgshaftige mars voor. Integendeel, 'hier wordt een beeld van de schoonste en innigste harmonie geheel onverwacht en brutaal verstoord.' Natuurlijk, zegt Harnoncourt, kwam dit in Haydns tijd veel harder aan dan nu. Turkse trom, bekkens en triangel zijn al sinds lang weer een ingeburgerd onderdeel van het orkest. Wat ooit schrik aanjoeg, wekt nu historische vertedering. Ketelmuziek werd klassieke muziek.

Ives, Charles, Amerikaans experimenteel componist (1874-1954), had volgens zijn biografen Henry en Sidney Cowell al even weinig met de muziek van Haydn en Mozart op als zijn vader. Het loutere noemen van bepaalde componisten was voor Ives voldoende aanleiding om op het thema van Haydns *Surprise Symphony* sardonisch de woorden 'Pret-ty lit-tle sug-ar plum sounds...' te neurien. Zulke componisten schreven 'easy music for the sissies, for the lily pad ears of Rollo!' Rollo was voor Ives de personificatie van alles wat verachtelijk was. Aangezien het surprisethema van de 'Surprise' het thema van het tweede deel is, luidt de vraag op welke noot Ives 'sounds' neuriede? Kende Ives de 'Surprise' wel, of vergiste Cowell zich?

Janssen, Guus, is als componist en pianist exemplarisch voor een typisch Nederlands geheten muzikale stroming die het grensgebied van gecomponeerde muziek en geïmproviseerde muziek verkent. 'Spelen' is in deze muziekpraktijk ook 'spelen met': met de luisteraar en met de muziek, dat wil zeggen met het geheel van regels, conventies en stijlkenmerken. Ook Haydn was zo'n speler. Het ging hem minder om *Ausdruck* (expressie) dan om wat in de achttiende eeuw *Eindruck* (impressie) werd genoemd; anders gezegd, zijn grootste zorg gold niet, zo goed mogelijk uitdrukking aan zichzelf te geven, maar de gewenste 'indruk' op de luisteraar te maken in de vorm van een affect, een effect, een emotie, een intellectuele prikkel. Zo beschouwd vertoont de pragmatische rationalist Haydn meer verwantschap met Guus Janssen dan met bijvoorbeeld Brahms of Schönberg. Haydns achttiende eeuw is de eeuw van de experimentele psychologie (zie bij voorbeeld de toneelstukken van Marivaux, de romans van De Sade maar ook Mozarts *Così fan tutte*) en zijn muziek is van dezelfde experimentele geest doortrokken. Sleetsse begrippen maar springlevende concepten als 'ontregeling', 'doorkruiste verwachtingen', 'tegendraadsheid' - clichés van de moderne-musiekkritiek - zijn zo oud als de Londense symfonieën van Haydn. Dat Guus Janssen de geest en de vingers bij voorkeur lenig houdt met het spelen van pianosonates van Haydn (en van Carl Philipp Emanuel Bach, ook een rasexperimentator) wekt dus geen verbazing. Janssens Haydn klinkt militant-onsentimenteel en toch gepassioneerd, en is naar de compositorische geest minstens zo authentiek als een musicologisch verantwoorde Haydn dat op zijn best naar de historische letter is.

Krenek, Ernst (1900-1991), componist van zowel een van de (ooit) meest gevierde werken van de twintigste eeuw (de opera *Jonny spielt auf* uit 1926) als van een van de meest geduchte werken (*Lamentatio Jeremiae Prophetae*), schreef in het Haydn-jaar 1932 in *Das fortgesetzte Totenmahl*: 'Als Haydn binnen zijn actieradius tot op zekere hoogte voor iedereen begrijpelijk was en hij, zoals men zegt, ernaar streefde zijn medemensen op te vrolijken, dan zegt dat alleen iets over die medemensen aan wie hij moest denken, diegenen namelijk die zich door het waardevolste en beste lieten opvrolijken. Als die kring van mensen zich op dezelfde manier had ontwikkeld en gedifferentieerd als de muziek dat sedertdien heeft gedaan, dan hoefde men zich tegenwoordig niet over de discrepantie tussen genie en begrijpelijkheid te beklagen.'

