

ARTISTIEKE UITGANGSPUNTEN HORTUSENSEMBLE TERUG NAAR DE BRON

Door: Maarten van Veen, Artistiek Leider HortusEnsemble en Hortus Festival

Uitvoeringspraktijk van muziek tussen 1800 en 1950 op geheel nieuwe manier.

Het HortusEnsemble is in 2004 opgericht met dezelfde instelling als die we nog steeds nastreven: een ensemble dat muziek maakt op authentieke wijze, met dito instrumentarium, met ingewikkeld en/of weinig gespeeld repertoire dat de aandacht verdient bij het publiek op het hoogste niveau. Dit doen we het liefst in de zomermaanden in de intieme sfeer van de Horti van ons Nederlands cultureel erfgoed. En we blijven ons verwonderen door de schoonheid van nieuwe klanken die dit oplevert!

Sinds het jaar (1989) dat ik voor het eerst speelde op Erard-vleugels ging er voor mij een wereld open van verdieping en verbeelding op het gebied van pianomuziek en van kamermuziek in het bijzonder in de periode dat Sebastian Erard zijn eerste instrumenten maakt. De eerste componist die we daarin serieus kunnen nemen blijkt uit de levering van het instrument aan hem, en de aanpassingen aan composities die er vlak voor en vlak na werden gemaakt: Ludwig van Beethoven.

De klankvoorstelling die dit instrument oproept is een volstrekt andere dan die van hedendaagse instrumenten. Daardoor ziet voor mij een partituur er ook anders uit. Anders dan dat ik heb geleerd althans.

Sinds ik begonnen ben met dirigeren naast het pianospelen, ontdekte ik steeds meer vanuit de kamermuziek, dat er misvattingen zijn die ontstaan door het gemis aan het kennen van die authentieke klank. Juist het instrument (de Erard-vleugel) was een stimulans om als referentie een ander klankresultaat te ontdekken, als pianist, maar ook als kamermuzikspeler.

Het onderzoeken van de authentieke klankmogelijkheden van ensemble- en orkestrepertoire uit de periode 1800-1950, met name in Frankrijk en Engeland en het gebruik van darmsnaren, stokken, vibrato, verschillende blaasinstrumenten interesseren mij enorm, om tot een klank te komen die we wellicht zijn vergeten, maar die de aandacht verdient en een nieuwe doelgroep onder muziekluisteraars schept.

Vooruitblik

Met een bewust gekozen 'droom-cast' aan musici is het HortusEnsemble gekomen waar ze wil zijn. De discipline die bovengenoemde studie vereist, is aanwezig om op hoog niveau te blijven spelen. We hebben de lat hoog gelegd.

Alle concerten zijn opgenomen en worden (nog steeds) uitgezonden.

Verder is er internationaal belangstelling om in de toekomst in een aantal tuinen in het buitenland, Frankrijk Amerika en Rusland, concerten onder dezelfde formule te gaan organiseren. In 2013 is er een concert gepland in St. Petersburg in het kader van het Nederland-Rusland jaar.

Repertoire

De nieuwe kijk op muziek maakt het ook interessant om bestaand repertoire te programmeren. De daarbij vergaarde kennis uit mijn studie voor directie middels de beurs van het FPK sluit daarbij aan. De studie o.a. bij Phillipe Herreweghe van 1,5 jaar bestaat uit een intensieve studie over de uitvoeringspraktijk uit de periode 1800 tot 1950. Deze bestaat kort samengevat uit de ondervinding dat onder invloed van de nog (vaak onbewuste) naslepende 20ste eeuwse manier van muziek interpreteren – met veelal gekunstelde aanpassingen van dien door de huidige instrumenten in stand gehouden door conservatoria– de structuur van composities veelal horizontaal wordt bekeken.

Juist het verticale denken die logischerwijs uit de instrumentenbouw voortvloeit, zorgt voor

een veel heldere manier van muziekmaken. Wij bekijken de compositie als opbouw van 'blokken' in tegenstelling tot de 'mengcultuur'. Juist de diversiteit van instrumenten zorgt voor een instrument-eigen natuurlijke verscheidenheid.

Als vanzelfsprekend is daardoor de keuze voor bekend- en onbekend repertoire onderhand ingebakken in het HortusFestival.

