

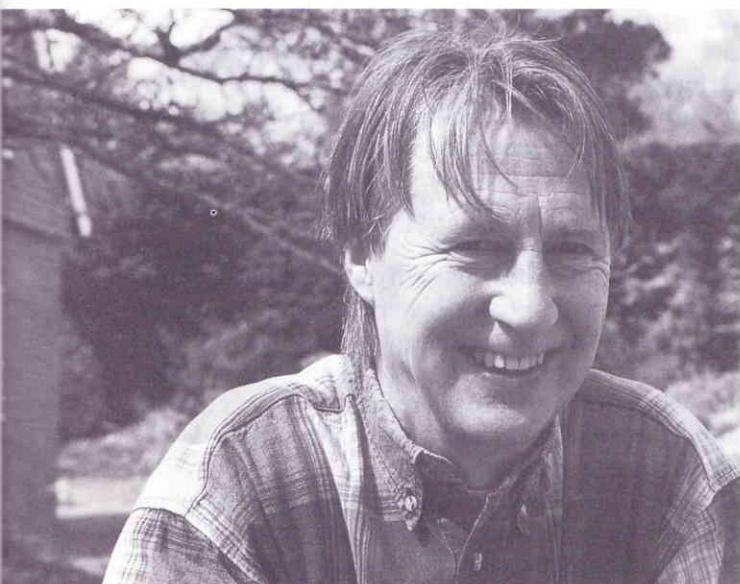
Pepijn van Doesburg

Govert Jurriaanse, fluitist in dienst van de muziek

Zesentwintig jaar lang speelde Govert Jurriaanse in het Residentie Orkest. Sinds 1980 maakt hij deel uit van het Schönberg Ensemble. Het verhaal van een fluitist in dienst van de muziek.

Gouden greep

“Marcel Moyse is een van mijn eerste ingangen naar muziek geweest. Mijn grootvader woonde ergens op de Veluwe, midden in de bossen, en kon daardoor nooit naar concerten gaan. Hij had een enorme pla-



Govert Jurriaanse

tencollectie, onder andere veel Moyse.” De naam van de Franse fluitpatriarch duikt nogmaals op in de biografie van Govert Jurriaanse als de twee elkaar jaren later persoonlijk ontmoeten: “Het was een soort aha-erlebnis voor mij toen ik hem op een cursus in Frankrijk meemaakte.” Deze twee Moyse-ervaringen markeren begin- en eindpunt van Goverts opleiding als fluitist.

Govert ziet zichzelf echter in de eerste plaats als musicus. Hij beschouwt de fluit slechts als een instrument, in de ruime betekenis van het woord, om zich te kunnen bezighouden met de essentie: muziek. Het liefst muziek van onze tijd. En het contact met de ‘levende muziek’ was van meet af aan aanwezig.

“Ik denk dat de platenverzameling van mijn grootvader al van invloed is geweest op mijn voorliefde voor niet voor de hand liggende muziek: hij had Mahler, Debussy en Strawinsky maar ook gamelan- en renaissancemuziek. Vervolgens is het een gouden

greep van mijn ouders geweest om mij les te laten nemen bij Jaap Geraedts. Misschien is hij het wel geweest die me echt op het spoor heeft gezet: als fluitist én componist had Jaap Geraedts een bredere kijk op muziek dan de meeste andere fluitisten. Sindsdien heb ik altijd nauw contact gehad met levende componisten.

Jaap Geraedts was een leerling geweest van Johan Feltkamp op het Haags conservatorium. Toen ik zelf naar het conservatorium ging, in 1958, kwam ik ook bij Feltkamp terecht. Ik heb een paar jaar van hem les gehad, tot hij overleed. Op Feltkamps nadrukkelijke wens werd Frans Vester als zijn opvolger benoemd, en bij hem heb ik mijn eindexamen gedaan. Frans Vester had toen nog nauwelijks les gegeven en was vooral bekend als vertolker van hedendaagse muziek, onder meer in het Danzkwintet. Hij hield zich nog niet zo bezig met Mozart en de authentieke uitvoeringspraktijk. De algemene belangstelling daarvoor kwam in die tijd echter net opzetten en hij had er wel meteen oog voor: hij pleitte voor de aanstelling van Frans Brügger op het conservatorium als blokfluitdocent. Dat was revolutionair, want de blokfluit werd niet als een volwaardig instrument beschouwd en hoorde volgens de meeste docenten niet op het conservatorium thuis. Frans Vester stuurde vervolgens zijn leerlingen vaak door naar Frans Brügger wanneer het over barokinterpretatie ging. Daar heb ik veel profijt van gehad.