Charles Rosen wijst er in zijn standaardwerk *The Classical Style* echter op dat de 'populaire' stijl van Haydn en Mozart waarin *Kenner* en *Liebhaber* gelijkelijk aan hun trekken komen, een muziekhistorische uitzondering is: 'Dit op zichzelf staande succes in de geschiedenis van de muzikale stijl moet ons waarschuwen voor de criticus die de avantgarde-componist een compromisloze hermetische stijl verwijt of de populaire componist, zoals Offenbach of Gershwin, zijn lage idealen; dat is hetzelfde als iemand verwijten dat hij geen blauwe ogen heeft of niet in Wenen is geboren. (...) Slechts gedurende een zeer korte historische periode in de opera's van Mozart, de late symfonieën van Haydn

en een aantal Schubert-liederen heeft het uiterste aan muzikaal-technische complexiteit en raffinement naast, of liever, versmolten met de verdiensten van het straatlied bestaan.'

 **Ligeti** is een van de weinige naoorlogse componisten voor wie Haydn meer dan alleen een jeugdherinnering is. In een gesprek met Ulrich Dibelius, twee jaar geleden, noemde Ligeti Haydn een van de muzikale constanten in zijn leven, in het bijzonder de strijkkwartetten vanaf opus 55. 'Toen ik bij voorbeeld vond dat ik het in mijn Pianoconcert te ingewikkeld had gemaakt, nam ik een verblijf in het ziekenhuis te baat om met een discman en de partituren van de Haydn-kwartetten eenvoudig te leren niet meer noten te schrijven dan strikt nodig is. Daarin is Haydn de grootste meester, groter dan Mozart. Zijn zelfbeperking, de conciese vorm.'

 **Momigny**, Jérôme-Joseph de, publiceerde tussen 1803 en 1806 ten behoeve van het Conservatoire te Parijs zijn *Cours complet d'harmonie*, waarin hij, zoals in zijn tijd te doen gebruikelijk was, de muziek vanuit de retorica benadert en beschouwt als een taal, en zulks niet uitsluitend in de vrijblijvend-metaforische zin waarin dit nog steeds gangbaar is. Momigny achtte Haydn de grootste instrumentale componist van zijn tijd en vergeleek zijn werken met de redevoeringen van Bossuet. De wijze waarop hij Haydns muziek 'navertelt' in een zogeheten 'analyse pittoresque et poétique' is een analogon van de muzikale analyse. Aldus klinkt het begin van de Symfonie nr.103: 'De scène speelt zich af op het land.

Men stelle zich voor: een verschrikkelijk onweer woedt zo lang dat de bewoners van het dorp zich hebben verzameld in het huis van God. Na een donderslag, verklankt door de pauze, hoort men het begin van een gebed. (...) In de vijfde en zesde [bedoeld is zesde en zevende, ES] maat verbeelden fluit en hobo een uitroep die uit de harten van enkele jonge meisjes afkomstig lijkt. 'Grand Dieu!' zijn de enige twee woorden die zij spreken.'

 **Neukomm**, Sigismund von, liet in 1814, ter nagedachtenis van zijn vereerde leermeester Haydn, op eigen kosten een eenvoudige steen maken voor diens kale, Weense graf, met daarin gegraveerd een door hem gecomponeerde raadselcanon op Haydns favoriete Horatius-citaat: *Non omnis moriar*. Zes jaar later, in 1820, herinnerde de nieuwe vorst Esterházy (zie E) zich dat er nooit iets was gekomen van het oorspronkelijke voornemen om Haydns stoffelijk overschot van Wenen naar het vertrouwde Eisenstadt over te brengen. Hij besluit alsnog tot handelen. Maar waar is in hemelsnaam het hoofd gebleven waarin al deze klanken zijn ontstaan, vragen de lijkgravers zich na opening van de kist af. Droeg Haydn een donorcodicil? Na enig onderzoek blijkt het hoofd in handen van wetenschappelijke schedelmeters te zijn gevallen, die niet van zins zijn er afstand van te doen. Talrijk zijn de chicanes die aan de uiteindelijke teruggave, vele jaren later, voorafgaan. Zo onttrekt de zangeres Therese Gassmann, echtgenote van een der antropometristen, het gezochte voorwerp tijdens een huiszoeking aan het oog door zich met haar zogenaamd zieke lichaam op een strozak te werpen waarin zij het overigens zorgvuldig verpakte doodshoofd heeft verstopt. Pas op zijn sterfbed wenst haar echtgenoot afstand te doen. Volgens de in 1909 verstrekte Mitteilungen der Wiener Anthropologischen Gesellschaft is het hoofd in het Haydn-mausoleum in Eisenstadt het eerste waarin de Londense symfonieën hebben geklonken.

