

“Dirigeren kun je het niet noemen”

Een studie naar de beeldvorming rond Frans Brüggen
en zijn Orkest van de Achttiende Eeuw

Merlijn Kerkhof

*Scriptie in het kader van de opleiding Muziekwetenschap aan de Universiteit Utrecht
Onder begeleiding van prof. dr. Louis Peter Grijp
Juni 2011*

Inhoud

Voorwoord	3
Inleiding	4
Hoofdstuk 1 – Frans Brüggen: van virtuoos tot boegbeeld	5
Frans Brüggen als ‘authentiek’ musicus-----	5
Nieuwe muziek en engagement-----	6
Het inlossen van de verwachting -----	7
Hoofdstuk 2 – Een uniek orkest.....	9
Fundamenten -----	9
Doorstroom -----	10
Als Brüggen stopt-----	10
Gelijke betaling -----	11
Hoofdstuk 3 – Het beeld van het orkest en zijn dirigent.....	12
Marketing en presentatie-----	12
Receptie -----	13
Krediet-----	13
De dirigent Frans Brüggen -----	14
Musicus en persoonlijkheid: het beeld van Brüggen -----	15
Documentaires -----	16
Conclusie.....	18
Literatuur.....	19

Voorwoord

Voor het schrijven van deze scriptie ben ik erg schatplichtig aan het werk van musicologe Jolande van der Klis, die als medewerker en later hoofdredacteur van *Tijdschrift Oude Muziek*, maar ook in andere hoedanigheden, veel over oude muziek in Nederland heeft geschreven. Ook vermeldenswaardig is de dissertatie van Kailan Ruth Rubinoff, *The Early Music Movement in the Netherlands* uit 2006, waar ik dankbaar gebruik van heb gemaakt.

Veel dank gaat uit naar Sieuwert Verster, die zo vriendelijk was om mij rond te leiden in de wereld van het Orkest van de Achttiende Eeuw – op het kantoor waar zijn portret onder dat van Frans Brüggen hangt. Verster heeft mij in de gelegenheid gesteld om alle vragen te stellen waarop ik tot dan toe geen antwoord had gekregen en ik heb aan den lijve ondervonden hoe hij zijn orkest weet te verkopen. Zijn bevlogenheid is indrukwekkend. Ook regisseur Paul Cohen was bereid om mij te woord te staan, over de keuzes die hij voor zijn documentaire over het orkest gemaakt heeft.

Ik heb er bewust voor gekozen om Frans Brüggen niet te benaderen voor een interview. Mijn onderzoek gaat over de beeldvorming rond Brüggen en zijn orkest (waar ik, ironisch genoeg, met het schrijven van een scriptie zelf ook een bijdrage aan lever). Een persoonlijke uitleg, verklaring van handelen en het nuanceren van uitspraken zijn dan ook niet nodig. Bovendien ben ik van mening dat Frans Brüggen genoeg interviews heeft gegeven. Op zijn leeftijd gun ik het hem om zich met belangrijkere zaken bezig te houden.

Tot slot nog een taal-gerelateerde opmerking. De term ‘authentieke uitvoeringspraktijk’ is in Nederland nog steeds niet helemaal uitgeburgerd. Ik spreek bij voorkeur van historisch geïnformeerd, hoewel die woorden net zo goed omgeven kunnen worden door apostroffen. Wat zijn immers de parameters die we moeten hanteren om een orkest of musicus met het predicaat ‘historisch geïnformeerd’ op te zadelen? Is een oud instrumentarium de enige voorwaarde, of is ook een actieve rol in het onderzoek vereist? Minstens zo lastig blijft de vraag hoe we in de context van de oude muziek de ‘niet-historisch-geïnformeerde’ orkesten moeten benoemen. Richard Taruskin betoogde in zijn *Text and Act* met recht dat het ‘authentieke’ geluid een modern geluid is. Gemakshalve spreek ik van traditionele orkesten, hoewel de (zelfbenoemde) historisch-geïnformeerde gezelschappen ook gebonden zijn aan tradities, veelal van recenter datum.

Merlijn Kerkhof,
3 juni 2011

Inleiding

In 1981 richtte blokfluitist en oude-muziek-pionier Frans Brüggen een eigen orkest op waarmee hij zich wilde richten op muziek van de hoogbarok tot en met de klassieke periode. Met zijn ‘Orkest van de Achttiende Eeuw’, de naam was een statement op zich, wilde hij recht doen aan de klankwereld van de componisten wier muziek zij speelden. Of, scherper geformuleerd: de muziek uitvoeren zoals de componist het bedoeld heeft.

Inmiddels zijn we dertig jaar verder en is het orkest niet meer weg te denken uit het internationale muziklandschap. Maar onder de orkesten, zowel de traditionele als de in oude muziek gespecialiseerde, is het Orkest van de Achttiende Eeuw nog steeds een vreemde eend in de bijt. Met het feit dat de samenstelling van het orkest in de loop der jaren nauwelijks gewijzigd is (waar ik in hoofdstuk 2 nog een kanttekening bij zal plaatsen), onderscheidt het zich van andere grotere orkesten: in de meeste orkesten is de doorstroom van musici groter. Ook bijzonder is dat zowel Frans Brüggen, orkestdirecteur Sieuwert Verster als orkestleden herhaaldelijk hebben aangegeven dat het orkest zich opheft als Brüggen niet meer in staat is om te dirigeren. Dit hangt nauw samen met het aura dat om de dirigent hangt. Zijn stijl van dirigeren is voor vrijwel iedereen onnavolgbaar – dirigeren kun je het volgens violist Dirk Vermeulen niet eens noemen – en alleen de leden van zijn eigen orkest lijken zijn visie uit zijn handgebaren te kunnen destilleren. In interviews en recensies wordt vaak de vraag gesteld hoe Brüggen het nu voor elkaar krijgt.

De beeldvorming rond het orkest en zijn oprichter lijkt te zijn doortrokken van romantiek. Zoals Brüggen zich ten doel had gesteld de muziek van de achttiende eeuw te ontleden door de muziek te ontdoen van de erfenissen van de romantiek, is mijn doel het romantische beeld van dit orkest te ontleden. Dit werk is een analyse van de beeldvorming rond het orkest.

Bij een analyse van iets ‘levends’ komen altijd enkele problemen om de hoek kijken. De uitspraken van Brüggen die ik onder een vergrootglas houd, zijn gedaan binnen een tijdsbestek van 40 jaar. Een mens verandert, en zo zijn ook zijn ideeën aan verandering onderhevig. Daarbij komt dat Frans Brüggen in de loop der jaren veel gezegd heeft. Het is logisch dat er in verschillende situaties andere antwoorden op vragen worden gegeven. Het is dan ook zeker niet mijn doel om Brüggen samen te vatten, als het ware, maar om hem kritisch te evalueren en eventuele tegenstrijdigheden bloot te leggen.

Het tweede probleem betreft de vraag in hoeverre het beeld afwijkt van de realiteit. Doorgaans is het beeld een gevolg. Soms echter gaan zaken een eigen leven leiden, wanneer het beeld niet meer wordt getoetst aan de werkelijkheid. Of, daarmee samenhangend, wanneer daar simpelweg behoefte aan is.