Het doel van het HortusEnsemble is een aantal sleutelfuncties te onderzoeken van muziekkuitvoering, zoals de intenties, verwachtingen en aannames van de muziek door het studeren en het uitvoeren van de muziekperiode die begint bij de eerste piano's van Sebastian Erard in de 19de eeuw. Wij kijken naar de mate waarin deze intenties, verwachtingen en aannames duidelijk zijn vanuit het notenschrift, en bovendien het herkennen van de constant veranderende gewoonten van uitvoeringspraktijk die de ervaring en praktijk van componisten en uitvoerders teweeg brachten. Deze uitvoeringspraktijk was dus altijd aan verandering onderhevig, en werd anders door de vaardigheid van de instrumenten en hun bespelers. Een geweldig voorbeeld is hoe de snellere repetitie van het mechaniek van Erard, componisten als Franz Liszt aanspoorde hier gretig gebruik van te maken in composities. Het technische aspect van instrumenten en de veranderingen daarin zijn van vitaal belang bij het herinterpreteren van texturen en de toonkleur zoals die in die tijd bekend waren bij componisten.

De mate van uitvoeringsvrijheid van de uitvoerders is, enkele componisten daargelaten, een goed algemeen recht. De uitkomst van ons onderzoek is dan ook geen dogmatische waarheid (bestaat die?), of gids, maar een stimulering om de grote mogelijkheden van muziekkuitvoering in relatie tot het instrument verder te ontdekken.

Het is een buitengewoon complexe zaak om te bepalen welke notatie methode, stijlen, of instrumenten 'correct' zijn. Gedeeltelijk komt dit doordat veel informatie over specifieke componisten onvindbaar is of niet meer aanwezig, en gedeeltelijk omdat aan de basis van muziekkuitvoering, altijd een diversiteit van uitvoeringsmogelijkheden ten grondslag ligt. Sommige aspecten zoals orkest-formaat en opbouw, versieringen, een voorkeur voor type instrumenten, strijkstok verdeling, zijn duidelijk omschreven en te herleiden. (Per stad verschilt dit soms al enorm.) Toch blijft het gat tussen documentair bewijs en een betrouwbare hoorbare waarneming (van hoe musici toen gespeeld zouden hebben) moeilijk te overbruggen.

En enorme hulp is de karakteristieke bewaard gebleven klank van de Erard instrumenten, die een wegwijzer is door het landschap van de 19 en vroeg 20ste eeuw.

Het HortusEnsemble heeft in de afgelopen jaren een authentieke uitvoeringspraktijk weten op te bouwen die past bij de muziekperiode 1800 tot 1950. Uiteraard gebruiken wij daarom instrumenten uit die tijd zoals de Erard-concertvleugel; de inspiratiebron voor veel componisten. Aangezien deze piano centraal staat, als eerst een korte geschiedenis van dit instrument, daarna een toekomstvisie op het Ensemble en Festival. Daarbij merken we op dat de tijdsbestek iets ruimer gemaakt mag worden vanwege onderstaande ontwikkeling, namelijk van +1810 tot aan 1950.

Beknopte geschiedenis Erard

"Sébastien Érard bracht met zijn ingenieuze uitvindingen de piano op zo'n hoog niveau dat hij het favoriete instrument zou worden voor de uitdrukking van de toongedichten van alle grote componisten", aldus Alfred Dodge. Érard maakte zijn eerste tafelpiano's in 1777 te Parijs. Hij kwam oorspronkelijk uit Straatsburg maar verhuisde als jonge man naar Parijs, waar hij klavecimbels ging maken van buitengewoon hoge kwaliteit. Onder de protesten van de Parijse klavecimbelmakers, die dachten dat de productie van piano's hun belangen zouden schaden, verkreeg Érard een licentie van Lodewijk XVI om piano's te maken. In 1789 werd zijn zaak verwoest tijdens de Franse Revolutie. Érard verhuisde in 1792 naar Londen en zou niet eerder terugkeren naar Parijs dan in 1796.