 **Nkrui**, Actiegroep. Zie Harnoncourt.

 **Prokofjev** schrijft in zijn autobiografie over het ontstaan van zijn *Klassieke symfonie*: 'Tot nog toe [1917] had ik altijd aan de piano gecomponeerd, maar het was me opgevallen dat thematisch materiaal dat zonder piano was gecomponeerd vaak beter was. (...) Ik had met het idee gespeeld een hele symfonie te schrijven zonder hulp van een piano. Ik geloofde dat het orkest dan natuurlijker zou klinken. Zo ontstond het plan voor een symfonie in de stijl van Haydn; ik had van [Nicholas] Tcherepnin veel van Haydns techniek geleerd en voelde me dus op voldoende vertrouwd terrein om deze moeilijke onderneming zonder piano aan te durven. Het kwam me voor dat Haydn, als hij nog geleefd had, zijn stijl zou hebben gehandhaafd en er tegelijkertijd iets 'nieuws' aan had toegevoegd. Dat was het soort symfonie dat ik wilde schrijven: een symfonie in klassieke stijl.'

 **Falla** '¡Qué equilibrio! ¡Ni una nota de más, ni una de menos! ¡La perfección absoluta! ¡Maravilloso!' zei Manuel de Falla in een gesprek met zijn biograaf enkele weken voor zijn dood over *Die sieben Worte des Erlösers am Kreuze* van Haydn. Haydn componeerde het werk in 1785 in opdracht van de domheer van Cadix en sindsdien waren *Die sieben Worte* voor Cadix wat de *Mattheus Passion* voor Naarden is. Meer dan een eeuw later, in 1883, nam mevrouw Falla haar zevenjarige zoontje op Goede Vrijdag mee naar de Santa Cueva; waar de jaarlijkse uitvoering van het werk plaatsvond. Voor de meeste twintigste-eeuwse componisten is Haydn een onspecifieke jeugdherinnering, onderdeel van het muzikale Aap-Noot-Mies; voor Falla markeerde hij het begin van zijn bewuste leven als musicus.

 **Reichardt**, Johann Friedrich, is zeker niet de enige achttiende-eeuwer maar wel de enige bekende met een R die zich over Haydns humor heeft uitgelaten. In een recensie uit 1782 prijst hij Haydns 'most original humor, the most lively, most agreeable wit' Hoe zit dat? Staan humor en muziek niet op gespannen voet? Schreef de negentiende-eeuwse Duitse filoloog en muziekethicus Gervinus al niet dat muziek niet kan lachen zonder zelf belachelijk te worden?

Haydn's Ingenious Jesting with Art (1992) is de titel van de meest uitgebreide studie van 'contexts of musical wit and humor' bij Haydn. Hierin behandelt Gretchen (sic) A. Wheelock onderwerpen als 'The Decorum of Wit and the Nature of Humor in Eighteenth-Century Essays', 'Early Views of Haydn as Humorist', 'The Paradox of Distraction', 'Interruptions, Disorders and Delays' en 'The Great Art of Seeming Familiar'. 'Wit' is de redding van de meer plaats-, tijd-, smaak- en persoonsgebonden 'humor', en Haydn had er veel van, al kon hij het leuk doen niet altijd laten. Wat bij voorbeeld te denken van de onverwacht harde klap in het tweede deel van Symfonie no.94, die in Engeland 'Surprise' heet en in Duitsland, waar men niet van verrassingen houdt, 'mit dem Paukenschlag'. Zo'n klap is te leuk om leuk, laat staan bij herhaling leuk te zijn. Of gaat het helemaal niet om die eerste klap in het Andante en bestaat de verrassing van de 'Verrassing' juist in de herhaling van de klap? Die herhaling, weet je als luisteraar, moet er namelijk komen, maar wanneer? Of komt die herhaling juist niet en is dat de verrassing? Het is als vroeger met het onverwachte proefwerk waarvan de leraar op maandag aankondigde dat het nog deze week zou plaatsvinden. Op zaterdag kon het niet vallen, want dan was het, als er op vrijdag nog niets gebeurd was, niet onverwacht meer. Maar dan kon het ook niet op vrijdag vallen, want dan was het, als je de donderdag proefwerkloos was doorgelopen, evenmin nog onverwacht. Enzovoort. En toch kwamen aangekondigde onverwachte proefwerken altijd onverwacht!