In het eerste hoofdstuk zal ik de carrière beschrijven van Frans Brüggen tot aan de oprichting van het Orkest van de Achttiende Eeuw. Ik zal hier ingaan op zijn bewegen binnen de wereld van de oude muziek, maar ook binnen de Nederlandse avant-garde. In het tweede hoofdstuk zal ik beschrijven hoe het Orkest van de Achttiende Eeuw functioneert en wat de eigenaardigheden, of *unique selling points*, zijn van het orkest. Het zwaartepunt van mijn betoog zal liggen in het derde hoofdstuk, waar ik uitgebreid in zal gaan op verscheidene aspecten rond de beeldvorming van het orkest en zijn dirigent, zoals marketing en receptie.

Hoofdstuk 1 – Frans Brügger: van virtuoos tot boegbeeld

Frans Brügger is zonder twijfel een van Nederlands meest vooraanstaande musici. Maar door hem alleen te beschrijven als vooraanstaand musicus doet men hem te kort: Brügger is een kleurrijk figuur, een charismatische intellectueel, een rebel, een individualist en één van de boegbeelden van de oude-muziek-beweging. Zowel als persoonlijkheid en als musicus is hij niet voor één gat te vangen. Jaren voordat hij zijn eigen orkest oprichtte, maakte de wereld kennis met de blokfluitvirtuoos Frans Brügger.

In de oorlogsjaren kreeg Brügger zijn eerste blokfluitfles. De scholen waren vaak gesloten en in zijn blokfluit vond hij een welkome afleiding.¹ Zijn talent werd snel opgemerkt. Hij studeerde aan het Amsterdams Muzieklyceum bij Kees Otten, pionier in oud blokfluitrepertoire en de eerste blokfluitdocent aan een Nederlands conservatorium. Tijdens Brüggers studietijd speelden leraar en student nog veel samen, maar na zijn examen brak Brügger met Otten – hij wilde het anders doen, en beter. Brügger ontwikkelde zich tot een virtuoos blokfluitist en werd geprezen om zijn intense toon, klankvariatie, fraseringen en vernieuwende ademhalingswijzen.

Hij was de eerste twintigste-eeuwer die met de blokfluit een sterrenstatus bereikte. Het suffe imago van het instrument, dat slechts voor de huiskamers bestemd leek, deed hij al blazend de das om. Als de rattenvanger van Hamelen kreeg hij met zijn fluitspel vele luisteraars in zijn greep.

Frans Brügger als ‘authentiek’ musicus

Brügger speelde in verschillende formaties, maar pas toen hij in aanraking kwam met Gustav Leonhardt, zag hij in dat er een samenhang was tussen zijn oude instrument en het oude repertoire. Leonhardt fungeerde aanvankelijk als mentor voor Brügger. “Met het besef dat de oude muziek een apart hoofdstuk vormde, begon voor mij een nieuwe fase. Toen moest ik ook alles weten; ik ben heel veel gaan lezen en heb alle aanwijzingen echt naar de letter opgevolgd.”² In deze periode legde Brügger ook contact met blokfluitbouwers, en bewoog hen om kopieën te maken van historische fluiten. Een ‘authentiek kamp’ leek zich af te tekenen, waar Brügger – tegen wil en dank? – één van de leidende figuren van zou worden. Aanstellingen aan de prestigieuze Harvard University en Berkeley, naast de conservatoria in Nederland, vergrootten zijn status.

Hoe verhoudt Brügger zich tot het fenomeen historisch geïnformeerde uitvoeringspraktijk? Hoewel hij zich nogal eens heeft laten verleiden tot boude uitspraken (zowel fanatiek ‘historisch-verantwoord’ als bagatelliserend, denk aan “liever een originele kop dan een origineel instrument”), is hij niet rechtlijnig. Het is bekend dat hij (moderne kopieën van) oude instrumenten prefereert wanneer er oude muziek gespeeld wordt. Hoewel hij ook moderne orkesten dirigeert, heeft hij het gevoel dat er altijd iets verloren gaat wanneer er oude muziek op moderne instrumenten klinkt.³ Over zijn ideeën ten aanzien van interpretatie bestaan echter wat

¹ Van der Klis, 1991, p. 167

² Ibidem, p. 169

³ Haynes, p. 154

misverstanden. Zo verklaarde hij dat zijn speelstijl maar “voor 30 of 40 procent” aan historische informatie toegeschreven kan worden.⁴ In die overige 70 of 60 procent moet klaarblijkelijk interpretatie wedijveren met traditie.⁵ Brüggens zegt boven alles te hopen dat de componisten hun werk op zijn minst herkennen als zij vandaag de dag in de zaal zouden zitten bij een uitvoering.⁶ Het credo van Brüggens Orkest van de Achttiende Eeuw was dan ook van begin af aan: “zo nauwkeurig mogelijk te werk gaan om de klankwereld te bereiken die de componisten van de achttiende eeuw zich voorgesteld hebben.”⁷

Wat in dit licht ook interessant is, is dat Brüggens uitvoerende musici ziet als kunstenaars. In de film *De schepping van Frans* uit 2009 noemt hij fortepianist Kristian Bezuidenhout “een groot kunstenaar”. Over zichzelf zegt hij nota bene, het zij met de nodige ironie: “het leven van een kunstenaar gaat niet over rozen”. Zijn verklaring in een eerdere documentaire, *De gouden dagen, de dagen van goud*, dat “de enige taak van de uitvoerders is om de muziek zo getrouw en zo tastbaar mogelijk over te dragen”, valt hier moeilijk mee te rijmen.⁸ Er kan worden geconcludeerd dat Brüggens het ‘getrouw en tastbaar overdragen’ als een kunst ziet, maar veiliger is het om te concluderen dat Brüggens zichzelf wel eens tegenspreekt.

Nieuwe muziek en engagement

De vele muzikale activiteiten die hij heeft ontplooid, geven blijk van een veelzijdig talent. Niet in de laatste plaats omdat hij juist veel nieuwe muziek heeft gespeeld en net zo goed raakvlakken heeft met de *scene* rond Louis Andriessen, Reinbert de Leeuw en consorten. De blokfluitrecitals van Brüggens bestonden vaak voor de helft uit nieuwe muziek, meestal speciaal voor hem gecomponeerd. Beroemd werd bijvoorbeeld Brüggens uitvoering van Luciano Berio’s *Gesti* voor blokfluit.⁹ Met Sour Cream, zijn blokfluitensemble met Walter van Hauwe en Kees Boeke, probeerde hij de boel op te schudden door gewaagde programma’s samen te stellen. Ook qua presentatie werden heilige huisjes omver geschopt, tot het à la Jimi Hendrix in stukken breken van een blokfluit aan toe.¹⁰

In de jaren zestig en zeventig heeft Brüggens zich ook geprofileerd als geëngageerd musicus. Zo speelde hij tijdens politieke concerten, gericht tegen de oorlog in

⁴ Kenyon, p. 6. Dat Brüggens een man van percentages is blijkt uit een toespraakje dat hij hield in ’t Hoogt, Utrecht, na het Holland Festival Oude Muziek in 1983. Hans Heg tekende op: “Er valt niet meer dan vijftien percent te reconstrueren bij Mozart en zijn voorgangers. Natuurlijk streven wij naar meer, tenzij het belachelijk wordt.” Om vervolgens over zijn benaderingen van tempi op te merken: “Tachtig percent intuïtie, twintig procent wat je geleerd hebt.” *De Volkskrant*, 5 september 1983.

