

T ON KOOPMAN EN DE AUTHENTIEKE UITVOERINGSPRAKTIJK IN NEDERLAND

Gepubliceerd in *Ons Erfdeel* 2009/1.

Zie www.onserfdeel.be of www.onserfdeel.nl.

De ontdekking van de oude muziek in een authentieke uitvoeringspraktijk — blokfluitist Frans Brüggen zei in dat verband ooit: “Elke noot van Mozart door het Concertgebouworkest is gelogen” — was er aanvankelijk een van musici voor musici. Men speelde met en voor elkaar, precies zoals dat gebruikelijk was in de beginfase van de hedendaagse muziek in de jaren vijftig en zestig. Het was iets voor een enkele “kenner”, voor een enkele “fijnproever”. Het establishment vond het volstrekt oninteressant, al die krakkemikkige klavecimbels, die valse instrumenten, dat hopeloze koper, ketsend, krakend, en nog het ergst van alles: die pieperige hoge countertenoren. Wie interesseerde zich daarvoor? Maar met de doorbraak van twee orkesten en hun leiders: het Orkest van de 18de eeuw van Frans Brüggen en het Amsterdam Baroque Orchestra van Ton Koopman zou veel, zoniet alles, veranderen.

Het beste kan dit worden verduidelijkt aan de hand van uitspraken van Maarten 't Hart, een schrijver die desondanks de muziek als discipline boven de literatuur plaatst. Aanvankelijk toonde hij zich zeer kritisch tegenover de oude muziekbeweging: krakkemikkige uitvoeringen op krakkemikkige instrumenten, maar Koopman trok hem over de streep. “Als je de inzet hoort van Bachs Cantate nr. 106 op de Koopmanopname, dan wil je 't nooit meer anders. Dat is nu zo ongelooflijk mooi, juist door die kleinschaligheid. Ik was verrukt van die ijle, intieme klank.”

ERNST VERMEULEN

werd geboren in 1933. Studeerde etnomusicologie in Amsterdam en fluit en piano aan het conservatorium van Utrecht. Is docent aan diverse conservatoria en werkt mee aan vakbladen als *Mens & Melodie*.

Adres: Albrecht Thaelaen 63, NL-3571 EH Utrecht

LANGHARIG TUIG OP OUDE INSTRUMENTEN

De eerste authentieke *Matthäus Passion* in Nederland werd in 1973 uitgevoerd door de Groningse Bachvereniging. Johan van der Meer had de klavecijnist Gustav Leonhardt om steun gevraagd. Behalve zijn Consort speelde het Alarius Ensemble van Sigiswald Kuijken mee, nog zo'n Vlaamse pionier, en het kleinere Musica da Camera. Ook de eerste *Johannes Passie* van Bach op oude instrumenten in datzelfde jaar was zo'n Nederlands-Vlaamse bundeling van krachten, dit keer met medewerking van Ton Koopmans Musica Antiqua en het Collegium Vocale Gent onder leiding van Philippe Herreweghe. Herreweghe had Koopman toevallig ontmoet in een literair café in Amsterdam. Daar ging "langharig tuig" zich te buiten aan barokmuziek op oude instrumenten: Koopman en zijn vrienden. Dit leidde tot de samenwerking. De Groningse Bachvereniging bleef actief: in 1974 met Bachs *Weihnachtsoratorium* met Musica Antiqua en in 1975 met Bachs *Hohe Messe* met het gloednieuwe Vlaamse barokorkest La Petite Bande. Maar na 1975 was de rol van de Groningse Bachvereniging in het Nederlands-Vlaamse circuit nagenoeg uitgespeeld. Van der Meer kon zich niet verenigen met de uitgesproken snellere tempi van nieuwlichters als Koopman.