Stravinsky in de *New York Post* van 13.4.1940: 'Mijn nieuwe symfonie [*Symfonie in C*] is streng van vorm, net als Haydn maar niet zo goed als Haydn.' 'Ik zou geen maat muziek van Mozart ooit kritiseren (...) maar Haydn was de grote uitvinder. Hij beschikte in de hoogste mate over twee onmisbare dingen: inventiviteit en methode'.
Zie ook Feldman in verband met Stravinsky's uitspraak: 'Ik hou van de Haydn die muzikale zinnen van ongelijke lengte schrijft'.

Lovey, ofwel Sir Donald (1875-1940), de beroemde Engelse muziekexplicateur (zie de zesdelige *Essays in Musical Analyses*), veronderstelde dat de kiem van *Die Schöpfung* was gelegd in de nacht dat Haydn een blik op het heelal had geworpen. Ook Robbins Landon vermeldt deze gedenkwaardige gebeurtenis in zijn toelichting op Haydns Londense symfonieën. Het volledige verhaal luidt als volgt:
In 1792, kort voor het einde van zijn eerste verblijf in Engeland, bezocht Haydn op aanbeveling van zijn bewonderaar Dr. Charles Burney (de befaamde auteur van *Music, Men and Manners in France and Italy 1770*) de astronoom William (George) Herschel in zijn toren in Slough bij Windsor. Daar speurde deze Duitse emigrant met zijn zelfgebouwde telescoop de hemel af. Ooit had Herschel de kost verdiend als hoboïst en organist. Vaak was hij tijdens een uitvoering de concertzaal of het theater uitgeslopen om snel een blik op de sterren te werpen en daarna weer precies op tijd zijn plaats in te nemen. Pas vanaf 1781, toen hij de planeet Uranus ontdekte en de koning hem een jaargeld toekende, was hij van zijn muzikale taak ontheven. Oog in oog met de telescoop en de astronoom weigerde Haydn aanvankelijk te kijken. Toen hij uiteindelijk de stoute schoenen aantrok en het oneindige in ogenschouw nam, kon hij twintig minuten lang geen woord uitbrengen.

Uhr, die, ofwel 'The Clock', is de bijnaam die Haydns Symfonie 101 in D aan haar tweede deel ontleent. Wat voor klok? Een pendule op het dressoir van oma. Mooier dan de klok is misschien nog wel het tot stilstand komen van de klok, niet meer dan één maat, maar lang genoeg om de luisteraar van de tijdelijkheid van de tijd te doordringen. Rusten in vele soorten en maten zijn een specialiteit van Haydn: zie Z. Pé Hawinkels dichtte:

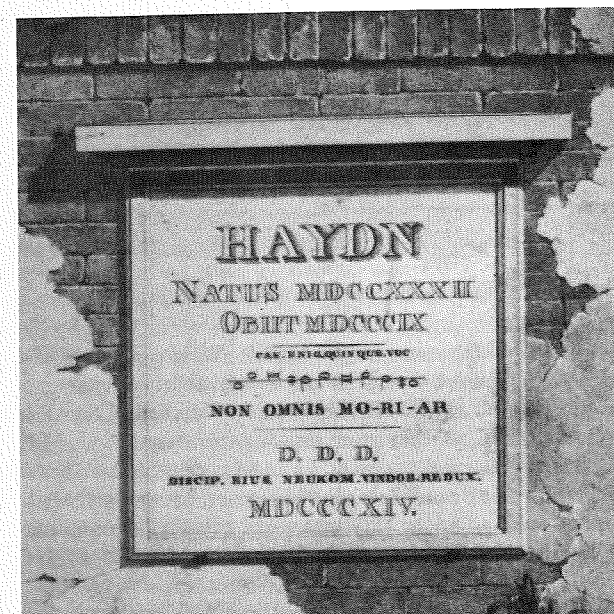
Onder ons gezegd, jongens, die Tijd,
waarvan men zo hoog geneigd is op te geven,
een gure grijskop met een baard zo vaal als vlerken
van een gier, een circus requisieten in de knoken:
een schedel, een zandloper, waarin kameelgeel korrels
hazepaadjes blijven kiezen, ongeacht
welke dood erop volgt,- neemt dit aan van mij,
dat loopt allemaal zo'n vaart niet.
Pé Hawinkels, 'Symfonie nr.101, deel II' (fragment)