⁵ Met traditie bedoel ik de ongeschreven gewoontes en gebruiken die in deze tijd gangbaar zijn. Richard Taruskin merkte over een uitvoering van Mozarts *Symfonie nr. 40* op, dat Brüggens dezelfde tempi hanteert als Eugen Jochum en Otto Klemperer. Aan de hand van de metronomiseringen van Johann Nepomuk Hummel, Mozarts talentvolle leerling, kunnen we afleiden dat het onwaarschijnlijk is dat de tempi van nu destijds gangbaar waren. Het tempo van Brüggens, Jochum en Klemperer is het *tempo ordinario* van de 20^{ste} eeuw. Zie Taruskin, p. 295

⁶ Verster, 2009

⁷ Programmaboek Holland Festival Oude Muziek, 1983

⁸ Opvallend is dat Gustav Leonhardt recent in een interview heeft aangegeven geheel in dienst te staan van de componist, en dat volgens hem uitvoerenden geen kunstenaars zijn. Zie Van der Horst, 2011

⁹ Haskell, p. 171

¹⁰ Van der Klis, 1991, p. 189

Vietnam, en had hij een aandeel in het grootschalige project *Reconstructie*, de ‘opera’ van Louis Andriessen, Reinbert de Leeuw, Misha Mengelberg, Peter Schat en Jan van Vlijmen. Het libretto voor dit *gelegenheidsgesamtkunstwerk* kwam van Hugo Claus en Harry Mulisch. Zowel musici van het Willem Breuker Kollektief als musici die betrokken waren bij de oude-muziek-beweging hadden een aandeel. Brügggen bespeelde een uitversterkte contrabasblokfluit.¹¹ De opera, gebaseerd op het leven van Che Guevara, was een aanklacht tegen de Vietnampolitiek van de Verenigde Staten en ging tijdens het Holland Festival in première. Al voor de uitvoering werden er Kamervragen gesteld of het gesubsidieerd beledigen van een bondgenoot wel de bedoeling was. Op 17 november van dat jaar verstoorde de groep De Notenkraaker, onder aanvoering van Andriessen, De Leeuw en Schat, een concert van het Concertgebouworkest. Uitgerekend tijdens een fluitconcert van Quantz, wiens werk zo’n belangrijke bron zou blijken voor musici geïnteresseerd in historische uitvoering, werd via een megafoon de “ondemocratische structuur” van het orkest aangevallen. Er klonk te weinig nieuwe muziek in het Concertgebouw.

Deze beruchte Notenkraakersactie, een incident in een reeks van acties, leidde de wellicht meest geciteerde uitspraak van Frans Brügggen in. Op 22 april 1970 stond er een discussie op het programma in Hotel Krasnapolsky te Amsterdam over de ‘misstanden’ bij het Concertgebouworkest. Hier was het dat Frans Brügggen de woorden sprak: “...waarschijnlijk weet diezelfde bezoeker van serie B niet, dat elke noot van Mozart en van Beethoven die het Concertgebouworkest speelt, van A tot Z gelogen is”. In de documentaire *De schepping van Frans* noemt hij deze uitspraak ‘een dronkemanskreet’.¹² Maar moest de soep ook toen niet zo heet gegeten worden als hij werd opgediend?

“Ze hebben om te beginnen niet het instrumentarium wat [sic] de werken van de genoemde heren Mozart en Beethoven naar behoren kan vertolken. In ieder geval is het helemaal niet wat deze componisten zich voorgesteld hebben. Noch hebben ze de kennis, noch laten ze zich informeren, noch laten ze hun dirigenten goed op de hoogte zijn. Het is allemaal één grote leugen.”

Op dat moment kwam het recht uit zijn hart, voegt hij er in de documentaire aan toe. Ja, het was écht heel slecht gesteld met het muzikleven.¹³

Het inlossen van de verwachting

In de jaren zeventig richtten veel van de musici en componisten die teleurgesteld waren in het geïnstitutionaliseerde muzikleven hun eigen ensembles op. Onder andere het Asko Ensemble, het Schönberg Ensemble en Orkest de Volharding zagen in deze periode het levenslicht.¹⁴ Ook waren er verschillende ensembles voor oude muziek, maar aan een echt ‘orkest’ ontbrak het nog. Totdat in 1979 Ton Koopman het Amsterdam Baroque Orchestra oprichtte.

¹¹ Samama, 2001

¹² Wellicht komen ook de briljante oneliners “Leohnhardt is Bach”, “Karl Böhm is een ontzettende lul” (Heg, 5 september 1983) en “Het is allemaal nep” (over de uitvoeringen van Norrington, Herreweghe en Gardiner, zie Van der Klis, 2002) voor dit predicaat in aanmerking.

¹³ Meer over de documentaires vanaf pagina 16.

¹⁴ Hiu, 2001

In 1981 volgde tot verrassing van velen Frans Brüggen het voorbeeld van Koopman. De gevierde fluitist presenteerde zijn Orkest van de Achttiende Eeuw (internationaal Orchestra of the Eighteenth Century), dat hij oprichtte met Sieuwert Verster en violiste Lucy van Dael. Alle musici in het orkest zouden op instrumenten spelen die corresponderen met de tijd en plaats waarin de muziek is gecomponeerd. Bij de oprichting was nog niet duidelijk of het orkest langer dan één tournee zou bestaan. De musici werden van over de hele wereld ingevlogen. Het orkest werd groter bezet dan het Amsterdam Baroque Orchestra: met tussen de 40 en 50 musici profileerde het zich nadrukkelijk als klassiek orkest.¹⁵ Brüggen kon nu de verwachting inlossen die hij met zijn aanval in Krasnapolsky had geschept. Met zijn orkest kon hij eindelijk laten zien hoe het wél moest.

¹⁵ Van der Klis, 2007, p. 90

Hoofdstuk 2 – Een uniek orkest

Het Orkest van de Achttiende Eeuw overleefde de eerste tournee, waar de musici onbezoldigd aan meewerkten.¹⁶ De eerste concerten vonden plaats in München, Stuttgart en Frankfurt, om vervolgens in Den Haag het Nederlandse debuut te maken.¹⁷ In Den Haag werd gemusiceerd “met heilig vuur en authentiek enthousiasme,”¹⁸ maar waarschijnlijk was het slechts een opwarmertje voor het concert in het Concertgebouw op 12 december 1981. Het Amsterdamse debuut vond plaats na een uitvoering van Mahlers *Symfonie nr. 3* door het Concertgebouworkest onder leiding van Bernhard Haitink – het orkest dat door Brügger zo bekritiseerd was.¹⁹ Tijdens dit nachtconcert rekende de rebellenclub af met de tegenpool.

Brügger en zijn orkest ontwikkelden een herkenbare klank – vaak omschreven als helder, gloedvol en genuanceerd –, al was die ontwikkeling misschien meer een gevolg dan een doel: in een televisie-interview gaf de dirigent al aan dat de oude instrumenten je simpelweg dwingen om anders te spelen.²⁰ Minstens zo eigen als de klank van het orkest is de organisatorische aanpak.

Fundamenten

Drijvende kracht is van begin af aan medeoprichter Sieuwert Verster, die slechts ondersteund door één deeltijdmedewerker alle zaken rond het orkest regelt – van het organiseren van de tournees tot acquisitie, betaling van musici tot het uitbrengen van cd's. Verster is een man die van uitdagingen houdt en die van elk project met het orkest iets bijzonders wil maken; een creatieve geest die zijn talent geheel in dienst stelt van Brügger. Ook in de media treedt hij geregeld op de voorgrond, om te vertellen over het orkest en zijn organisatie.²¹ Het orkest is, misschien nog wel meer dan dat van de dirigent, Versters levenswerk.

