

★ Melvyn Tan, fortepiano

★ The London Classical Players

Melvyn Tan, fortepiano

Concertgebouw, Kleine Zaal

27 juni, 20.15 uur

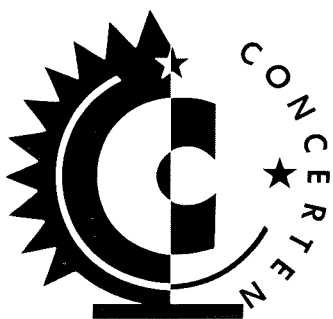
The London Classical Players

Amsterdam, Concertgebouw, Grote Zaal

29 juni, 20.15 uur

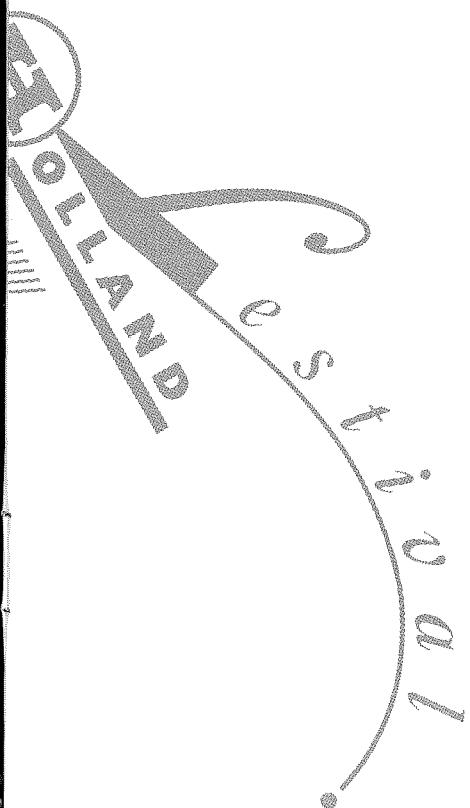
Den Haag, Dr. Anton Philipszaal

30 juni, 20.15 uur



logica

Koninklijke Wessanen n.v.



Melvyn Tan, fortepiano

Franz Schubert (1797-1828)

6 Momens Musicals D 780 (1823-1827)

Drie Klavierstücke D 946 (1828)

pauze

Sonate in Bes D 960 (1828)

Concertgebouw, Kleine Zaal, 27 juni 20.15 uur

FRANZ SCHUBERT - 6 MOMENS MUSICALS

Andantino

Allegro moderato

Moderato

Allegro vivace

Allegretto

3 KLAVIERSTÜCKE

Allegro assai

Allegretto

Allegro

SONATE IN BES

Molto moderato

Andante sostenuto

Scherzo: Allegro vivace con delicatezza

Allegro, ma non troppo

Schubert schreef de 3 *Klavierstücke* en de Sonate in Bes respectievelijk in mei en september van zijn laatste levensjaar, 1828. De *Klavierstücke* vormen net als de iets minder groot opgezette en eerder gecomponeerde *Momens Musicals* (twee in 1823 en de resterende vier in 1827) een hoogtepunt onder de *Karakterstücke* die Schubert voor piano schreef.

De Sonate is de indrukwekkende afsluiting van de manier waarop Schubert in die vorm componeerde. De volle sonore pianoklank waar Schubert zo veel gebruik van maakte - dikwijls in op een moderne vleugel slecht klinkende lage liggingen - is nergens zo nauw met het karakter van de melodie en de vorm van het werk verweven als in zijn laatste Sonate. In de schitterend trage opbouw van het eerste deel wordt het karakter van de samenklanken en dit toonsoortenverloop in onovertroffen harmonie gebracht met de statische, een onthechte dramatiek ademende, vorm.

MELVYN TAN

Melvyn Tan heeft een deel van zijn carrière als pianist, athans de snelheid waarmee de carrière op gang kwam, te danken aan een Australische stewardess. Op doorreis hoorde zij hem, toen hij twaalf was, via een radiostation in Singapore spelen, spoorde het wonderkind op en nam een bandje mee naar de Yehudi Menuhin School in Engeland. Enige maanden later ontving de familie

Tan nietsvermoedend een kaartje waarop stond dat Melvyn op de Menuhin School was aangenomen. Sindsdien woont Tan in Engeland. Na de Menuhin School, waar hij onder meer lessen ontving van de befaamde pedagoog Nadia Boulanger, volgde het Royal College of Music. Aldaar bekwaamde hij zich op het klavecimbel. Al spoedig werd hij door de BBC-directeur Clive Bennett uitgenodigd opnamen te maken van muziek van

Beethovens tijdgenoten Dussek en Clementi.