De tijd dat ik studeerde was een beetje een anarchistische periode op het conservatorium; de kiem werd gelegd voor veel latere ontwikkelingen. Maar in het algemeen was het in Den Haag een bloedstollend saaie tijd, er gebeurde vrijwel niets op muziekgebied. Er bestond één goed ensemble dat hedendaagse muziek speelde, bestaande uit leden van het Residentie Orkest. Daar kwamen Pousseur, Nono en Boulez. Berio was nog vrijwel onbekend. In 1958 componeerde hij zijn *Sequenza*, het jaar daarop lag het in de muzikwinkel in Den Haag. Ik was eerstejaarsstudent. Ik zag dat rare stuk liggen, en ik dacht: dat moet ik hebben! Ik ben de eerste in Nederland geweest die het heeft uitgevoerd. Ik zocht het avontuur, ik wilde niet de gebaande wegen begaan. Daarom zocht ik steeds mijn toevlucht tot hechte relaties met componisten: ik studeerde tegelijkertijd met Louis Andriessen en Misja Mengelberg, en ik had veel contact met Otto Ketting, die toen net afgestudeerd was. De omgang met hen interesseerde me meer dan mijn fluitlessen.”

Schizofrene periode

“Om toch nog een beetje een echte fluitistenopleiding te krijgen ben ik naar William Bennett gegaan in Engeland. Ik wilde eigenlijk naar Geoffrey Gilbert maar die was toen net naar Amerika vertrokken. Bennett was een paar jaar ouder dan ik en ik was zijn eerste leerling uit Nederland. Ik kreeg privées van

hem en dat gebeurde zeer intensief, ik was hele dagen aan het samenspelen en les krijgen.

Bennett was erg gericht op de Franse fluitschool en ik ben samen met hem naar die cursus van Moyse geweest in Frankrijk. Moyse, hoewel zelf een groot virtuoos, had een hekel aan de buitensporige aandacht die er aan vingertechniek werd besteed. Hij haatte het als er iemand kwam die nog sneller het fluitconcert van Ibert kon spelen. Ik vond dat erg leuk, want afgezien van het feit dat ik het met hem eens was, ben ik zelf nooit zo'n virtuoos geweest!

Het was een geweldige leuke tijd, die vier of vijf maanden in Engeland. Laat ik eerlijk zijn: waarom wilde ik juist daarheen? Het was 1965, het was de tijd van 'swinging London'! Ik heb de eerste Londense optredens van The Who meegemaakt; je had geweldige improvisatiegroepen, ik leerde de jonge Engelse componisten kennen, David Bedford, Cornelius Cardew... Ik was ontzettend gretig naar dingen die niet direct met fluitspelen te maken hadden. Het was een beetje een schizofrene periode: aan de ene kant de uitpattingen van 'swinging London' en alles wat daar omheen zat, en aan de andere kant heel intensief klassiek fluit studeren, wat ik eigenlijk nooit had gedaan... en dat was toch wel even nuttig!"

Luisteren en nabootsen

"In de eerste tijd nadat ik was afgestudeerd gaf ik veel concerten, meestal schoolconcerten, met Ton Hartsuiker. Ik speelde alleen maar hedendaagse muziek. Toen kwam er een proefspel bij het Residentie Orkest voor tweede fluit. Koos Verheul belde me op en vroeg: zou je het niet leuk vinden om te komen voorspelen? Eigenlijk wilde ik niet in een orkest, maar het Residentie Orkest was anders. Dat vonden we het enige leuke orkest in Nederland want het speelde tamelijk veel moderne muziek. Daar zat Hans de Roo als directeur, die Boulez en Maderna naar Nederland haalde. En Willem van Otterloo, de toenmalige chefdirigent, die als een van de weinige Nederlandse dirigenten Ravel, Debussy en Strawinsky speelde; dat was in die tijd nog modern! Ik deed auditie en ik werd aangenomen. Ik dacht: dat doe ik een paar jaar voor de algemene muzikale ontwikkeling... Uiteindelijk heb ik zesentwintig jaar in het Residentie Orkest gespeeld. In het begin kon ik er geen barst van. Ik vond het vreselijk moeilijk om te intoneren, ik wist absoluut niet waar ik me op moest richten. Piccolo spelen kon ik al helemaal niet. Gelukkig was er een hele goede houtblazersgroep: krachtige persoonlijkheden waaraan ik me kon optrekken. Door heel goed te luisteren en na te bootsen heb ik het vak geleerd.