Geen enkel ander symfonieorkest in Nederland werkt met zo'n klein team. Dat het mogelijk is dat de organisatie kan draaien op twee mensen, heeft er mee te maken dat het Orkest van de Achttiende Eeuw een deeltijdorkest is. Aanvankelijk werden er per jaar twee tournees (hieronder moeten ook de concerten in Nederland worden gerekend), later werden dat er drie per jaar. In totaal zijn er jaarlijks nooit meer dan 40 concerten. Volgens Verster is het feit dat het een deeltijdorkest is één van de fundamenten van het succes – de sleur wordt tegengegaan, een tournee met het orkest wordt door de musici niet gezien als ‘werk’: in een interview geeft Verster aan dat Brügger en hij ook de bedoeling hadden om met het orkest een soort familieband te creëren.²²

¹⁶ Rubinoff, p. 249

¹⁷ Bij elke tournee brengt Sieuwert Verster een programmaboekje uit, waar ook de tourneegeschiedenis in vermeld staat. Deze informatie komt uit het boekje voor de 102^{de} tournee (oktober en november 2010).

¹⁸ Hager, 12 december 1981

¹⁹ Heg, 14 december 1981

²⁰ Verster, 2009

²¹ Zie bijvoorbeeld het interview van Han Reiziger met Verster in diens film *Gouden dagen, de dagen van goud* en Van der Klis, 1988.

²² Wiggins, 2008

De andere fundamenten zijn Frans Brüggen zelf en het repertoire. Toen Brüggen met het orkest begon en zijn fluit aan de wilgen hing, verklaarde hij dat hij alleen nog maar meesterwerken wilde spelen. Gekeken naar de werken die het orkest heeft uitgevoerd, kan worden geconcludeerd dat Brüggen zich aan zijn woord heeft gehouden: de kern van het repertoire is het werk van de grote meesters uit de klassieke periode. Geleidelijk aan heeft er expansie plaatsgevonden in de negentiende eeuw, zo speelt het orkest ook muziek van Mendelssohn. Brüggen heeft aangegeven geen verdere ambities te hebben op het gebied van later romantisch repertoire, omdat er dan weer op andere instrumenten moet worden overgegaan – bovendien weet Brüggen waar zijn sterke punten liggen. Een enkele keer wordt er iets gespeeld van de ‘mindere goden’ zoals Cherubini, Gluck, Kraus, Muffat – nota bene onder Gustav Leonhardt – Romberg en Scheidt. Af en toe wordt er een uitstapje gemaakt, met het *Vioolconcert* en de *Serenade no. 1* van Brahms, de *Apollon musagète* van Stravinsky en Berio’s *Rendering*.

Doorstroom

Niet alleen vergeleken bij de grote symfonieorkesten, maar ook met de diverse oude-muziek-ensembles is het Orkest van de Achttiende Eeuw uitzonderlijk. Zo is er nauwelijks doorstroom binnen het orkest: alleen als mensen uit eigen beweging weggaan of overlijden wordt er vervanging gezocht binnen het eigen netwerk. Er zijn dan ook geen audities. Het is het familieconcept van Verster, het orkest heeft daarin iets weg van een popgroep.²³ Hoewel critici beweren dat het orkest daarmee een gesloten bastion is, bekijkt Verster het van de praktische kant: het spelen van oude muziek is een specialisme, en omdat veel van de orkestmusici aan conservatoria verbonden zijn en in andere formaties spelen, weten zij geschikte remplaçanten te vinden als er musici uitvallen.²⁴ De doorstroom mag dan minder groot zijn, toch is het orkest van nu een ander orkest dan het orkest van dertig jaar geleden: ongeveer de helft van de musici uit de oorspronkelijke bezetting speelt nog steeds in het orkest.

Als Brüggen stopt

Een ander bijzonder aspect is dat het orkest van begin af aan heeft verklaard het lot in handen te leggen van Frans Brüggen: als hij niet meer kan dirigeren, dan wordt het orkest ontbonden. Voor de musici zal het geen ramp zijn, omdat de meeste van hen inmiddels al tegen de pensioensgerechtigde leeftijd aanzitten. Maar nu Brüggen steeds zwakker wordt (hij is geboren in 1934) hebben veel programmeurs van concertzalen en publiek het idee dat het ‘niet lang meer kan duren’. Voor sommigen is dit een reden om het orkest juist te boeken, het zou immers wel eens de laatste keer kunnen zijn, voor anderen is het juist een reden om de boot af te houden. Op Brüggens verzoek is er een paar keer met gastdirigenten gewerkt (om precies te zijn: Roger Norrington, Reinbert de Leeuw, Gustav Leonhardt, Wim ten Have, Edo de Waart, Kent Nagano, Thomas Zehetmair en Simon Rattle), maar dat pakte niet altijd goed uit.²⁵ Door aan te kondigen dat hij door gaat met dirigeren ‘tot hij erbij neervalt’,

²³ De vergelijking van het orkest met een popgroep heeft Verster meerdere keren gemaakt, en komt onder andere terug in zijn documentaire *Gouden dagen, de dagen van goud*, 2005.

²⁴ Sieuwert Verster in gesprek met de auteur, 31 maart 2011

²⁵ Hier kom ik in het volgende hoofdstuk op terug.

schept Brügger de gelegenheid om te anticiperen op een romantische dood in het harnas.²⁶

Gelijke betaling

Nog een voornaam punt waarmee het Orkest van de Achttiende Eeuw zich onderscheidt van andere orkesten, is het feit dat alle musici én Brügger en Verster evenveel betaald krijgen. Dat geldt ook voor de gastdirigenten die hebben meegewerkt, alleen niet voor de solisten. Dat het orkest dit vanaf de oprichting heeft volgehouden in een tijd waarin dirigenten op één avond vaak evenveel verdienen als een tweede violist tutti in een half jaar, is een grote bijzonderheid. Volgens Verster komt het niet alleen voort uit idealisme, maar was het ook praktischer om zo te honoreren: het bijhouden van uren en verzinnen van ingewikkelde constructies zou onnodig veel tijd hebben gekost. In deze aanpak, die wat communistisch aandoet, zien we de idealen van de jaren zestig terug.

Het belangrijkste onderscheidende element blijft echter Frans Brügger. De charismatische leider trekt publiek en musici aan. Terwijl veel musici elders meer kunnen verdienen (enkele zijn ook actief als dirigenten van hun eigen ensembles), blijven zij terugkeren bij het Orkest van de Achttiende Eeuw, vanwege de onderlinge vriendschap, maar vooral vanwege Brügger.²⁷ De oude wijze brengt zijn visie met succes over op zijn volgelingen. Niet alleen op zijn eigen orkestleden, want ook gevestigde namen zoals Mariss Jansons en Kent Nagano kwamen bij Brügger op audiëntie. Zijn stijl van dirigeren is volgens velen onnavolgbaar en gebrekkig, maar volgens Verster is die zwakte ook de kracht van het orkest: de musici weten dat zij niet blind kunnen varen op de slag van de dirigent en zijn daardoor meer geneigd om naar elkaar te luisteren. Er wordt ‘kamermuzikaal’ gemusiceerd.²⁸

²⁶ Van der Klis, 2002

²⁷ Verster in gesprek met de auteur, 31 maart 2011

²⁸ Ibidem

Hoofdstuk 3 – Het beeld van het orkest en zijn dirigent

In de vorige hoofdstukken heb ik uiteengezet hoe de carrière van Frans Brüggen zich heeft ontwikkeld en leidde tot de oprichting van zijn orkest. Vervolgens heb ik beschreven hoe het orkest functioneert en waarmee het zich onderscheidt. In dit hoofdstuk zal ik me richten op het beeld van het orkest en zijn dirigent en beschrijven hoe dit is beïnvloedt door de betrokkenen zelf, door het label Philips Classics, musicologen en Nederlandse media. Speciale aandacht zal uitgaan naar de documentaires over het orkest.