Bennett bracht Tan ertoe een fortepiano te bespelen en zo ontstond zijn fascinatie voor de mogelijkheden van dit instrument.

Melvyn Tan: 'Ik vond het fascinerend om op deze instrumenten nieuwe mogelijkheden te ontdekken in het welbekende repertoire. Ik ben altijd geïnteresseerd geweest in historische aspecten, dat wil zeggen in wat de componist bedoeld kan hebben. En daardoor ging ik mij interesseren voor de instrumenten waarvoor de werken geschreven zijn.

Het belangrijkste bij het spelen op een fortepiano is dat je zo veel meer in de expressie van de vingers moet leggen en dat je het gewicht van de arm niet gebruikt. De aanslag is extreem licht. Hierdoor is een subtielere articulatie mogelijk en gaat niet alles verloren in de klank van het geheel.'

Tan geeft toe dat de fortepiano niet een geheel autonoom instrument is, maar een stadium in de ontwikkeling naar iets perfecters. 'Een pianist als Brendel zegt terecht dat de moderne vleugel een volmaakter instrument is. Maar wat sommigen waarschijnlijk vergeten is dat de fortepiano altijd een instrument met eigen verdiensten is geweest, waarvan de beperkingen op verschillende componisten juist inspirerend werkten. Componisten als Beethoven wilden ongetwijfeld tot de grenzen van het instrument gaan. Als die grenzen zijn bereikt kun je dat voelen, kun je dat horen: het instrument kan niet harder, er zijn niet meer toonhoogten en er blijven geen toonhoogten ongebruikt, zoals wanneer je Beethoven op de moderne piano speelt.

Met een modern instrument hoor je de piano steeds op de voorgrond, ook in de tutti-passages, als het hele orkest speelt. Dat is beslist niet de bedoeling

geweest, zelfs met de grote fortepiano's zoals Conrad Graf die maakte, kom je er nauwelijks bovenuit. Door de klankkleur laat de pianoforte zich veel beter mengen met het orkest, veroorzaakt een betere balans in het orkest. Ik kan me niet voorstellen dat het Beethovens bedoeling is geweest al die arpeggio's op de voorgrond te laten treden als de klarinet de melodie heeft. Ook bij Mozart zijn er passages waar de piano een uitsluitend begeleidend functie heeft.

Een goed instrument geeft de juiste respons. Het laat je merken wat je met de muziek kunt doen, in plaats van dat jij het instrument hoeft te demonstreren wat je kunt. Als je Mozart speelt geeft het instrument aan hoe je een melodieboog of een loopje moet spelen.

Ik ben begonnen met Bachs muziek voor klavecimbel en van daaruit met muziek uit een recenter verleden verder gegaan. Mijn benadering maakte daardoor een organische groei door. Je maakt mee wat Haydn Beethoven leerde, wat Beethoven Czerny leerde.

Hoe later de werken die je speelt zijn geschreven en hoe hoger de technische eisen die ze stellen worden, des te meer je je weer op je gemak voelt in vroegere werken. In het Holland Festival speel ik samen met de London Classical Players Chopins tweede concert. Dat klinkt geavanceerd, maar in bepaalde opzichten is dit concert heel ouderwets. Het vertoont het klassieke patroon van een begeleidend linkerhand en een virtuoze rechterhand.'

In sommige van zijn concerten wisselt Tan gedurende zijn optreden wel eens van instrument.

'Het is erg moeilijk van een Walter naar een Graf of een Streicher over te schakelen. Paul Badura-Skoda deed dat, maar verder ben ik geloof ik de enige die het aandurft. Bovendien kan ik Beethoven niet op dezelfde manier spelen als Schubert. Je moet als het ware een lens verwisselen. De omschakeling van Beethoven naar Schumann of van Schubert naar Chopin blijft voor mij een soort shock. Je moet technisch opeens veel verder gaan. Ach, de pianoforte is nog steeds iets excentrieks. En men zal mij nooit horen beweren dit het enige juiste instrument is om muziek uit een bepaalde periode op uit te voeren. Wie dat beweert is niet met muziek bezig. Beethoven, Schubert en Chopin kent iedereen en daarom is het interessant om een andere benadering te laten horen.'