In het begin van de 19e eeuw begon hij verbeteringen aan te brengen in het ontwerp van de vleugel. Vele van zijn patenten, zouden algemeen toegepast worden, zoals de afzonderlijke hamerkapsels, de agraffe en een repeteermechaniek en in 1838 de *barre harmonique* (druklijst). Tijdens de 19e eeuw bleef Érard experimenteren, zoals met het ontwerp van de klankbodem, de grootte van de hamers, de plaats waar de hamers tegen de snaren sloegen en andere aspecten die zijn instrumenten een enorme muzikale kwaliteit zouden geven. Om aan te tonen hoe geniaal hij was: tussendoor ontwierp hij in twee weken het pedaalsysteem waardoor harpisten vanaf dat moment ook chromatisch kunnen spelen in orkesten. Érard ontwikkelde in de pianobouw niet alleen het hamermechaniek, dat nog steeds de grondslag is van alle instrumenten, maar experimenteerde tevens met het dempermechaniek. In een poging de volle klank van de vroege Engelse piano's te verkrijgen gebruikte hij dempers die onder de snaren waren geplaatst. Deze ingreep gaf het instrument een heel andere klank, waarbij de lage frequenties snel worden gedempt terwijl de hogere boventonen even blijven doorklinken. Hierdoor ontstaat een harmonisch 'schemerachtig effect' dat begin en eind van een muzikale zin eenvoudiger maakt. Ook is het eenvoudiger bijvoorbeeld met de meerstemmige stukken complexe klanklagen te laten horen.

Na Sébastiens dood in 1831 werd het bedrijf overgenomen door zijn neef Pierre die ervoor zorgde dat de Érard-piano werd gebruikt door iedereen die enigszins belangrijk was in sociale of muzikale kringen. Koningin Victoria van Engeland, Mendelssohn en Liszt, om maar een paar namen te noemen, hadden een Érard en dat was voor de Europeanen die vermogend dan wel muzikaal waren bewijs genoeg dat Érard de beste piano's maakte die er waren. In de jaren 70 van de 19de eeuw maakte Érard de meest perfectioneerde concertvleugels, met een krachtige volle toon, maar ook met de helderheid en de klanknuances die men van Érard gewend was. Na 1914 kwam het bedrijf in verval. Niet alleen leed het onder de gevolgen van de twee wereldoorlogen en de depressie van de jaren 30, ook zorgde de Duitse en Amerikaanse piano's voor de opkomst van een nieuw klankideaal. Het 'dikkere' geluid was vriendelijker voor de amateur-pianist dan de heledere toon van Érard en toen de Franse markt werd opengesteld voor buitenlandse concurrentie verloor Érard de strijd.

Voor de grote merken richtten zich in eerste instantie op de amateurpianist. (dat wat de fabriek zelf noemt "Americanation of Steinway").

De Duitse en Amerikaanse instrumenten werden bovendien door verregaande mechanisatie veel sneller en in grotere aantallen geproduceerd. Gedurende de 20e eeuw werden er Érard-piano's gemaakt onder verschillende namen, zoals Érard et Cie, Guichard et Cie, Érard et Blondel; in 1960 fuseerde het bedrijf met Gaveau. Een andere beroemde bouwer, Pleyel, voegde zich in 1961 bij de groep. In 1971 kocht Schimmel de rechten op de namen Érard, Gaveau en Pleyel.

Productie-aantallen

1800-1640
1810 -3805
1820 -5200
1830 -9000
1840 -15000
1850 -22000
1860 -32000
1870 -43000
1880 -53000
1890 -63000
1900 -80000
1910 -97500
1920 -108000

1930 -120000
1940 -126200
1950 -128300
1960 -131815
1970 -133129
1980 -135600
1988 -136260

Bron: The Piano, John-Paul Williams, 2002, Quarto Publishing plc., London

De reactie van musici in de kamermuziek spreekt boekdelen: ik heb nog niemand gehoord, die er niet van geleerd heeft. Als men beseft dat toen bepaalde grote merken op de markt kwamen tegen het einde van de 19e eeuw, hun voornaamste doel was 'een piano te maken die geschikter is voor amateurpianisten, en niet zo moeilijk bespeelbaar zoals de huidige', dan kan men zich voorstellen waaraan deze piano moest voldoen. Naast de compleet nieuwe klank, ontstond ook een nieuwe pianomethodiek; een nieuw instrument brengt nu eenmaal een andere manier van spelen met zich mee.

Totaal onderschat was de functie van dit nieuwe instrument in de kamermuziek. Het grootste probleem, volume, werd bijvoorbeeld al snel herkend en aangepast. Er verschenen 3 standen om de klep open te doen, de kleinste, half en heel. Vergelijk dit maar eens met een Erard die openstaand, nooit te luid zal worden.