Maar men experimenteerde natuurlijk al vroeger dan de jaren '70 met uitvoeringen die de oude muziek zoveel mogelijk recht deden. Zo waren er de nodige instrumentencollecties zoals van de Haagse muziekhistoricus en bankier Daniel Scheurleer (nu in het Gemeentemuseum Den Haag) of van François-Joseph Fétis, in 1833 directeur van het Brusselse Conservatorium (zijn verzameling werd uitgebreid door Victor-Charles Mahillon, nu de kern van de verzameling in het Muziekinstrumentenmuseum

op de Brusselse Kunstberg). Beide collecties gaven aanleiding tot historische concerten in Den Haag en Brussel. Die vormden een beginpunt, maar hun museale karakter was evident. Pas met figuren als de klaveciniste Wanda Landowska (1879-1959) en de violist Arnold Dolmetsch (1858-1940) werden grotere podia aangeboord. Voorlopig echter betrof dit in de eerste plaats het terrein van de renaissance en hooguit de vroege barok. Bach en de late barok kwamen pas later.

Ik kreeg les op het Goois Muzieklyceum van een buitengewoon bevlogen docent, verre van een slaapverwekkend kamergeleerde, wat men misschien na zijn “zwarte” standaardwerken over Bach zou verwachten: Hans (Johann Sebastian) Brandts Buys (1905-1959). Hij stamde uit een imposante muziekfamilie, naspeurbaar tot in de vijftiende eeuw. Het liefst speelde hij Bach op klavecimbel, waarbij Gustav Leonhardt het tweede klavecimbel voor zijn rekening nam. De invloed van Brandts Buys op de drieëntwintig jaar jongere Leonhardt is niet te onderschatten geweest. Ton Koopman was weer een leerling van Leonhardt en zo vormde dit drietal de ruggengraat in de geschiedenis van de Bachperceptie: Brandts Buys - Leonhardt - Koopman.

Een interessant jaartal in dit verband is nog 1942. In dat oorlogsjaar werd een begin gemaakt met de authentieke uitvoering van Bachs volledige cantateoefvre. Weer droeg Brandts Buys, ditmaal in zijn hoedanigheid als Utrechtse universiteitscantor, de verantwoordelijkheid voor dit uitzonderlijke evenement dat plaatsvond tijdens de kerkdiensten in de Utrechtse Buurkerk. Hij gaf er niet veel ruchtbaarheid aan, om te ontsnappen aan de controle door de nationaalsocialistische Kultuurkamer. Plaats zo'n dertig jaar later (afgesloten in 1990) de roemruchte cantate-uitvoeringen door het duo Gustav Leonhardt/Nikolaus Harnoncourt (waar anders in Nederland debuterend dan in Groningen) en voeg daarbij het project door Ton Koopman en zijn Amsterdam Baroque Orchestra & Choir (1994-2006), allemaal op cd vastgelegd, en men hoort de ontwikkeling in de oude muzieksector eraan af.

In ieder geval gold nu dat de typisch negentiende-eeuwse visie op Bach als een groot maar verre van geniaal componist, ongevoelig “technisch” en stikvol “overgrote moeilijkheden” (1848) tot de verleden tijd behoorde. Iets anders is de muziek vóór Bach; ik kreeg nog op het conservatorium te horen dat die niet meetelde, dat was *geen* muziek... Soms werden oude muziek-spelers zelfs uitgelachen. Alfred Deller, de grote countertenor-pionier, heeft het geweten. Het was Gustav Leonhardt die Deller in Nederland introduceerde. Leonhardt kwam tot zijn retorisch rijke, expressieve voordracht voor een belangrijk deel door de studie van Dellers kunst. Maar bij Dellers debuut in de Kleine Zaal van het Amsterdamse Concertgebouw liepen luisteraars weg en na de trillo als een snik in Caccini's *Amarilli mia Bella* klonk vanuit de zittenblijvers een lachsalvo op. Het publiek had moeite met het onbekende verschijnsel van zo'n grote man met zo'n hoge stem. Geen wonder dat Deller zwoer nooit meer een stap in Nederland te zetten.