Vestdijk in *Het kastje van Oma* (1958): 'Niet voor niets was Haydn de voornaamste bouwmeester van de klassieke sonatevorm. Voor zijn eigenaardige avontuurlijke schranderheid was deze vorm als geschapen. De expositie als heenreis (eerst nog het gebed voor de goede afloop: de langzame introductie); de doorwerking als verblijf op het verre eiland, waar met wilde volksstammen of Engelsen verschillen van mening worden beslecht; de reprise als de terugreis; en tenslotte de coda als feestje aan de wal, waarbij - zo de coda de allures aanneemt van een kleine doorwerking - óók nog wel harde woorden vallen; en deze hele onderneming overgoten met een wijze en milde glimlach, die de gevaren bij voorbaat tot de kleinst mogelijke proporties terugbrengt: dit alles is

de ware grootheid van Haydn, zijn eigenlijke wereld; en vooral in de doorwerking is hij een meester, meer dan Mozart en misschien zelfs meer dan Beethoven, bij wie men wel eens het gevoel heeft: wanneer begint, na al dit gedonderjaag, de reprise nu eindelijk?'

Wagner, die Haydn de 'kinderlijkheid van de geboren grijsaard' toedichtte, was niet de eerste romanticus die het op 'papa Haydn' had gemunt. Al in 1835 had Schumann geschreven dat Haydn een oude huisvriend was die men met respect diende te behandelen maar van wie niets nieuws te leren viel.
De componist van *Die Schöpfung* en *Die Jahreszeiten* bleef nog enigszins in aanzien maar de symfonicus en kwartetcomponist behoorden voorlopig definitief tot het verleden. Haydn was verschrompeld tot een anekdote uit een voorbij en hopeloos burgerlijk geacht tijdperk. Pas in de twintigste eeuw werd hij volledig gerehabiliteerd, in het bijzonder ook dank zij de inspanningen van de Amerikaanse musicoloog H.C. Robbins Landon (Boston 1926), wiens minutieuze onderzoeken van leven en muziek van Haydn tot een indrukwekkende reeks publicaties en edities hebben geleid.

X is de onder N vermelde raadselcanon:



Haydn's graftombe in Wenen.

Y is een katapult, het werktuig waarmee Haydn zijn finales lanceert. De twaalf Londense finales beginnen steevast hetzelfde: snel en zacht en uitsluitend in de strijkers, in een tweedelige maatsoort (meestal tweekwarts, soms alla breve, tweemaal

zes-achtste) en altijd in majeur, zelfs de finale van de c-moll symfonie nr.95. Het is een en al nafluitbaarheid en regelmaat en het eindigt meestal met een welgemeend 'Laus Deo', maar nergens worden de verwachtingen zo systematisch doorkruist als tussen die keurig symmetrische eerste acht maten en het finale Godlof. Het toppunt van Guus Janssen-achtige tongue-in-cheek is de bijzonder kinderachtige, eenstemmige pianosolo die Haydn zichzelf in nr.98 toedacht. Maar de mooist-doorkruiste verwachtingen zijn die welke een deurtje naar de eeuwigheid openzetten. Een heel klein deurtje en het gaat snel weer dicht, maar wat je in een glimp hebt gezien, behoort tot het mooiste wat er bestaat - zoals halverwege de finale van nr.104, waar de beweging plotseling stopt en bevriest in een lang aangehouden akkoord in een verre toonsoort.