De hamerkoppen werden zo gemaakt dat er altijd een egaal geluid uit kwam, zonder de register overgangen, zoals we die kenden van voorgaande instrumenten. Een van de belangrijkste klankkenmerken, karakter, werd uit de piano 'weggemoderniseerd'.

Wat heeft het voor zin, in deze context, om een ingespeelde rol door pianist Arthur Schnabel af te spelen op een hedendaags instrument? Is dat niet een (on)muzikaal anachronisme? En concreter: is het spelen van Chopin op een vette klank gebouwde vleugel, niet een zelfde soort misvatting?

C'est le ton qui fait la musique: de kern

De kern van het project draait dus om de vleugelbouwer Sébastien Erard die de pianoforte heeft ontwikkeld tot in de 20ste eeuw, en verbeterde zodat componisten steeds mee ontwikkelde met de mogelijkheden van het instrumentarium dat ze tot hun beschikking hadden. Deze ontwikkeling kwam natuurlijk alleen maar ten goede van componisten zoals Franz Liszt, Richard Wagner, Claude Debussy, Florent Schmitt, Maurice Ravel. Deze componisten hadden ook allemaal een Erard vleugel thuis staan, en dachten de muzikale taal en ook de orkestratie vanuit dat instrument. Men zou in de veronderstelling kunnen zijn dat er nooit een overgang zou zijn geweest van instrumenten in deze periode, maar de geschiedenis laat ons iets anders zien! Vele relevante kennis is helaas door de concurrentiepositie van verschillende pianobouwers weggedrukt.

Johannes Brahms bijvoorbeeld, stuurde de gloednieuwe gratis Steinway vleugel weer terug naar fabriek met de mededeling dat zijn muziek niet geschikt was voor het instrument. Ook Richard Wagner weigerde de eveneens gratis aangeboden Steinway tegenover zijn Erard vleugel (1870). Liszt schreef en speelde bijna al zijn muziek op Erard en andere 'lichte vleugels'.

Ignatz Paderewski werd gevraagd om een serie promotieconcerten te geven voor Steinway, maar weigerde in eerste instantie, en eiste later dat het mechaniek zou worden aangepast, wat ook gebeurde. Tijdens een van die laatste promotieconcerten was door een fout van de *pianomechaniker* zijn aangepaste instelling van het mechaniek niet juist, maar standaard teruggezet en dus veel te zwaar waardoor hij een vinger voor de rest van zijn leven bliesseerde.*¹

Voor hem kwam de hulp te laat, maar voor Vladimir Horowitz niet: hij speelde zijn hele leven op een Steinway, maar het mechaniek was van Hofmann, een mechaniek dat dichter bij dat van Erard staat. Hij klaagde regelmatig over het te zware en logge mechaniek bij verschillende bezoeken aan de Steinway shop in New York. Het mechaniek van Hofmann

was lichter en kon sneller repeteren. (accelerated action)^{*2} Hij bestelde 4 vleugels met het aangepaste mechaniek en speelde daar de rest van zijn leven op, en nam zelfs zijn concertvleugel mee op tournee. Tijdens een van mijn eigen huisconcerten in Amerika heb ik er persoonlijk voor gezorgd dat het laatste mechaniek teruggevonden werd van Horowitz, nadat ik de stemmer had gevraagd de vleugel toch eens te openen, omdat ik het een geweldig mechaniek vond! De eigenaar van de vleugel was blij dat er eindelijk erkenning was, omdat ze nooit geloofd werd dat haar instrument van Horowitz was gekocht door haar vader. De stemmer belde witjes uitgeslagen meteen 'headquarters' : "we found her!".

Clara Schumann , Claude Debussy Maurice Ravel bestelden specifiek voor concerten de Erardvleugel.

Frédéric Chopin speelde liever niet in grote zalen (ongeveer 12 concerten in zijn hele leven), omdat hij vond dat zijn dynamische omvang op Erards van *pppp* tot *fff* niet gehoord kon worden op de achterste rijen van de zalen.^{*3}

Alle historische bronnen leiden langzamerhand naar een puzzel die ons nu pas duidelijk wordt. Gekoppeld aan deze puzzel volgde voor ons de vraag waarom deze Erard-vleugel dan zo belangrijk was.