Ik ben zeker tien jaar lid geweest van de artistieke commissie van het orkest, toen een roemrucht clubje met Piet Veenstra en Willem Noske. Dat was de revolutionaire periode waarin het Residentie Orkest echt alles overhoop haalde, veel nieuw repertoire aanboorde, en voor het eerst Harnoncourt voor een professioneel niet-authentiek orkest zette. Dat was

een buitengewoon boeiende tijd. Op den duur wordt het spelen in een orkest toch een herhalings-oefening: de problematiek blijft hetzelfde. Ik zat al jaren in het Schönberg Ensemble en ik kreeg het steeds drukker. Toen ik in de omstandigheid kwam dat ik het orkest kon verlaten, heb ik dat gedaan. Het is goed om op een gegeven moment de fakkel over te dragen aan jonge mensen waarvan je hoopt dat die er weer flink tegenaan zullen gaan."

Ik voelde dat ik een van hen was

"De oprichting van het Schönberg Ensemble hield verband met een stroming in de jaren zeventig die zich afzette tegen de wijze waarop tot dan toe de seriële kant van de Weense School werd benadrukt. Men wilde deze muziek nou eindelijk eens recht doen en niet presenteren als een gortdroge, wiskundige, cerebrale materie, maar juist als een zuivere uiting van expressionisme. Er is een duidelijke link met de toenmalige hausse in de authentieke benadering van de barokmuziek. De oprichters van het Schönberg Ensemble hebben op het Haags conservatorium ook de cursussen van Harnoncourt meegemaakt.

Het ensemble bestond al enkele jaren toen ik in 1980 gevraagd werd *Pierrot lunaire* van Schönberg mee te spelen. Verschillende leden van de groep kenden mij, mijn belangstelling voor hedendaags repertoire en mijn streven om zo authentiek mogelijk met de muziek en de componist om te gaan. Hun benaderingswijze trok mij bijzonder aan: dit was wat ik óók altijd al in Schönberg had gehoord. Ik voelde dat ik een van hen was...

We waren het eerste gedirigeerde kamermuziekensemble voor hedendaagse muziek dat zo aan de weg timmerde, en dat met zo'n overtuiging en overgave werkte. Reinbert de Leeuw was voor ons een geestelijk leider die altijd bezig was de componist recht te doen, en nooit zichzelf voor de muziek plaatste.

Sindsdien is het ensemble natuurlijk sterk geëvolueerd, omdat de muziek, de leden van het ensemble en de belangstelling van Reinbert met de tijd meegegaan zijn. Tegenwoordig doen we grote, zeer ambitieuze projecten met het Asko Ensemble samen, waarbij we soms met vijfenveertig man op het podium zitten. Maar we hebben nog steeds dezelfde vaste kern van vijftien leden.

Het ensemble heeft een aantal 'huiscomponisten' zoals Vivier, Kagel, Adams, Ligeti, Goebaidoelina, Kurtág en een aantal Nederlanders: Louis Andriessen (zodra er een nieuw werk van hem is wordt het uitgevoerd), Guus Janssen, Cornelis de Bont, Klaas de Vries, Jan van Vlijmen, Micha Hamel... maar ook die lijst gaat met de tijd mee; zo blijft het ensemble altijd zeer actueel."

De ene Mahler na de andere Bruckner

"Er is een nauwe samenwerking tussen het Schönberg Ensemble en het Asko Ensemble. Het meest principiële verschil tussen de twee ensembles

is dat het Schönberg een chefdirigent heeft en het Asko niet. Het repertoire overlapt elkaar deels, maar we proberen toch aanvullend te werken. Je scheidt daardoor een breder scala in het muziekleven. Het gaat niet zoals in de orkestwereld: als het ene orkest een Mahler-symfonie doet, dan doet de volgende week een ander orkest dezelfde Mahler. Dat kunnen we ons ook niet veroorloven, want de belangstelling van het publiek voor hedendaagse muziek is natuurlijk niet groot, dat is een probleem. Dramatisch is het niet, want als je het publiek van alle ensembles die er zijn bij elkaar optelt, is er een gigantische toename geweest in de afgelopen decennia. Het is alleen zo versnipperd dat het lijkt alsof er weinig belangstelling is.

Er is volgens mij sprake van vermoeidheid. Toen het Schönberg Ensemble begon was het uniek. Maar de concurrentie is enorm groot geworden. Er gebeurt zo verschrikkelijk veel tegenwoordig! Er is nu een fantastisch muziekleven, maar het publiek ziet door de bomen het bos niet meer. Misschien moeten we over een tijdje wel weer hele nieuwe wegen gaan bewandelen en afzien van die grote projecten. Er zijn componisten die langzamerhand zo'n individualistische taal spreken, dat alleen een klein groepje mensen die zeer goed op de hoogte zijn die kan verstaan. Er is wat te zeggen voor de buitengewoon rigide manier waarop het Ives Ensemble programmeert. Dat moet mogelijk blijven, maar dat kan niet in grote zalen. Misschien moeten we maar weer ondergronds gaan...