annini heette een van de vele operazangeressen die onder Haydn optraden en Zelter is de componist die door Haydn geschikt werd geacht om zijn *Abendlied* zu Gott te bewerken, maar deze lemma's uit het z-arme naamregister op Haydn's leven vallen in het niet bij de Z van Zwijgen uit het zakenregister. Dit zwijgen is geen existentieel zwijgen maar een onderbreking van het niet-zwijgen ofwel het laten vallen van een stilte. Geen achttiende-eeuws componist beoefende deze kunst zo eloquent en veelzijdig als Haydn. Op de meest onvoorspelbare momenten houdt hij de adem in en op de meest ongebruikelijke momenten last hij een denkpauze in. Welke absentie heeft meer presentie dan die der strijkers vóór het begin van de doorwerking van het openingsdeel van de Militaire symfonie (zie voorbeeld 1); en waar verdwijnt de bodem verraderlijker onder de voeten dan in de finale van dezelfde symfonie? Dit is niet de plaats voor een beredeneerde typologie, maar de volgende voorbeelden staan voor verschillende aspecten van het veelbetekenende zwijgen:

1. Symfonie nr.94 'Surprise', deel 4 maat 74:

Een echte surprise. De vraag is: wordt hier iets verzwegen of wordt hier een zwijgen ingelast? In het eerste geval is deze maat stilte de eerste van een periode van vier, en in het tweede geval de extra vijfde die aan een afgeronde periode van vier wordt vastgeplakt. Voor de eerste interpretatie pleit de harmonische structuur, maar het gevolg is dat er vóór de inzet van het volgende tutti (m.87) een maat 'te veel' klinkt. De tweede interpretatie staat op gespannen voet met de harmonische structuur maar levert keurige perioden van 4 + 4 + 4 maten op. Voor de volgende voorbeelden raadplege men de partituur:

2. Symfonie nr.100, 'Militaire', deel 1; de doorwerking begint met twee maten rust, een even simpele als doeltreffende manier om spanning te genereren. Wat nu?, vraagt de stilte. Het antwoord luidt: *piano* in plaats van *forte*, het tertsverwante Bes-groot in plaats van de dominant D groot.

Verwant hiermee is de enige maat rust (m.97) in het tweede deel van Symfonie nr.101, 'Die Uhr', deel 2, maat 97 (zie U).

3. Symfonie nr.103, 'Drum Roll': als het meezit speelt het Orkest van de Achttiende Eeuw de eerste versie van het slot van het laatste deel. Daarin blijft de muziek plotseling in de groef van één enkel, enigszins omwolkte akkoord steken (voor de kenner: VI-Molldur) om halverwege zelfs twee volle maten te stagneren (de maten 2 en 3 van een periode van 4). Een tikje tegen de naald en, Laus Deo, eind goed, al goed.

Elmer Schönberger

Biografieën



foto Hans van den Bogaart

Charlotte Margiono

De Nederlandse sopraan Charlotte Margiono heeft inmiddels een internationale carrière opgebouwd, in de eerste plaats in het Mozart-repertoire, met als een van haar grootste successen haar Fiordiligi-vertolking in de Flimm/Harnoncourt-productie van *Così fan tutte* bij De Nederlandse Opera in 1990 en 1992. Andere Mozart-rollen die zij vertolkte zijn Gravin Almaviva (*Le nozze di Figaro* in Bordeaux, Bern, Hamburg en Aix-en-Provence), Vitellia (*La clemenza di Tito* in Aix-en-Provence en Salzburg), Eerste Dame (*Die Zauberflöte* in Amsterdam en Aix-en-Provence), Arminde (*La finta giardiniera*, Parijs) en Pamina (*Die Zauberflöte*, Bordeaux). Hiernaast werkte zij aan haar lyrische repertoire met rollen als Mimi (*La Bohème*), Marie (*Die verkaufte Braut*), Agathe (*Der Freischütz*), de Gravin (*Capriccio*) en de titelrol in Dvorak's *Rusalka*. In het seizoen 1991-'92 debu-

teerde zij aan de Milanese Scala en vertolkte zij de rollen van Fiordiligi bij de Wiener Staatsoper en tijdens de Wiener Festwochen en Freia *Das Rheingold* in Bordeaux. Vorig jaar vertolkte zij de rol van Contessa d'Almaviva in de productie van *Le nozze di Figaro* (regie: Jürgen Flimm) bij De Nederlandse Opera. Zij werkte eerder samen met John Eliot Gardiner in een productie van *La clemenza di Tito* (Holland Festival 1990) en bij plaatopnamen van Beethovens *Missa Solemnis* en Brahms' *Ein Deutsches Requiem*.