HET VAK LEREN

Maar het kan verkeren. In 2001 bleek de countertenor David Daniels niet goed bij stem. Hij kon zijn rol van Cesar in Händels *Giulio Cesare* slechts acteren, terwijl vanuit de orkestbak zijn partij gezongen werd door een vrouw, Nathalie Stutzman. Niemand keek daar nog van op. Sterker nog, vijftig jaar na het debacle van Deller zong Daniels in de Grote Zaal van het Concertgebouw als toegift wederom *Amarilli mia Bella*, en nu klonk bravogeroep reeds vóóordat het stormachtige applaus losbarstte. En over Deller gesproken... het was de bibliothecaris Ben van der Kley die de elfjarige Koopman in zijn Zwolse uitleendiscotheek aanried: "Neem eens Alfred Deller mee, die is veel mooier dan al die verschrikkelijke vrouwenstemmen!". Een opmerkelijk advies voor die tijd, de opwindend openbrekende vijftiger jaren, en een advies dat doel trof, midden in de roos.

Zwolle was de uitgangsbasis voor Ton Koopman. Hier werd hij geboren op 2 oktober 1944. Zijn vader was een fervent amateur- en jazzmusicus en de kleine Ton, katholiek opgevoed, zong alt in een jongenskoor. Op het repertoire stond renaissancemuziek van Palestrina en Orlando di Lasso. Daarnaast was een leraar Nederlands van waarde voor zijn muzikale opvoeding; hij speelde blokfluit en beschikte over een klavecimbel. In een gesprek met Jan de Kruijff, die Koopman toevallig klavecimbel hoorde spelen op het Festival van Vlaanderen en hem wist te strikken voor bijdragen in zijn maandblad *Disk*, legde Koopman uit: "Op een dag zei die leraar Nederlands tegen mij: 'Volgende zaterdag kom je bij mij en dan maken we samen met mijn vrouw kamermuziek.' En daar is de basis gelegd."

Naast het klavecimbel voelde Koopman zich ook sterk aangetrokken tot het orgel. Maar Lambert Kwakkel, leraar aan de Zwolse Muziekschool, wilde hem geen les geven: "Je benen zijn nog te kort om bij het pedaal te kunnen." Kort voor Kerst overleed echter de fraterorganist en kreeg men dwingend behoefte aan een vervanger. De twaalfjarige toetsenist stelde zich beschikbaar, en men ging op zijn aanbod in: liever een jonge organist dan helemaal geen. Zo rolde Koopman ook in dit vak.

Na de middelbare school trok hij naar Amsterdam, in Zwolle viel niets meer te halen. Koopman: "Ik ben in 1965 klavecimbel en orgel gaan studeren. Klavecimbel bij de strenge Gustav Leonhardt en orgel bij de in muzikaal opzicht liberaler Simon Jansen. Ik ben toen op het conservatorium slechts voorwaardelijk aangenomen, voor orgel zelfs in het geheel niet. Waarschijnlijk ben ik ten slotte voor beide vakken aangenomen, omdat ik een beurs had gekregen zodat ze me niet konden passeren."

Niet alleen behaalde Koopman cum laude zowel het solo-examen voor klavecimbel als voor orgel, ook volgde hij aan de Amsterdamse universiteit de lessen van Karel Bernet Kempers, als hoogleraar werkzaam in de periode 1946-1968. Zijn *Muziekgeschiedenis* werd destijds veel gebruikt. Maar in zijn colleges besprak hij tot in den treure

Wagners leidmotieven. Niemand luisterde, liever zat men stripverhalen te lezen. Verklaart dit Koopmans geringe interesse in de romantiek? Hoe het ook zij, sinds 2004 is Koopman zelf hoogleraar aan de Universiteit van Leiden.