The London Classical Players

dirigent: **Roger Norrington**
concertmeester: John Holloway
Melvyn Tan, fortepiano

Franz Schubert (1797-1828): Ouverture 'Die Zauberharfe' D 644 (1820)
Fryderyk Chopin (1810-1847): Pianoconcert nr. 2 in f opus 21 (1829-'30)

pauze

Franz Schubert: Instrumentale delen uit 'Rosamunde' D 797 (1823)
Felix Mendelssohn-Bartholdy (1809-1847): Symfonie nr. 4 in A opus 90 ('Italiaanse') (1833)
Concertgebouw, Grote Zaal, 29 juni, 20.15 uur

Franz Schubert: Ouverture 'Die Zauberharfe'
Fryderyk Chopin: Pianoconcert nr. 2

pauze

Franz Schubert: Instrumentale delen uit 'Rosamunde'
Felix Mendelssohn-Bartholdy: Symfonie nr. 3 in a opus 56 ('Schotse') (1842)
Dr. Anton Philipszaal, 30 juni, 20.15 uur

FRANZ SCHUBERT - OUVERTURE DIE ZAUBERHARFE - INSTRUMENTALE DELEN UIT ROSAMUNDE

Balletmuziek uit Acte 2 in B

Andante in G

Finale in G

Zowel de ouverture *Die Zauberharfe* als de muziek voor *Rosamunde*, schreef Schubert voor het theater. De muziek werd gecomponeerd bij twee toneelstukken die respectievelijk in 1820 (*Die Zauberharfe*) en 1823 (*Rosamunde, Fürstin von Zypern*) in Wenen hun première beleefden. Voor beide toneelstukken leverde Schubert instrumentale muziek die als introductie, tussen de akten en ter begeleiding van balletten diende.

De literaire waarde van *Die Zauberharfe* en *Rosamunde* is gering, maar de muziek die Schubert er voor maakte, behoort tot het beste dat hij voor orkest schreef. Zij speelt bovendien een sleutelrol in zijn symfonische oeuvre; met name in verband met de *Onvoltooide symfonie* in b uit 1822. Toen hij *Die Zauberharfe* componeerde, had

Schubert al een aantal opera's op zijn naam, waarvan het merendeel tegenwoordig, vaak onterecht, vergeten is.

Ook had hij enige symfonieën geschreven. De toneelmuziek die hij voor *Die Zauberharfe* componeerde, dwong hem het orkest op een nieuwe manier te benaderen: niet vanuit de operatraditie of de symfonische traditie.

Al bleef de symfonie in b onvoltooid, de ontwikkeling die eruit spreekt ten opzichte van eerdere werken in het genre kan als een rechtstreeks gevolg worden beschouwd van de ervaring die Schubert bij het componeren van de muziek voor *Die Zauberharfe* opdeed. De instrumentale gedeelten uit de *Rosamunde* muziek zijn als het ware een voortzetting van de *Onvoltooide symfonie*. (Er is zelfs verondersteld dat het tussenspel in b oorspronkelijk de finale - en dus de voltooiing - van de *Onvoltooide* was) De lyrische melodieën van de balletten en tussenspelen, het eerder romantische dan klassieke karakter daarvan, de poëtische, doorzichtige instrumentatie, het is allemaal in de *Onvoltooide* en in de twee daarop volgende symfonieën terug te vinden.

FRYDERYK CHOPIN - PIANOCONCERT NR. 2, IN F

Maestoso

Larghetto

Allegro vivace

Chopins Tweede pianoconcert is het eerste dat hij in het genre componeerde. Hij schreef het op 19-jarige leeftijd en speelde zelf de succesvolle première in 1830 in Warschau. Het mag dan een jeugdwerk zijn, de behandeling van de piano is al absoluut tekenend voor zijn stijl: onvervreemdbaar en onnavolgbaar Chopin.

Die typische uit het Italiaanse belcanto (Bellini) afkomstige zilverachtige guirlandes en de karakteristieke morbidezza (bitter-zoete weemoed)

van het *larghetto*, hebben dit concert voor de vergetelheid behoed, want zo oorspronkelijk als Chopins melodieën en zijn schrijfwijze voor piano zijn, zo conventioneel zijn de vorm en de orkestratie van het werk.