Eenvoudig gezegd, geven een tweetal elementen antwoord op de vraag. Daarvoor moeten we de bouw van de vleugel bekijken. Eerste is, dat bij een Erard de snaren parallel lopen aan de nerven (vroegere waterleidingen van de boom). Hierdoor ontstaat net als bij strijkinstrumenten een optimale overdracht van de boventonen. Dit heeft tot groot voordeel dat elke toon een rijkere boventoon-opbouw heeft die zorgt voor een volle transparante klank. Weliswaar in decibel uitgedrukt is deze niet even hard is als een kruis-snarige vleugel. Dit volume is echter alleen nodig

^{*1}Steinway & Sons, K. Lieberman, Yale University Press 1995

^{*2} Vladimir Horowitz, *His life and music* New York ,Harold C. Schoenberg, Simon & Schuster 1992 (pagina 115, 116)

^{*3} J. Bellmann Artikel uit *19th century performance: Chopin and His Imitators: Notated Emulations of the "True Style" of performance*, 1998 American Musicological Society, Boston, Massachusetts

Als de zaalinhoud groter is (groter dan bijvoorbeeld de grote zaal Concertgebouw te Amsterdam) dan geldt het volgende. Voor samenspel met alle andere instrumenten zijn de boventonen alleen maar een pluspunt. Je kan namelijk als pianist nooit te hard spelen, of over iemand heen spelen.

Door het opvoeren van de spanning in de vleugel waren bouwers genoodzaakt om een compromis te maken door de snaren te kruisen. Hierdoor ontstond een groot verschil in de boventonen, en dit werd deels opgelost met meer druk vanuit het klankbord, en een kam die haaks op de nerven de overdracht moet verzorgen van de trilling. De directe relatie tussen klankbord en snaar is daarmee uitgesloten, en gevolg is, meer volume en beduidend minder boventonen. Dus minder kleur en meer geluid.

Tweede is de register-werking van de vleugel.

"..het werd zelfs de taak van de (virtuoze) pianist om te orkestreren, zo goed als het de taak van de pianobouwers was om hem in staat te stellen dat te doen. En aangezien iedere pianofabrikant zich wel wist te omringen door een leger virtuozen waren de technische vernieuwingen niet van de lucht....Die door de componist op de piano mogelijk (en gewenst) geachte orkestrale klank blijkt tenslotte uit datgene wat Hector Berlioz in zijn *Traité d'Instrumentation* opmerkt:..'De piano(..) kan uit tweeledig oogpunt worden beschouwd: als een orkest instrument, en als een instrument dat op zichzelf een volledig orkest vormt'..⁴"

Erard gaf bij de verkoop een Brevet waarin stond dat alle registers hun eigen specifieke klank moeten hebben maar ook moeten behouden. Het was een garantie die levenslang was, dus mocht de klant niet tevreden hierover zijn, dan repareerde Erard dat. Dus de bassen zijn hoorbaar verschillend ten opzichte van de tenoren, alten, sopranen etc. Dit principe is na de kruis-snarige instrumenten vervaagd, en zelfs bewust weg-ontwikkeld. Steinway omschrijft dit duidelijk in zijn missie. Men wilde egaliteit in plaats van diversiteit. Jos van Veldhoven sprak onlangs in een interview over de register-lagen van de menselijke stem bij het zingen. Hij vertelde dat het erg mode is om tegenwoordig deze geheel egaal te laten verlopen van laagste tot hoogste toon, geheel naar analogie van de moderne vleugel is er nu blijkbaar de behoefte om dit te willen veranderen, hoewel ook hij er tegen is, en pleit voor de register-werking van diverse lagen in de stem.

De boventonen en registerwerking, twee eigenschappen die wij alleen tot volledige perfectie terughoren in de Erard vleugel leidt tot een aantal geweldige ontdekkingen die het Ensemble uitdraagt door middel van concerten en cd's.