Marketing en presentatie

Het Orkest van de Achttiende Eeuw was het eerste oude-muziek-gezelschap dat een grote sponsor aan de haak wist te slaan, vanaf 1983 zou IBM het orkest financieel steunen. Aanvankelijk zou het computerconcern het Amsterdam Baroque Orchestra sponsoren, maar dit ging op het laatste moment niet door.²⁹ Belangrijker nog dan deze sponsordeal was het platencontract dat het orkest overeenkwam met Philips Classics. Voor het orkest was dit een goudmijn. De platen werden live opgenomen, meestal in Vredenburg (dat bovendien als enige grote concertzaal in de Randstad geen ‘huisorkest’ had), waardoor de productiekosten beperkt waren. Van een groot label als Philips Classics zou je ook een actieve marketingmachine verwachten, maar voor Philips was promotie van het Orkest van de Achttiende Eeuw geen prioriteit: de focus lag vooral op de traditionele orkesten.³⁰ Hoewel Philips musici als Brüggen, John Eliot Gardiner en Gustav Leonhardt aantrok, was het niet zo dat de platenmaatschappij zich opeens wilde profileren als ‘authentiek’ label. Het lijkt er op dat Philips slechts zijn kansen wilde spreiden door op musici uit verschillende stromingen in te zetten.³¹ Voor het Orkest van de Achttiende Eeuw was dit geen probleem: Brüggen genoot al genoeg bekendheid om de platen verkocht te krijgen.

In de late jaren tachtig ging Philips zich meer om het Orkest van de Achttiende Eeuw bekommeren. In het februari-nummer van 1990 kregen zij Brüggen op de cover van Gramophone, en stonden in dat blad een interview met de dirigent en een advertentie. Philips zette Brüggen nu op een zelfde manier in de markt als sterren als Kiri Te Kanawa, Jessye Norman en Bernard Haitink, met als uitzondering dat in een klein balkje over de foto van de cd-cover ‘Period instruments!’ te lezen was.³² Kailan Ruth Rubinoff, die de cd-hoezen uit die tijd bestudeerde, heeft opgemerkt dat de musici van Philips uit de historisch-geïnformeerde-hoek vaak werden geportretteerd met een partituur. De partituur staat voor de ultieme tekstuele autoriteit, en daarmee laten de musici zien dat zij de tekst trouw zijn.³³

Hoewel Verster het herhaaldelijk heeft geprobeerd, kon hij de medewerkers van Philips niet bewegen om de marketing aan te pakken zoals Brüggen en hij dat wilden. In de tijd dat Philips en het orkest met elkaar in zee waren, had Philips Classics drie of vier directeurs, die iedere keer opnieuw het wiel wilden uitvinden. De fotografen waar Philips mee aan kwam,

²⁹ Van der Klis, 1987

³⁰ Rubinoff, p. 256-258

³¹ Ibidem, 260

³² Ibidem, 261

³³ In totaal is er op tien van de bij Philips uitgebrachte cd’s van het Orkest van de Achttiende Eeuw een partituur te zien, maar daar zitten ook enkele actiefoto’s bij die tijdens concerten gemaakt zijn. De opvallendste is de hoesfoto van de cd met het *Klarinetconcert* van Mozart. Solist Eric Hoerich en Brüggen bestuderen samen de partituur.

vond Verster “extreem truttig”.³⁴ Inderdaad zien we verschillende benaderingen: naast hoesjes met foto’s zijn er veel met tekeningen en vreemde collages, plaatjes van schilderijen die niet corresponderen met de tijd waarin de gespeelde muziek gecomponeerd is, et cetera.³⁵

Vanaf 1997 kon Verster zelf bepalen wat er op de hoezen kwam: een eigen label werd opgericht, The Grand Tour, gedistribueerd door Glossa. Een paar jaar later stortte de cd-markt in. Maar echt aan promotie heeft Verster nooit hoeven doen: af en toe werd er een persbericht uitgestuurd, maar grootschalige reclamecampagnes waren niet nodig.

Receptie

Eind jaren zeventig en begin jaren tachtig werd voor het eerst het klassieke orkestrepertoire aan de historische instrumenten en speelwijzen onderworpen. Het Orkest van de Achttiende Eeuw maakte onderdeel uit van een bescheiden trend, maar omdat een ‘echt orkest’ vergeleken bij de eerdere kleinere ensembles een kostbare onderneming was, bleef de concurrentie beperkt: naast het Amsterdam Baroque Orchestra, dat nog altijd in kleinere bezetting speelt dan het Orkest van de Achttiende Eeuw, waren daar nog de Hannover Band, de London Classical Players en The Academy of Ancient Music om rekening mee te houden.

Al vóór het eerste concert was er publiciteit: zowel op televisie als in de pers werd er aandacht aan het nieuwe orkest besteed.³⁶ De recensies waren vooral in de beginjaren over het algemeen erg positief (of zelfs lyrisch) en ook als er iets op aan te merken was, genoot het orkest vaak de sympathie van de scribenten.³⁷ Vaak werd er ook gesuggereerd dat de traditionele orkesten een voorbeeld aan het Orkest van de Achttiende Eeuw zouden moeten nemen. Zo schreef Leo Samama in 1984:

“...met het Orkest van de Achttiende Eeuw in het gehoor zou iedereen beseffen hoeveel er bij het gemiddelde traditionele symfonieorkest nog gedaan moet worden om Mozart te laten dansen, om Haydn zijn spitse intellect terug te geven en Beethoven werkelijk modern en grillig te laten klinken.”³⁸

Vele jaren later, in 1999, klonk die boodschap nog steeds. De eerste ‘Beethovenmarathon’ van het orkest, waarin alle symfonieën van de meester werden uitgevoerd, trok slechts halfvolle zalen. Roland de Beer adviseerde de musici en dirigenten van de traditionele orkesten, die ook allemaal per se een Beethovencyclus uit moesten brengen, om eens te komen luisteren: ze konden er nog wat van opsteken.³⁹

Krediet

Op de oude-muziek-beweging is in zijn geheel aardig wat kritiek geweest, en natuurlijk kregen de ‘authentieke’ orkesten die zich aan het geliefde repertoire waagden vaak de wind van voren. Het lijkt er echter op dat het orkest van Brüggem van de historisch geïnformeerde

³⁴ Eigen interview met Verster, 31 maart 2011

³⁵ Alle covers van de cd’s zijn te zien op de website van het orkest: <http://www.orchestra18c.com/discograf.htm> (3 juni 2011)