Chopin was niet geïnteresseerd in het orkest - hij schreef er afgezien van de twee pianoconcerten bijna niets voor - en gebruikte het slechts in een plichtmatig begeleidende rol. De mening van Liszt over het *larghetto* ('het is van een welhaast ideale perfectie, het ene moment schitterend als een briljante lichtreflectie, dan weer vol van een teder pathos') legt echter zeker zo veel gewicht in de schaal. Chopin componeerde het vervuld van liefde voor de Poolse zangeres Constantina Gladkowska van wie hij 'elke nacht droomde'.

MENDELSSOHN - SYMFONIE NR. 3 ('SCHOTSE') IN A

Andante con moto - Allegro poco agitato - Assai animato
- Vivace non troppo - Adagio - Allegro vivacissimo -
Allegro maestoso assai

SYMFONIE NR. 4 ('ITALIAANSE') IN A

Allegro vivace
Andante con moto
Con moto moderato
Saltarello (Presto)

Mendelssohns bezoek aan Engeland en Schotland in 1829 leidde tot een 'Schotse' symfonie (pas in 1842 werd het werk voltooid) en zijn reis naar Italië in 1830 leverde wat sneller, in 1833, een 'Italiaanse' symfonie op. Zowel de Italiaanse cultuur als het grillige woeste Schotse landschap, maakten op de jonge componist een grote indruk en zijn - karakteristiek romantisch - programmatisch voor de beide symfonieën.

Mendelssohn liet zich in beide symfonieën niet verleiden tot gedetailleerde toonschilderingen: de sfeer van de landschappen en de indruk die de cultuur op hem maakte, bepalen de kleur en het karakter van de muziek. Zo vond Mendelssohn de inspiratie voor de broeierige melodie van de langzame introductie van de Schotse symfonie na het bezoeken van het paleis van Mary Stuart. 'De

kapel naast het paleis heeft nu geen dak meer. Het bouwwerk is overdekt met gras en klimop en voor het nu gebroken altaar werd Mary tot koningin van Schotland gekroond. Alles is in een ruïne veranderd, vervallen en onder de open lucht gelegen. Ik denk dat ik hier het begin voor mijn Schotse symfonie heb gevonden' schreef Mendelssohn.

Het andante van de *Italiaanse symfonie* werd geïnspireerd door de processies die Mendelssohn in Rome zag, en aan de snelle, woeste saltarello die het werk besluit, is zijn verblijf in Napels niet vreemd. Aanvankelijk werkte Mendelssohn gelijktijdig aan beide symfonieën en er zijn dan ook passages waarvan de ideeën (overigens zeer verschillend van sfeer uitgewerkt) zo dicht bij elkaar liggen dat het bijna lijkt alsof de componist per ongeluk de twee stukken door elkaar heeft gehaald. Een laatste overeenkomst tussen de symfonieën ligt in de kwaliteit ervan besloten. Het zijn alletwee meesterwerken, rijk aan muzikale verbeelding, geraffineerd geïnstrumenteerd en duidelijke voorbeelden van het voor Mendelssohn zo eigen talent voor altijd voorname, subtiële muzikale sfeertekeningen.

ROGER NORRINGTON

Roger Norrington vormt een uitzondering onder de 'authentieke' dirigenten. Hij is opgeleid als 'modern' dirigent. De meeste andere dirigenten in deze branche zijn van oorsprong Barok-instrumentalisten (Brüggen - fluit, Harnoncourt - cello, Hogwood, Pinnock, Koopman en Leonhardt - klavecimbel), die eerst met de inzichten in de uitvoeringspraktijk van hun instrument meegroeiden en dit vervolgens veelal ontgroeiden.

Norrington: 'In de authentieke muziek ben ik de enige Kapellmeister.'

Voordat hij met de London Classical Players begon dirigeerde Norrington het Londense Schütz Choir, en leidde hij twintig jaar lang moderne orkesten, onder meer dat van de Kent Opera, waarvan hij

dertien jaar chef-dirigent was.