Aanvankelijk moest Koopman zich voor het spelen van oude muziek tevreden stellen met enkele bentgenoten, zoals op de koffieconcerten met het groepje Musica da Camera. In 1969 organiseerde dat ensemble de eerste barokcursus in een vrouwenklooster in Meerssen. Koopman oriënteerde zich bij de cursussen van de Stichting voor Muziekhistorische Uitvoeringspraktijken (STIMU), vanaf 1970 voortgekomen uit de genoemde Meerssense praktijk. Frans de Ruiter werd directeur, later ook van het Holland Festival Oude Muziek, en drijvende kracht was nog Kees Vellekoop. Hij was het die Koopmans interesse voor oude vingerzettingen wist op te wekken, een onderwerp dat ontbrak in de lessen van Leonhardt. Ook de kennis van diverse stemmingen verruimde zijn blik. Koopman zag al spoedig de middentoonsstemming als een ideaal voor met name de zeventiende-eeuwse muziek.

Op het gebied van de muzikale retorica was niet alleen de STIMU met zijn jaarlijkse symposia in het kader van het Utrechtse oude muziekfestival interessant, vermeldenswaard is zeker ook nog de KRO, die in 1980 een twaalfstal uitzendingen verzorgde onder de titel *Musiceren als Brugman*. De motivering luidde als volgt: “Als we ervan uitgaan dat muziek een taal is, dan is een voorwaarde voor een goede uitvoering minstens dat de luisteraar de muzikale taal verstaat die de uitvoerenden spreken. En dat is, in het geval van muziek uit het verleden, een taal die niet de onze is, en die maar gedeeltelijk te achterhalen is. In ieder geval spreken wij die taal niet zonder meer door oude instrumenten te gebruiken, de muzikale conventies van weleer te achterhalen en te imiteren.” Voor die uitzendingen werd dankbaar gebruikgemaakt van een vergelijkbare cursus, waar anders dan in Vlaanderen: door Jos van Immerseel in het Leuvense Lemmensinstituut.

Sigiswald Kuijken was intussen door Jan van Vlijmen aangetrokken om les te geven op zijn barokviool aan het Koninklijk Conservatorium in Den Haag. Hem viel op hoeveel leerlingen er plezier in hadden: “Als Nederlanders iets leuk vinden, dan gaan ze maar aan de gang. Wij Belgen zijn bedachtzamer, wij bedenken van tevoren of we het de moeite waard vinden. Het was een merkwaardige ervaring om opeens zo belaagd te worden door die Nederlandse jongeren. We hadden in 1970 met het Alarius Ensemble op het Holland Festival gespeeld, en ook daar zaten mensen tot aan je lessenaar op de grond. De elektriciteit die in de lucht hing, was heel bijzonder.”

EEN VERZOENEND FIGUUR

Wat mij betreft, die elektriciteit trof mij heus niet alleen in de barokuitvoeringen onder Leonhardt, Brügger of Koopman, om maar te zwijgen van de muzikanteske Vlaamse bent. De oriëntatie naar de vroegere muziek vond ik minstens zo'n openbaring.



Ton Koopman (°1944), Foto copyright Ton Koopman.

Hartkloppingen kreeg ik in 1986 op het Holland Festival Oude Muziek Utrecht bij een uitvoering van muziek van Joan Cererols (1618-1676) door Hespérion XX, meer bepaald bij diens *Tono a la Passióde Jesús*, onder de titel: *¡Ay que dolor!*. Vele malen smartelijker nog dan Bachs openingskoor uit de *Matthäus Passion* die daar letterlijk uit put. Maar hoe fraai vertolkte Leonhardt niet diens tijdgenoot Louis Couperin, niet te verwarren met de latere en bekendere François le Grand, ongeëvenaard aristocratisch zwierig en gedistingeerd virtuoos. Voor Koopman vond ik vooral een concert in 1989 karakteristiek met op het programma Vivaldi's *La tempesta di mare*, Geminiani's *La Follia*, Farina's *Capriccio stravagante* en Monteverdi's inkervende *Combattimento di Tancredi e Cloranda*. Had de opera zich maar ontwikkeld uit deze gestileerde vorm, verwant aan mime! Het *Capriccio stravagante* met blaffende honden en miauwende katten, om maar te zwijgen van de concertmeester die de blaadjes omsloeg met zijn rechtervoet, een dergelijk beeldend kruidige séance verwacht je niet bij het Leonhardt Consort.