Het is treurig dat de directies van orkesten en podia zo weinig doen om het publiek voor hedendaags repertoire enthousiast te maken - het zijn bijna allemaal nullen. Zodra het maar even buiten de gestampde pot is... Ze staan weliswaar voor een dilemma want er worden volle zalen van ze geëist. Dus krijg je de rare situatie dat datgene gesubsidieerd wordt dat zich in het commerciële circuit gemakkelijk zelf zou kunnen bedruipen, terwijl de subsidie er eigenlijk zou moeten zijn voor de moeilijk programmeerbare dingen. De radio-orkesten zouden veel meer kunnen doen, juist omdat ze niet afhankelijk zijn van het publiek. Maar ja, daar zitten ambitieuze chefdirigenten die ook met de grote wereld mee willen doen en die zo nodig de ene Mahler na de andere Bruckner moeten uitvoeren. Daar zitten we nou eigenlijk niet op te wachten, die worden toch wel gespeeld! Ik geef toe dat er een heel specifieke houding ten opzichte van veel moderne muziek vereist is. Het bestaat niet dat je honderd neuzen dezelfde kant uit krijgt... Daarom zijn Vivier en Stockhausen met een normaal symfonieorkest niet te doen. Het lukt wel met een ensemble dat die muziek nou juist wil spelen. Maar als je die taak overlaat aan gespecialiseerde ensembles, zoals dat ook gebeurt bij de oude muziek, verschrompelt het orkestrepertoire zo sterk dat elk avontuur verdwijnt. Volgens mij doen de orkesten zichzelf daarmee uiteindelijk de das om, hoe goed ze ook spelen."

Viswijf

"Ik heb vroeger veel recitals gegeven, maar daar kreeg ik schoon genoeg van. Ik vind fluit met piano eigenlijk een moeilijke, lelijke combinatie. Je kan misschien maar één programma samenstellen met topstukken. Ik vind het *Phantasiestück* van Mauricio Kagel een fenomenaal stuk, het verbaast me dat dat zo weinig doordringt. Iedere fluitist zou het op zijn repertoire moeten hebben. Ik vind *Music for flute and piano* van Theo Loevendie ook uitstekend. En het beste stuk dat Pijper heeft geschreven is naar mijn mening de fluitsonate, dat is een meesterwerkje.

Ik ben niet zo geïnteresseerd in het fluitrepertoire. Het gaat me niet om het fluitspelen, het gaat me om de muziek. Ik wil best een klein tandwielje zijn in het geheel. Je moet dan je plaats weten in de muziek, in de partituur. Wat natuurlijk niet wil zeggen dat je onbenullig mag spelen!

Wat de meeste musici zo beperkt maakt, is dat ze over het algemeen erg gericht zijn op hun instrument. Het zijn geen scheppende kunstenaars. Componisten zijn sneller geïnteresseerd in andere vormen van kunst en in het creatieve proces. De manier waarop er over het algemeen wordt fluitgespeeld is mij veel te instrumentaal. Óf het is dodelijk saai en bescheiden, wordt er een beetje op de vierkante millimeter gemiereneukt. Óf je krijgt mensen die als een soort ongeleide projectielen heel virtuoos retteketet doen, maar de functie en de betekenis van de noten überhaupt niet in ogenschouw nemen. Die alleen maar epaterend fluitspelen, met weinig warmte en emotie naar de muziek zelf.

Ik denk dat 'm dat grotendeels in de mensen zelf zit, het heeft met persoonlijkheid te maken. Maar er wordt ook steeds voorzichtiger gespeeld, je mag geen fouten meer maken. In Latijnse landen wordt er over het algemeen nog wat bruisender muziek gemaakt. Daar bestaat nog een soort puur natuurlijke warmte voor muziek, die ik in onze noordelijke landen ver te zoeken vind.

Verder is het raar dat ik veel meer interessante klarinetten, hoboïsten, violisten hoor dan fluitisten. Misschien komt dat door een gebrek aan emancipatie. Meisjes mogen van hun ouders fluit spelen omdat dat past bij de roze jurkjes en tierelantijntjes. Terwijl de meeste fluitmuziek helemaal niet zo is. Zo wordt de sonate van Pijper in die luchthartige salonsfeer getrokken, terwijl het gewoon geile muziek is. Op z'n Hollands dan, geschreven door een domineeszoon die in de jaren twintig naar Parijs gaat en daar de hoeren ziet maar niet naar binnen durft te gaan...

Het is toch raar. Misschien komt het bij Berdien Stenberg vandaan. Maar fout is het zeker. Gelukkig hebben we ook zo iemand als Marieke Schneemann, die, zoals Frans Vester al zei, speelt als een viswijf. Dat mag ik dan ook wel!"