Zijn biografie vermeldt dat hij vijftig premières van eigentijdse muziek heeft geleid. Hij dirigeert nog steeds bij de English National Opera, bij de Bournemouth Sinfonietta, het Boston Symphony Orchestra en het komend jaar leidt hij Benjamin Britten's opera *Peter Grimes* bij de Royal Opera (Covent Garden). Norrington heeft in het 'authentiek' idioom als een van de weinigen de feilloze slagtechniek van een 'echte' symfonieorkest-dirigent. Zijn uitgebreide operaverleden heeft ertoe bijgedragen dat hij het grote gebaar in de muziek kan blootleggen, het 'drama', dat hem in de muziek aantrekt. 'Beethoven schreef tien opera's', maar negen daarvan noemt men symfonieën. Eigenlijk heb ik niet eens echt het idee dat ik mijn tijd verdeel over

opera's en concerten - het is allemaal drama. Dirigenten hebben de neiging zich op de klank te concentreren en te weinig op geste, articulatie en frasering. In het bijzonder bij de muziek uit de klassieke periode is de geste essentieel. Waar gaat de muziek heen? Komt er een crescendo aan? Wat wordt er uitgedrukt? Dit is waar die muziek over gaat.'

'Ik had het gevoel dat ook bij de romantische componisten de resultaten met het moderne orkest soms echt niet overeenstemmen met wat de partituur lijkt aan te geven. Reden voor mij om verder te gaan en te denken aan Berlioz, Chopin, Schubert en ook aan Brahms.

Na de grote doorbraak in de barokmuziek was de verrassing dat ook de muziek uit de klassieke periode (Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert) beter op oude instrumenten klonk. Nieuwer, moderner. En toen we eenmaal goed en wel met Beethoven bezig waren vroegen we ons af hoe de volgende zou klinken, Berlioz. Dus speelden we de *Symphonie Fantastique* (waarmee Berlioz aanving één jaar na Beethovens dood) en vervolgens genoeg Berlioz-experience die in Londen gehouden werd). En als we straks Chopin (in dit Holland Festival het Tweede pianoconcert) en Schubert en Mendelssohn gehad hebben, waarom dan niet Wagner, Brahms, Bruckner, Mahler. En hoe zou het *Requiem* van Verdi eigenlijk klinken?'

Bestaat voor de romantische muziek een 'authentieke' manier van zingen?

'Ja, althans ik denk zeker te weten dat Verdi eigenlijk anders gezongen moet worden dan nu vaak gebeurt. Zang is een moeilijke kwestie. We weten

veel meer over het bespelen van instrumenten dan over zang. En verder geeft een instrument zelf aan wat de bespeler wel en niet kan. Zet een klavierleeuw aan een pianoforte en er komt niet eens geluid uit, maar zet er Melvyn Tan aan met zijn subtiele toucher en het instrument geeft een ongekend spectrum aan variëteiten. Maar een stem kun je overschreeuwen en dat is wat de meeste hedendaagse zangers gedaan hebben.'

Welke dirigenten bewondert u?

'Eigenlijk niemand. Niemand nam partituren zo letterlijk, op één onmiskenbare uitzondering na: Toscanini. Hij fascineert me vanwege zijn tempi, al vind ik hem vaak te humorloos en agressief.

Bij de drie grote klassieke componisten is humor essentieel. Zelfs in de Negende symfonie van Beethoven gebeuren grappige dingen.

Ik wil geen held hebben, ik kan me geen helden permitteren. Ik hoor niet veel andere opnamen, ik luister niet vaak naar anderen. Ik kijk in de partituur en ik probeer uit te maken wat er staat. Wat ik doe is radicaal. Zo radicaal, dat het belangrijk is je niet aan een ander uit te leveren.'

Welke ontwikkelingen geven de komende twintig jaar authentieke muziekbeoefening te zien?

'Een nieuwe generatie die óns vertelt dat wij het fout hadden. Authentieke interpretaties van Verdi, Brahms en Wagner worden ontdekt. Verder verschijnen na die van ons twintig complete authentieke Beethoven-CD-cycli om uit te kiezen. En de reguliere symfonieorkesten zullen specifieke speeltechnieken geleerd hebben, die nog veel verder gaan dan wat Harnoncourt nu met het Concertgebouworkest gedaan heeft. Misschien spelen ze af en toe wel op darmsnaren en gebruiken ze hoorns met de handstop-methode en kleine pauken met harde stokken. En ik denk dat ze het boeiend zullen vinden. Niet de ambtenaren onder de orkestleden, maar degenen die in muziek zijn geïnteresseerd.'