³⁶ Zie Straatman, 9 december 1981, en beide documentaires van Verster

³⁷ Zie bijvoorbeeld Jansen, 1983; Salomé, 1984

³⁸ Samama, 1984

³⁹ De Beer, 1999

orkesten het meeste krediet had. Opmerkelijk is bijvoorbeeld hoe Richard Taruskin, hoewel een ‘insider’ ook één van de voornaamste critici, in zijn essays over het Orkest van de Achttiende Eeuw schrijft. Hij spaart Brügger niet alleen, hij lijkt zelfs ontzag voor hem en zijn ‘band’ te hebben. “They make a marvelous sound and feature an endless array of instrumental felicities”, “superb articulation”, “beautifully played Mozart”, “our finest classical period band”, “marvellous Brügger performances” en “a truly great performance from the Orchestra of the Eighteenth Century and its charismatic maestro”: geen ander gezelschap kan in Taruskins *Text and act* op dergelijke loftuitingen rekenen.⁴⁰ Taruskin is zeker niet de enige die in het wetenschappelijke debat zijn respect voor Brügger of diens orkest kenbaar maakt. Recenter is de opmerking van Bruce Haynes, hoboïst, musicoloog en oud-leerling van Brügger:

“After Frans Brügger, what can be done on the recorder? No one in this or the next generation is likely to approach the degree of musicality or the technical control that Brügger achieved.”⁴¹

De dirigent Frans Brügger

Waar van begin af aan veel aandacht naar uitgaat, zijn de dirigeercapaciteiten van Brügger.⁴² In niets lijkt zijn stijl van dirigeren op die van de traditionele maestro en men is dan ook verwonderd dat er zo’n goede orkestklank kan ontstaan als een technisch begaafde dirigent op de bok ontbreekt. De vraag die centraal staat is hoe Brügger het voor elkaar krijgt. Meer dan eens wordt hij in recensies en interviews ‘een tovenaar’ genoemd.⁴³ Ook woorden als magie passeren geregeld de revue en worden de verrichte wonderen beschreven.⁴⁴ Zelfs Taruskin heeft het over “miracles of translucent balance” in het spel van het orkest. Opmerkelijk is dat Brügger het tovenaarselement zelf al aansneet in zijn eerste interview over het orkest in *Trouw*:

“Je hebt dirigenten die de zaak juist verpesten. Of, tegenovergesteld, het type van de toverachtige dirigent – dat ben ik ook niet hoor –, maar je hebt van die fantastische mensen die met een halve repetitie het orkest opeens laten klinken...”⁴⁵

De samenwerking van het orkest met gastdirigenten verliep niet altijd zo soepel. Als er andere dirigenten voor het Orkest van de Achttiende Eeuw staan en de concerten blijken geen groot succes te zijn, dan wordt hieruit nogal eens de conclusie getrokken dat Brügger verantwoordelijk is voor de herkenbare klank – of, sterker nog, wordt de conclusie getrokken dat hij tóch een goed muzikaal leider is. Zo schreef Frits van der Waa op 14 november 1988 in de Volkskrant naar aanleiding van een optreden onder leiding van Roger Norrington in het Concertgebouw:

⁴⁰ Taruskin, p. 45-46

Text and act 292-296

⁴¹ Haynes, p. 62

⁴² Hans Heg noemde hem bijvoorbeeld “meer het type amateurdirigent door zijn wat stereotiepe gebaren.” Zie Heg, 1981

⁴³ Onder andere door Han Reiziger in Versters *Gouden dagen, de dagen van goud* en door Verster zelf in zijn documentaires.

⁴⁴ Zie bijvoorbeeld Straatman, 1983; Heg, 5 september 1983

⁴⁵ Straatman, 1981

“Wel wierp het concert een nieuw licht op de ‘symbiose’ tussen het orkest en dirigent Frans Brüggen. Brüggen lijkt bij uitvoeringen weinig meer te doen dan orde houden in een ensemble dat zijn eigen gang gaat. Maar dat is schijn, zo blijkt nu. Hij weet blijkbaar een veel grotere rust en intensiteit af te dwingen dan zijn weinig flamboyante directiestijl doet vermoeden.”⁴⁶

Omgekeerd, wanneer Brüggen andere orkesten dirigeert, is er ook kritiek. Vanaf het moment dat Brüggen in 1990 aantreedt bij het Koninklijk Concertgebouworkest om Bachs *Johannes-Passion* te dirigeren, komt hij geregeld langs bij de traditionele orkesten om deze de kneepjes van het vak bij te brengen. Hij wordt onder andere vaste gastdirigent bij het Radio Kamerorkest, maar nergens is de samenwerking zo innig als bij zijn eigen Orkest van de Achttiende Eeuw. Soms slaagt Brüggen met een orkest, soms worden deze gelegenheidshuwelijken fel bekritiseerd. Zo werd Brüggens *Idomeneo* bij De Nederlandse Opera in 1991 de grond in geboord.⁴⁷

Dat dirigenten uit het ‘authentieke kamp’ ook traditionele orkesten zijn gaan dirigeren, wordt wel gezien als één van de belangrijkste tekenen van de emancipatie van de oude-muziek-beweging.⁴⁸ Met zijn gastdirecties trad Brüggen wederom in de voetsporen van zijn jongere collega Ton Koopman.⁴⁹ In interviews met Koopman uit die periode liet de leider van het Amsterdam Baroque Orchestra zich nogal eens negatief uit over het Orkest van de Achttiende Eeuw. Zo zei hij: “Ik ben bang dat het Orkest van de Achttiende Eeuw het feit dat wij bestaan nooit erg aangenaam heeft gevonden, alhoewel ze dat nooit openlijk zullen toegeven.” Verder had Koopman kritiek op de programmering en de verschuiving van de focus in het repertoire.⁵⁰

Musicus en persoonlijkheid: het beeld van Brüggen

Over het al dan niet kunnen dirigeren van Brüggen zei Sieuwert Verster eens dat het concept van de zwetende maestro met de gekwelde blik een volstrekt achterhaalde idiotie is, die ten onrechte voorziet in de behoefte aan romantiek van het publiek.⁵¹ Het Orkest van de Achttiende Eeuw toont aan dat er ook heel goed in orkestverband gemusiceerd kan worden zonder gekwelde zweterige maestro, maar voorziet de dirigent van het Orkest van de Achttiende Eeuw niet in een vergelijkbare behoefte? Het bezoeken van een concert is niet louter een auditieve ervaring, integendeel, zoals ook het algemene ontstane beeld van Frans Brüggen niet slechts aan diens muzikale prestaties toe te schrijven is. Wil het publiek van het Orkest van de Achttiende Eeuw niet juist een integer, wijs en door de wol geverfd musicus zien? Een autoriteit die zijn sporen heeft verdiend op andere gebieden dan het wapperen met een baton?

Als Brüggen tegenwoordig opkomt voor een concert – langzaam lopend, met kromme rug – om plaats te nemen op zijn dirigentenkruk, wekt hij de indruk dat hij op zijn laatste benen loopt. De één zal dit misschien gênant vinden, de ander zal er vooral bewondering voor hebben dat iemand tot op het laatst doorgaat. In de wandelgangen wordt erover gespeculeerd

⁴⁶ Van der Waa, 1988

⁴⁷ Zie bijvoorbeeld *Tijdschrift Oude Muziek* 3.1991

⁴⁸ Van der Klis, 2007

⁴⁹ Internationaal liep Nikolaus Harnoncourt hierin natuurlijk voorop, maar aangezien hij zijn professionele muziekcarrière begon als cellist in de Wiener Symphoniker, zal deze stap voor hem wellicht minder groot zijn geweest. In 1972 dirigeerde Harnoncourt al een *Matthäus-Passion* bij het Residentie Orkest.