Charlotte Margiono trad op met belangrijke orkesten als het Koninklijk Concertgebouworkest, het Rotterdams Philharmonisch Orkest, de Berliner Philharmoniker, het Orchestre de la Suisse Romande en het Minnesota Symphony Orchestra. Zij werkte o.m. met de dirigenten Bernard Haitink, Armin Jordan, Wolfgang Sawallisch, Edo de Waart en Carlo Maria Giulini.

Frans Brüggen

Frans Brüggen werd geboren in Amsterdam waar hij aan het Muzieklyceum van Amsterdam blokfluit en dwarsfluit studeerde. Vervolgens studeerde hij aan de Universiteit van Amsterdam muziekwetenschappen. Op 21-jarige leeftijd werd hij benoemd tot leraar oude muziek aan het Koninklijk Conservatorium te Den Haag. Later doceerde hij aan Harvard University en aan de Universiteit van Californië. Frans Brüggen wordt beschouwd als één van de meest vooraanstaande experts op het gebied van de uitvoeringspraktijk van muziek uit de achttiende en het begin van de negentiende eeuw. Hij maakte in de loop der jaren talloze plaatopnamen, hield zich uitgebreid bezig met wetenschappelijk onderzoek naar vergeten repertoire, redigeerde uitgaven van achttiende- en twintigste-eeuwse blokfluitmuziek en inspireerde een groot aantal hedendaagse componisten tot het schrijven van muziek voor zijn instrument.

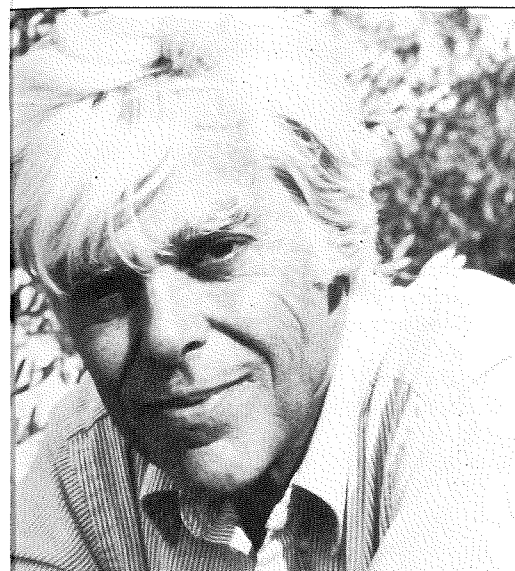


foto Vico Chamila

Frans Brüggen is de oprichter en dirigent van het Orkest van de Achttiende Eeuw. Hij dirigeerde onder andere het Chicago Symphony Orchestra, het Koninklijk Concertgebouworkest, het Rotterdams Philharmonisch Orkest en het Chamber Orchestra of Europe. Van 1991 tot en met het seizoen 1993-'94 was hij als artistiek leider verbonden aan het Radio Kamerorkest.

Het Orkest van de Achttiende Eeuw

werd in 1981 opgericht door Frans Brüggen. Het bestaat uit circa vijftig leden die afkomstig zijn uit zestien landen. De musici, allen bekende specialisten op het gebied van de achttiende-eeuwse muziek, bespelen instrumenten uit die tijd of kopieën ervan. Op deze wijze proberen zij het doel van het orkest te bereiken: de klassieke meesterwerken van Mozart, Haydn, Beethoven en werken van componisten uit de eerste helft van de achttiende eeuw, zoals Johann Sebastian Bach en Jean-Philippe Rameau, te laten klinken zoals de componisten het zich destijds hebben voorgesteld.