Veel polyfone muziek uit de fin de siècle is behoorlijk complex van opbouw. Door deze werken op hedendaagse instrumenten uit te voeren zonder besef van registerwerking ontstaat (meestal) een veel te dik geluid. Veelal worden alle stemmen even hard en dik gespeeld. De logische reactie van menig strijker zanger, of blazer is om er ook maar een flink volume ofwel vibrato tegenaan te zetten, zodat het geheel in balans lijkt. De transparantie van de harmonische akkoorden verdwijnt en te dik volume komt in de plaats. Meestal weten de uitvoerders zelf niet of de balans goed is of men kan elkaar niet goed horen, juist vanwege die dikte/volume. Het gebruik van de Erard in kamermuziek heeft dus directe gevolgen voor de strijkers. Het gebruik van vibrato is bijvoorbeeld veel minder noodzakelijk. Overigens is het gebruik van darmsnaren, dat in die tijd norm was, een bijkomend beleidsaspect. Wij vinden dat darmsnaren, gemakkelijk passend bij de Erardklank, een voorwaarde. Gordon Nikolic laat zijn leerlingen op darm studeren, vanwege onder andere de enorme verschillen en kleur mogelijkheden die zonder meer bijna vergeten zijn.

Om nog eens twee aspecten te noemen:

1. de naklank van een toon, die op een Erard natuurlijk afsterft en op een hedendaagse vleugel, klinisch en abrupt is. Hierdoor krijgen begin en eind van een melodie een natuurlijker verloop. De lengte van tonen is gemakkelijker in balans, dus korte en lange tonen hebben daardoor een andere absolute waarde.

**⁴ Van Giraffepiano's pianoleeuwen tingellatten & toondichters, Dick van der Meer, Wereldbibliotheek, Amsterdam 1980.*

2. het pedaal: de functie ervan is totaal verschillend bij Erard. Door de heldere klank van de tonen is het bij Erard mogelijk om de originele aanwijzingen van componisten te begrijpen en op te volgen. Uit zijn verband getrokken klinken sommige pedaal-aanduidingen totaal onlogisch op een modern instrument. Er zijn zeer gedetailleerde notities van pedaalgebruik, uitgaven van meesterwerken voorzien van pedaalgebruik door Bartok, Chopin, Rubenstein, alsmede mechanische rollen ingespeeld door top pianisten, waaruit blijkt dat het idee van pedaalgebruik destijds niet altijd past bij de hedendaagse instrumenten. Ook hiervan zijn de klankresultaten van de moderne vleugel zonder historisch besef voor de mede-musici bepalend voor de toonvorming volume en zelfs tempo. De parameters van muziek wijzigen drastisch. Het spreekt voor zich wat er dan voor gevolgen zijn bij het musiceren van kamermuziek, die is dan ook uit zijn verband, en kan niet genuanceerd genoeg zijn, men volgt de klank van de piano en past zich (onnodig!) aan. Interessant wetenschappelijk historisch onderzoek is gedaan door Carl. E. Seashore in zijn boek "Psychology of music", uit 1938 (New York, McGraw-Hill Book Company Inc.) Hij registreerde het pedaal

gebruik en de absolute lengte van tonen en plaatste deze onder de partituur, zodat je de afwijking, en 'realiteit' van de musicus kan zien.

Er is een gat tussen de historische uitvoeringspraktijk vanaf ±1850 tot ±1950. Er zijn wel talloze orkesten en ensembles die zich bezighouden met Bach, en meest recent ook Schubert, maar daarnaast zijn wij als enigen bezig om ook deze belangrijke geschiedenisperiode in kaart te brengen, en de uitvoeringspraktijk geheel opnieuw te ontdekken. In 1950 werden pas de laatste Erardvleugels verwijderd in Frankrijk van conservatoria en vervangen door moderne instrumenten. Rond 1938 werden de laatste darmsnaren uit Europese orkesten gehaald. Dit omdat ten tijde van het interbellum en na de tweede wereldoorlog de productie van staal nu eenmaal veel goedkoper was dan darm. Het was slechts in enkele gevallen een artistieke keuze om dit te doen. De gevolgen voor het gebruik van de stok- en streek techniek, en vibrato zijn enorm.

Richard Egarr inspireerde het Basel Kammerorchester hem om het orkest een project te laten spelen met darmsnaren (2007) om zo de originele klank terug te vinden.

Het HortusEnsemble heeft bewust de afgelopen jaren gekozen om juist wél de vaak onmogelijk lijkende muziek uit te voeren, zoals pianokwartetten -en kwintetten van componisten als Max Reger, Guillaume Lekeu, Florent Schmitt, Adolf Busch, maar ook bekendere componisten. Opvallend was hoezeer dan juist ook het publiek de communicatie van composities *wel* begrijpen kan, ondanks die complexiteit.