⁵⁰ Van der Klis, 1987

⁵¹ Van der Klis, 1988

dat Brügger de ziekte van Parkinson heeft, waar hij niet aan lijdt.⁵² Wat wel klopt is dat hij als een bohemien leeft en dat hij erg gesteld is op alcoholica.⁵³ Als hij niet hoeft te musiceren, zoekt hij de schoonheid en rust op in Italië, waar hij een tweede huis heeft. Mogelijk wordt hij daar verzorgd door zijn ongeveer 35 jaar jongere vrouw, een bekende kunsthistorica.⁵⁴ Alle biografische randzaken die men graag met kunstenaars associeert, ogenschijnlijk irrelevant, zijn aanwezig. Brügger leeft een klassiek kunstenaarsleven.

De afgelopen tien jaar heeft Brügger slechts sporadisch interviews gegeven. Steeds kreeg hij dezelfde vragen voorgeschoteld, wat Verster deed besluiten om als tussenpersoon op te gaan treden. Vaak wordt de boot afgehouden, doet Verster de interviews samen met Brügger (zodat Verster, naar eigen zeggen, de domme vragen kan beantwoorden), of helemaal alleen.⁵⁵ Dit heeft tot gevolg dat Brügger, die er om bekend staat dat hij graag de boel op mag stoken, geen mensen meer choqueert via de media – iets waar hij, volgens Verster, wel plezier in leek te hebben. Nu wekt iemand die zich aan het debat onttrekt, maar toch een belangrijke speler blijft, al gauw de indruk boven de partijen te staan. Mogelijk heeft het afnemen van Brüggers mediaoptredens hem in staat gesteld om voor de buitenwereld te transformeren van een rebelse intellectueel tot een wijze, oude man.

Documentaires

Verster, die naast orkestdirecteur ook musicoloog, filmmaker en dramaturg is, heeft twee documentaires gemaakt over het Orkest van de Achttiende Eeuw. De film *Gouden dagen, de dagen van goud* uit 2005 is gemaakt ter gelegenheid van het duizendste concert van het orkest. *De schepping van Frans* uit 2009 is gemaakt naar aanleiding van de 75^{ste} verjaardag van Brügger. Beide films hebben enige overlap qua materiaal en hebben een wat dromerig karakter. Ze zijn gericht aan de orkestleden en eigenlijk ‘voor eigen gebruik’, maar de films worden ook te koop aangeboden door het orkest.⁵⁶ In de films komt de geschiedenis van het orkest aan bod, maar ook de visie van de dirigent, en krijgen we te zien hoe een tournee van het orkest er uit ziet. Wat opvalt is dat Verster steeds een wij-gevoel benadrukt: het orkest wordt geportretteerd als een familie, zoals hij dat eerder al had geconcipieerd.⁵⁷

Van recenter datum is de documentaire *Twee mannen en een orkest* van Paul Cohen en Martijn van Haalen, gemaakt in opdracht van NTR ter gelegenheid van het binnenslepen van de Prins Bernhard Cultuurprijs in 2010. De twee mannen uit de titel zijn Brügger en Verster. We krijgen onder andere te zien hoe Verster de spreekwoordelijke schoenen poetst van Brügger en, opmerkelijk, dat de dirigent zelf niet aan het woord komt in nieuwe interviews. Wel zien we fragmenten van oude interviews, en af en toe zien we hem zwijgend, bedachtzaam in beeld, soms in gesprek met Verster of concertmeester Rémy Baudet.

Cohen en Van Haalen hebben de dirigent niet geïnterviewd, omdat zij van mening waren dat filmen van een afstand een mooier beeld op zou leveren. Een interview zou slechts trivialisierend werken: het geheim van de sfinx moest bewaard blijven, want daar schuilt de

⁵² Verster in gesprek met de auteur, 31 maart 2011

⁵³ Hoewel dit een algemeen bekend gegeven is, wordt er door de nette media die over klassieke muziek schrijven niet over dergelijke privé-zaken bericht.

⁵⁴ Jansen, 2009

⁵⁵ Verster in gesprek met de auteur, 31 maart 2011

⁵⁶ <http://www.orchestra18c-webshop.com/> (3 juni 2011)

⁵⁷ Zie het kopje ‘Doorstroom’, hoofdstuk 2.

charme van het hele verhaal. Dat gold ook voor het alcoholgebruik van Brügggen. Nergens in de film wordt expliciet gemaakt dat hij alcoholverslaafd is, het blijft bij subtiele verwijzingen, terwijl de toestand van de dirigent de filmmakers zeker niet is ontgaan. Zij hebben gekozen voor het mooie beeld. Cohen wilde vooral de sfeer van de liefde voor het orkest naar voren laten komen.⁵⁸

De film draait niet alleen om de twee mannen. In de film komen verschillende orkestmusici aan het woord over het orkest en de relatie met hun dirigent. Verster, die zich volgens Cohen heel behulpzaam toonde en de filmmakers hun gang liet gaan, had een aantal musici voorgedragen, en de meeste hen zijn uiteindelijk in de film gekomen.⁵⁹ Uit de interviews blijkt hoe hoog de musici hun dirigent achten. Het zal niemand ontgaan dat het orkest rijk is aan bijzondere karakters, en het is Brügggen die hen weet te bewegen om met hem mee te gaan. Volgens klarinettist Eric Hoerich heeft Brügggen een concept in zijn hoofd, en willen de orkestmusici dat heel graag voor hem verwezenlijken.⁶⁰

Kritiek is er echter ook, en zoals te verwachten heeft die betrekking op Brügggens dirigeertechnieken. Hoerich is met “hij is soms niet zo accuraat met de slag” nog diplomatiek, violist Dirk Vermeulen noemt hem als dirigent subtiel en onzichtbaar:

“Dirigeren kun je het niet noemen. [...] Er ontstaat dan een soort ijsbaan waardoor niemand weet waar hij zit.”

Veelzeggend is ook de opmerking van eerste cellist Richte van der Meer:

“Het merkwaardige van Frans is dat vanaf het begin al duidelijk was dat hij geen goede dirigent is voor een orkest. [...] Wij zijn goede muzikanten, wij begrijpen zijn dingen. Hij straalt het uit met zijn ogen, doet rare dingen met zijn vingers. En dan snappen wij wel wat hij bedoelt, *maar...*”

Vervolgens kijkt Van der Meer wanhopig de camera in. In een later shot voegt hij daar aan toe:

“Maar als je bijvoorbeeld een achtste seconde later niet gekeken hebt, is er ook iets mis, want dan gebeurt er *per ongeluk* iets heel bijzonders. Dat is het rare van die man.”

Een vergelijkbare opmerking komt van Hoerich, als hij vertelt over de keer dat Simon Rattle het Orkest van de Achttiende Eeuw dirigeerde. Het orkest speelde *Die Jahreszeiten* van Haydn. Het was een goed concert, maar Rattle weet niet hetzelfde los te maken in het orkest als Brügggen:

“Het is niet hetzelfde als wat Frans doet, en ik heb geen idee waarom. Echt niet.”

Men kan hier uit opmaken dat de musici zelf ook niet weten wat nou precies ‘het geheim’ van Brügggen is, áls dat er is. In ieder geval helpen dergelijke uitspraken mee om de tovenaarsmythe in stand te houden.