LONDON CLASSICAL PLAYERS

De London Classical Players, door Norrington in 1978 opgericht, staan in de voorste gelederen van de 'authenticiteits beweging'. Het orkest richt zich onder zijn leiding op het onderzoek van historische

interpretaties, waarbij gebruik wordt gemaakt van specifieke frasering en stokvoering-technieken. Zij begaven zich als eersten op het gebied van de authentieke uitvoeringen met 19e-eeuwse meesterwerken als de *Messiah*, Bachs *Johannes Passion* en Mozarts *Requiem*.

LONDON CLASSICAL PLAYERS

viool 1

John Holloway
Graham Cracknell
Catherine Mackintosh
Susie Meszaros
Richard Ireland
Colin Callow
Lucy Howard
Susan Briscoe
Paull Boucher

viool 2

Marshall Marcus
Catherine Ford
Gustav Clarkson
James Ellis
Jane Gillie
Risa Browder
Stephen Rowlinson
Maurice Whitaker
Ian Brignall
Pierre Joubert
Ann Monnington

altviool

Trevor Jones
Katherine Hart
Colin Kitching
Simon Whistler
Carolyn Sparey-Gillies
Jane Norman
Melanie Strover
Peter Collyer

cello

Jennifer Ward Clarke
Susan Sheppard
Timothy Kraemer
John Heley
David Watkin
Lynden Cranham

contrabas

Peter Buckoke
Amandas MacNamara
Peter McCarthy
Jeremy Gordon
Andrew Durban
Judith Kleinman
Fluit
Rachel Brown
Siu Peasgood

hobo

Paul Goodwin
Lorraine Wood

klarinet

Eric Hoeprich
Ian Stuart

fagot

Alastair Mitchell
Philip Turbett

hoorn

John Rooke
Andrew Clarke
Gavin Edwards
Elizabeth Randell
Roger Montgomery

trompet

Michael Laird
David Staff
Malcolm Smith

trombone

Richard Cheetham
Peter Thorley
Stephen Saunders

slagwerk

Robert Howes

Administratie Monika Clifford
Orkest manager Colin Kitching
Road manager Fiona Vidal Hall

SPONSORS

KLM

Kodak Nederland BV

PTT Telecom Amsterdam

De Volkskrant

Fiat Auto Nederland BV

Dommelsche Bierbrouwerij BV

Randstad Uitzendbureau

WordPerfect Europe

AMTRON BV

Sovedi Nederland (Cointreau/Smirnoff)

Golden Tulip Barbizon Centre

Koninklijke Wessanen NV

F. van Lanschot Bankiers NV

Martini & Rossi Nederland NV

InterView Nederland BV

Drukkerijen De Bussy Ellerman Harms BV

Nauta en Haagen BV

Screenteam BV

Atlantic Europe BV

NV SDU voorheen Staatsdrukkerij/Uitgeverij

Logica Nederland BV

Nashua Nederland BV

Subsidiënten

Ministerie van WVC

Gemeente Amsterdam

Gemeente 's-Gravenhage

Prins Bernhard Fonds

Ministerie van Cultuur USSR

Association Française d'Action Artistique

Europese Culturele Stichting

Anjerfonds Amsterdam

Directie

Adriaan 's-Gravesande
Geert Dales

Programmering

Marc Jonkers (dans)
Adriaan 's-Gravesande (muziek)
Elmer Schönberger (muziek)
Arthur Sonnen (theater)

Stafmedewerker

Marcel de Zwaan

Producers

Sigi Giesler
Marja Molewijk
Alma Netten
Monica van Steen
Gwenoële Trapman

Productie-assistentie

Diane Goossens
Johan Spaans

Publiciteit/pers

Carla Hazewindus
Babs van Overbeek
Charles Rijsbosch
Pieter van Twisk
Anne Wertheim
Marc Wielaert

Secretariaat

Lies Bührmann-Indrisie
Tineke van Manen
Anne Römer
Jildou Straat

Administratie

Anita van der Kroft
Anna Stam

Grafische vormgeving

Ming Tung (Studio Dumbar)

Fotografie

Lex van Pieterse

Zetwerk & pagina opmaak

LaserGraphics BV

Druk

BV Grafisch Centrum Amsterdam

Het is verboden tijdens
de concerten te fotograferen
en/of geluidsopnamen te maken.

During the concerts the taking
of photographs and the making
of recordings are prohibited.