Het Orkest van de Achttiende Eeuw lijkt wat betreft grootte en samenstelling op het 'klassieke' orkest zoals dat in Mannheim, Parijs en Wenen bestond. Het Orkest van de Achttiende Eeuw komt driemaal per jaar bijeen voor internationale tournees.

Het orkest werd aanvankelijk gesteund door vrienden over de gehele wereld. Daarna kreeg het financiële steun van het Prins Bernhard Fonds en subsidie van de Nederlandse overheid. Van 1983 tot 1988 werd het orkest gesponsord door IBM Europa. Vanaf 1 januari 1989 heeft de TRN Groep Nederland de sponsoring overgenomen. Dit bedrijf heeft in 1992 zijn naam veranderd in Deloitte & Touche.

COLOFON

Dit is een uitgave van het Holland Festival
Kleine-Gartmanplantsoen 21
1017 RP Amsterdam
telefoon 020 - 627 65 66
telefax 020 - 620 34 59

Opmaak: Berendina Bakker
Eindredactie: Peter Janssen
Coverontwerp: Studio Anthon Beeke
Drukwerk: drukkerij Bevrijding B.V.

Hoofdbegunstiger



VSB FONDS

Sponsors Holland Festival

Achmea
Andersen Consulting
Audi/Pon's Automobielhandel B.V.
B.V. Weekbladpers
Coopers & Lybrand
Deloitte & Touche
Dommelsche Bierbrouwerij B.V.
Flashlight Rental B.V.
IBM Nederland N.V.
Koninklijke Ahold nv
Koninklijke PTT Nederland NV
Mediamax Group B.V. Amsterdam
Nationale Postcode Loterij
NOG Verzekeringen
Strik Stoomketelverhuur bv
Stichting De Nationale
Sporttotalisator/De Lotto
Stichting Exploitatie Nederlandse
Staatsloterij
VIB N.V. Vastgoedbeleggingsmij.
de Volkskrant b.v.

de Volkskrant

Subsidiënten Holland Festival

Ministerie van OCenW
Ministerie van Economische Zaken
Ministerie van Buitenlandse Zaken
(afdeling Internationale Culturele
Samenwerking)
Gemeente Amsterdam
Canadese Ambassade

Fondsen

Anjerfonds
Prins Bernhard Fonds
Mondriaan Stichting
Fonds voor de Scheppende Toonkunst
Weidemafonds

*Het Weidemafonds staat pal achter
drukwerk in de schone kunsten.*

Holland Festival Vriendenkring

Alcatel Nederland b.v.
Amsterdam RAI
Catchline Communications BV
Delta Lloyd Verzekeringsgroep NV
EOE-Optiebeurs
Hillen & Roosen B.V.
IBM Nederland NV
Kamer van Koophandel en Fabrieken voor
Amsterdam
Koninklijke Ahold nv
Koninklijke BolsWessanen NV
Koninklijke Nederlandse Toeristenbond/
ANWB
Koninklijke PTT Nederland NV
De Nederlandsche Bank N.V.
Nederlandsche Credietverzekering
Maatschappij nv
NOG Verzekeringen
Rabobank
Sedijko B.V.
SENS Stichting Exploitatie Nederlandse
Staatsloterij
Stichting VSB Fonds

De zichtbaarheid van het
Holland Festival
is vergroot door de
Stadsdrukkerij Amsterdam



De publieke omroep verzorgt programma's rond het Holland Festival 1995:

Rechtstreeks op Radio 4, de klassieke muziekgroep van Nederland, op Nederland 3 bij de NPS en wereldwijd bij Radio Nederland Wereldomroep.

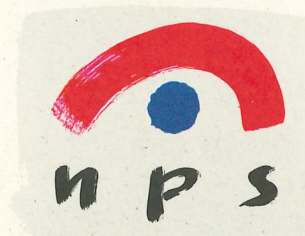
Radio

13 uitzendingen op Radio 4.

De Wereldomroep participeert op ruime schaal in de opnamen van het Holland Festival
en zorgt voor de distributie van het materiaal. Met name in Noord Amerika,
atijns Amerika en Europa zijn de muziekproducties van de Wereldomroep veel gevraagd.

Televisie

Diverse programma's op Nederland 3.



nederlandse programma stichting