Natuurlijk beseffen wij ook de historische relevantie en hopen dat dit onderzoek door wetenschappers en andere geïnteresseerden wordt opgepakt. Omdat we een soort nieuwe stroming van muziekuitvoering hebben gecreëerd, wisten we in het begin niet wat voor doelgroep hierop af zou kunnen komen. De keuze om de concerten in de Hortus te houden, komt voor uit de gedachte dat publiek dat van planten en natuur houdt ook wel geïnteresseerd zou zijn in dit soort muziekuitvoeringen. Er is een zeker respect voor nodig om weer eens een in een tuin rond te lopen en de onbegrensde mogelijke ontdekkingen in de natuur tot je te door te laten dringen. Een soortgelijk gevoel geeft onze zoektocht naar de nieuwe uitvoeringspraktijk, *terug naar de natuur*, terug naar de bron, vergeten speelmannieren, vergeten geweldige composities. De ontwikkeling binnen het ensemble is evident. De gespeelde composities zijn met de jaren complexer geworden. Ook de uitvoering-kwaliteit is gestegen, getuige de reacties van publiek en pers. De historische relevantie van het studeren, spelen en het onderzoek geven aan, dat wij een marktaandeel opvullen dat voorheen nog niet bestond, en onmisbaar is. Uiteraard is een grotere doelgroep hiervoor ook te interesseren op langere termijn.

Ontwikkeling en toekomst

Wij proberen niet de enige 'authentieke manier' van spelen te ontdekken, dat zou een absurde onmogelijke dogmatische opgave zijn, maar wij proberen, om na een eeuw 'collectieve plaat en cd-opname-onderbewustzijn-recycling' onbevange te kijken naar bekend en minder bekend repertoire. Daarbij is een van de uitspraken van Richard Wagner een tijdgebonden hulp; hij hield vol dat bij de uitvoering van muziek, de uitvoerder niets toevoegt, of wegneemt, maar het moet je tweede 'zelf' zijn.

Met de eerste 8 jaren van het HortusEnsemble achter ons is al veel repertoire gespeeld, maar nog niets oninteressant gebleken. Speciaal is dat de aandacht met name op het ontwikkelen van het Ensemble is, en daaruit volgend een repertoire verbreding, nu we een klein kamerorkest hebben. De hele filosofie van ons Ensemble geldt net zo goed voor alle repertoire, hoewel dat natuurlijk buiten ons bereik ligt op het moment.

De uitverkochte programma's, reacties van publiek en eigenlijk op de eerste plaats, de reacties van de musici geven aan dat we op de goede weg zijn een eigen cultuur te bouwen,

en te kunnen voort te zetten.

Er ligt nog veel muziek te wachten. Ik hoop daarbij een klein beetje dichterbij te komen bij de verwondering die wij voelen als musici, en die de muziek destijds al teweeg bracht bij het publiek, en nu wederom, bij ons publiek.

Maarten van Veen

Artistiek Leider HortusEnsemble & Hortus Festival

Geraadpleegde literatuur:

Het Klavier *Dirk Schäfer* 1913 (*Wereldbibliotheek Amsterdam* 1946)

Muziek van de twintigste eeuw *Ton de Leeuw* (1977 *Scheltema*)

Ravel, Man and Musician, *Arbie Orenstein* (*Dover Publications* 1968)

Modern Music, *Paul Griffiths*, *Thames and Hudson* 1978)

Story of the Orchestra, *Paul Bekker* (*WW Norton* 1934)

Psychology of Music, *Carl E. Seashore* (*Dover Publications Inc.* 1938)

Musical Performance, in the times of Mozart & Beethoven, *Fritz Rotschild* (*W.&J Mackay & Co*, 1961)

Down a path of wonder, *Robert Craft* (*naxosbooks*, 2006)

Nederlandse Componisten van 1400 tot op onzen tijd, *Cor Backers* (*J.P. Kruseman Den Haag* 1941)

De piano en haar componisten, *Max P. van Wely* (*J.P. Kruseman Den Haag*, 1949)

The End of Early music *Bruce Haynes*, *Oxford University Press*, 2007