In datzelfde jaar 1989 vierde het Amsterdam Baroque Orchestra zijn tienjarige bestaan. Het was destijds opgericht uit onvrede met het lage niveau van de Nederlandse strijkers; met de blazers viel over het algemeen iets beter te werken. Monica Huggett had haar plaats als aanvoerder overgedragen aan Pavlo Besnosiuk, die misschien iets uitgesprokener Koopmans taal sprak. Het orkest was technisch verbeterd, er kwamen heel goede musici bij.

Het was rond deze periode, eind tachtiger begin negentiger jaren dat Koopman en Brügggen als iconen golden. Het establishment was overstag gegaan en beiden werden uitgenodigd om het "gewone" Radio Kamerorkest te leiden en zo nodig om te vormen.

Dat orkest had vooral naam gemaakt met het spelen van moeilijk toegankelijke muziek in de Gaudeamus Muziekweken. Het Gaudeamus Kwartet was ook uit die orkestleden samengesteld. Maar steeds vaker stonden nu figuren als Harnoncourt voor “gewone” orkesten als bijvoorbeeld het Koninklijk Concertgebouworkest. Koopman: “De tijd van de gescheiden werelden tussen moderne en oude instrumenten is voorbij. Heel lang waren beide partijen er zeker van dat de andere partij fout was, maar dat Jehova’s Getuigen-gevoel heb ik nooit kunnen verdragen.”

Een vergelijking in de stijl tussen Brügger en Koopman legt Ferdinand Vrijma uit, die beiden meemaakte: “Brügger fraseert lange lijnen en Ton Koopman fraseert binnen een aantal maten, een soort subfrasering dus, maar hij houdt ook de lange lijn vast en daardoor heeft Koopman iets heel spiritueels, terwijl er met Frans Brügger een prachtige orkestklank ontstaat. Brügger heeft een zekere rust, terwijl het bij Koopman allemaal zeer levendig en fel is.” Jos van der Velden vindt Brügger het beste als hij Beethoven dirigeert: “Bij de *Zevende* denk ik: zo moet het precies, mooier kan niet.” Zijn collega Henk Swinnen stelt het aldus: “Ton Koopman is een verzoenend figuur, iemand die graag compromissen smeedt om goede resultaten te behalen, die graag andere meningen hoort en zich best wil aanpassen aan meningen uit het orkest. In die zin is werken met Ton een wisselwerking, iets van: hij krijgt wat, hij geeft wat, wij krijgen wat, wij geven wat. Hij is heel detaillistisch, hij kan heel ver gaan, over frasering en articulatie, echt interpretatieve dingen. Hij werkt keihard en verwacht ook van anderen dat ze dat doen. Dat is soms moeilijk op te brengen. Hij is iemand met een enorme energie en dat is bewonderenswaardig en dwingt respect af, maar niet iedereen heeft zoveel energie en daar gaat hij soms aan voorbij. Hij vergeet de klok wel eens.” Opmerkelijk: voor het slotconcert van het oude muziekfestival in Utrecht klonk Haydns *Schöpfung* onder Brügger. Aanvankelijk was Koopman gevraagd, maar die zegde af: “Haydn is mij te modern.” Nu echter, bij het Radio Kamerorkest, maakte op Swinnen de meeste indruk... Schuberts *Unvollendete!* Koopmans smaak schoof op. Met orkestmusici kreeg hij meteen een goede band, met vocalisten verliep dat moeizamer. Over zijn periode bij het Nederlands Kamerkoor, waar men evenmin onder zo’n icoon uit kon, merkte de bas Lodewijk Meeusen op: “Hij vroeg van ons heel moeilijke dingen. Dat heeft gebotst in de loop der tijd. Van beide kanten bestond echter de wil om eruit te komen. En dat is uiteindelijk ook gelukt na een jarenlang leerproces. Ton, die eigenlijk steeds vocaler ging voelen, mede door het werken met ons, en wij die zijn retorische uitvoeringsprincipes leerden beheersen.”