In de documentaire van Cohen en Van Haalen wordt uiteraard ook weer uitgebreid aandacht besteed aan wat er gebeurt als Brügggen stopt met dirigeren. De musici herhalen nog maar eens

⁵⁸ Paul Cohen in gesprek met de auteur, 2 juni 2011

⁵⁹ Ibidem

⁶⁰ Cohen en Van Haalen, 2010

dat niemand door wil gaan zonder Frans. De metaforen die worden gebruikt, wekken soms de indruk dat we met een deeltijdcommune van doen hebben. Fluitist Ricardo Kanji noemt Brüggen de ‘geestelijk leider’. En als er vooruit wordt gelopen op de dood van de geestelijk leider, zegt Sieuwert Verster: “Misschien is Frans wel onsterfelijk.”

Conclusie

Voor dit werk heb ik mij ten doel gesteld om de romantische elementen in de beeldvorming rond het Orkest van de Achttiende Eeuw en zijn dirigent in kaart te brengen. Welnu, wat is er precies zo romantisch aan? Om te beginnen is er de hang naar onderscheid. Het Orkest van de Achttiende Eeuw is, net als zijn ‘geestelijk leider’, anders. Anders dan alle andere orkesten in zowel muzikaal opzicht als organisatorisch. Dat wil het ook zijn. Brüggen wees met zijn statements over het muziekleven in Nederland de gevestigde orde af. Met het Orkest van de Achttiende Eeuw kon hij daar een nieuw geluid tegenover zetten.

Een ander romantisch element is de idee van het orkest als een familie. In Versters documentaires legt hij de nadruk op de onderlinge vriendschap. Iedereen wil terugkeren naar de familie en naar haar pater familias. Het familieconcept blijkt uit het feit dat er geen audities zijn en dat er alleen bij vrijwillig vertrek of overlijden naar een opvolger wordt gezocht, uiteraard binnen het eigen netwerk. In het familiebedrijf wordt iedereen gelijk behandeld, en dat gelijkheidsideaal zien we terug in de gelijke betaling van de musici, Verster en Brüggen.

Van begin af aan heeft het orkest aangegeven zijn bestaan te verbinden met Brüggen: als hij niet meer kan dirigeren, is het orkest verleden tijd. De zekerheid dat het orkest over een jaar nog bestaat, is er niet. Brüggen is zwak, hij leeft ongezond, wie weet hoe lang het nog mag duren. Maar de ‘eindigheid’ draagt onmiskenbaar bij aan de romantiek rond het orkest.

Frans Brüggen is een charismatische persoonlijkheid. Aan zijn persoon kleef een romantisch kunstenaarsaura, dat hij – waarschijnlijk niet doelbewust – voedt wanneer hij zijn visie ontvouwt in interviews. Daarbij komen de speculaties over zijn privéleven (drankgebruik, Parkinson), die waarschijnlijk voortkomen uit zijn verschijning op het podium, aangezien daar in de media niet of nauwelijks over bericht wordt.

Het buitenmuzikale aspect van zijn kunstenaarsaura gaat hand in hand met een zaak die wel betrekking heeft op de artistieke vermogens van Brüggen: de mythe dat hij ‘tovert’ met het orkest. Natuurlijk moet dit niet letterlijk genomen worden, maar het is duidelijk dat zowel critici als musici vaak niet onder woorden kunnen brengen wat hij voor speciaals doet waardoor het resultaat zo bevredigend is. De documentaire *Twee mannen en een orkest* bevestigt dit beeld, en als insiders die jarenlang met Brüggen werken het nog niet weten, dan – moet de kijker denken – zal hij inderdaad wel heel bijzondere dingen doen. Dat de dirigent vervolgens in de documentaire niet aan een nieuw interview wordt onderworpen, vergroot de afstand tussen de kijker en Frans Brüggen. De geheimzinnigheid wordt door de documentairemakers bewust gecultiveerd ten behoeve van het mooie beeld.

Dat Verster als tussenpersoon optreedt voor interviews, en zo Brüggen uit de wind houdt, draagt eveneens bij aan die afstand. Zo blijft Frans Brüggen de ondoorgrondelijke tovenaar.

Literatuur

Beer, R. de, 'Brüggen legt de ziel van Beethoven bloot', in: *De Volkskrant* 10 september 1999

Butt, J., *Playing with History. The Historical Approach to Musical Performance*, Cambridge 2002

Hager, A., concertrecensie, in: *Trouw* 12 december 1981

Haskell, H., *The Early Music Revival. A History*, Londen 1988

Haynes, B., *The end of early music*, New York 2007

Heg, H., 'Barokorkest Brüggen zorgt voor voltrefter', in: *De Volkskrant* 14 december 1981

Heg, H., 'Frans Brüggen laat de rest ver achter zich', in: *De Volkskrant* 5 september 1983

Hui, P.-U., 'Eigenwijze ensembles en een eigenwijze ensemblecultuur', in: *Een muziekgeschiedenis der Nederlanden*, Amsterdam 2001

Jansen, K., 'Brüggen en Koopman dirigeren in Utrecht fenomenale concerten', in: *NRC Handelsblad* 5 september 1983

Jansen, K., 'Groots altaar in zijn halve glorie', in: *NRC Handelsblad* 18 december 2009

Kenyon, N. red., *Authenticity and Early Music*, Oxford 1988

Klis, J. van der, interview met Ton Koopman, in: *Tijdschrift Oude Muziek* 1.1987

Klis, J. van der, interview met Sieuwert Verster, in: *Tijdschrift Oude Muziek* 4.1988

Klis, J. van der, *Oude muziek in Nederland. Het verhaal van de pioniers 1900-1975*, Utrecht 1991

Klis, J. van der, interview met Frans Brüggen en Sieuwert Verster, in: *Luister* juli/augustus 2002

Klis, J. van der, *Een tuitje in de aardkorst. Kroniek van de oude muziek 1976-2006*, Utrecht 2007

Rubinoff, K.R., *The Early Music Movement in the Netherlands. History, Pedagogy and Ethnography*, Ann Arbor (MI) 2006

Salomé, E., concertrecensie, in: *NRC Handelsblad* 9 mei 1984

Samama, L., concertrecensie, in: *De Volkskrant* 10 mei 1984

Samama, L., 'Muziek en het onbehagen in de cultuur in de jaren zestig', in: *Een muziekgeschiedenis der Nederlanden*, Amsterdam 2001

Straatman, F., 'Niet toverachtig, wèl dirigent', in: *Trouw* 9 december 1981

Straatman, F., 'Massa valt op magie van Bach en Brüggen', in: *Trouw* 6 januari 1983

Taruskin, R., *Text and Act. Essays on Music and Performance*, New York 1995

Waa, F. van der, 'Dirigent Norrington kan niet wat Frans Brüggen kan', in: *De Volkskrant* 14 november 1988

Wiggins, M., *Interview with Siewert Verster, manager of the Orchestra of the Eighteenth Century*, 2008. Gepubliceerd op <http://www.glossamusic.com/glossa/context.aspx?Id=33> (3 juni 2011)

Dvd's

Cohen, P. en M. van Haalen, *Twee mannen en een orkest* (dvd, NTR Podium). 2010
(NB: in 2011 is deze documentaire aangevuld met een paar minuten aan extra materiaal. De titel van de licht gereviseerde documentaire is *Met extra liefde.*)

Verster, S., *Gouden dagen, de dagen van goud* (dvd, Attaca). 2005

Verster, S., *De schepping van Frans* (dvd, Attaca). 2009

Overig

Programmaboek Holland Festival Oude Muziek, Utrecht 1983

Verster, S., Programmaboekje voor leden Orkest van de Achttiende Eeuw in kader van Tournee 102, 2010