Het hielp dat Koopman zeer beweeglijk is en de muziek met zijn hele lichaam als het ware boetseert, Koopman is beeldend in muzikale én in visuele zin. Sytze Smit, voormalig redacteur van het inmiddels ter ziele gegane blad *Entr’acte*, stelde dan ook: “Mocht ooit een dirigent in staat geacht worden het onmogelijke waar te kunnen maken, namelijk aan dove mensen muziek over te dragen, dan is het wel Ton Koopman.”

VOOR DE TROEPEN UIT

Niet onbegrijpelijk dat Koopman ertoe kwam om voor het Bachjaar 2000 de *Mattheus Passie* scenisch op te voeren. Helaas, subsidie voor dit prachtproject bleek niet voorradig. Over de relatie tussen Koopman en de subsidiërende overheden valt een heel boek te schrijven. Bijvoorbeeld: voor de Uitmarkt in Amsterdam wilde hij de *Vuurwerkmuziek* van Händel visualiseren, maar de Amsterdamse Kunstraad reageerde met nul komma nul subsidie. Helemaal scherp werd het op 5 juni 2006 bij de uitreiking aan Koopman van de Bachmedaille van de stad Leipzig naar aanleiding van zijn sublieme opname van Bachs complete cantates. Koopman vond de subsidie te weinig om van te leven, te veel om van dood te gaan. De Nederlandse overheidsbemoeienis met oude muziek, en met de barok in het bijzonder, was onbegrijpelijk en onverdedigbaar marginaal. Hij overwoog zowaar om naar Frankrijk uit te wijken, mét zijn Amsterdam Baroque Orchestra. Zelfs voerde hij besprekingen met de overheid in Bordeaux. In Frankrijk glorieert een riant regionaal subsidiesysteem. Zo heeft Les Arts Florissants van William Christie zich verbonden met Caen, noemt Marc Minkowski zijn orkest Les Musiciens du Louvre-Grenoble en spreekt Christophe Coin over zijn barokensemble voortaan als Ensemble Baroque de Limoges. Vanaf 2001 organiseert Koopman een festivalletje bij Bordeaux onder de titel *Itinéraire Baroque en Périgord Vert*; wordt zijn eigen orkest nu omgedoopt tot Orchestre et Choer Baroque d'Aquitaine?

Inmiddels heeft Koopman onlangs ontslag aangevraagd voor een zestal medewerkers omdat het Fonds voor de Podiumkunsten hem vanaf 2008 geen rijkssubsidie meer wenste te verstrekken. Een krant in Engeland rept van “a criminal act”. Men begrijpt niet dat een ensemble dat in de gehele wereld gevierd is, door zijn eigen overheid niet geldelijk wordt ondersteund. Volgens Koopman heeft het Amsterdam Baroque Orchestra een echte ambassadeursfunctie. Het staat haaks op de oproep van premier Balkenende dat we terugmoeten naar de VOC-mentaliteit, vindt hij. Het Fonds besliste in feite: wie te ver voor de troepen uit loopt, moet het maar zelf weten.

Zie www.tonkoopman.nl.

LITERATUUR

GUSTAV LEONHARDT & NIKOLAUS HARNONCOURT, *Aussagen-dankreden bij de uitreiking van de Erasmusprijs* 1980, Amsterdam, 1981.

JOLANDE VAN DER KLIS, *Oude muziek in Nederland. Het verhaal van de pioniers 1900-1975*, Utrecht, 1991.

TON KOOPMAN, *Barokmuziek. Theorie en praktijk*, Utrecht/ Antwerpen, 1985.

JAN DE KRUIJFF, *Spraakmakende musici*, Rotterdam/ Brookfield, 1997.