

“Het langzame deel uit het vioolconcert van Schumann is een van de mooiste delen voor viool en orkest ooit geschreven: alleen dat al rechtvaardigt een poging om deze muziek uit te voeren”

Johannes Leertouwer is al jarenlang kind aan huis bij de Stadsgehoorzaal. De violist en dirigent woont in Leiden, maar is wereldwijd bekend als specialist in de historische uitvoeringspraktijk van 19e-eeuwse muziek. Wij spraken hem over zijn liefde voor muziek, over de meerwaarde van historisch musiceren en over de concerten die hij dit seizoen in de Stadsgehoorzaal ten gehore zal brengen.

Tekst: Eva Traa
Foto's: Jaime Korbee

Je bent van huis uit violist, maar werkt bij de Nieuwe Philharmonie vooral als 'dirigerend violist'. Wanneer dacht je: 'laat mij zo'n orkest maar leiden'?

“Toen ik 14 was! Kort daarna ging ik naar de vooropleiding van het conservatorium in Groningen. Toen ik daar zei dat ik dirigent en barokviolist wilde worden, zei Wim ten Have, mijn leraar kamermuziek: ‘ga eerst maar eens zo goed mogelijk viool leren spelen. Als het dirigeren daarna op je pad komt, dan moet het zo zijn, en anders niet’. Dirigeren is iets wat je niet te vroeg moet ambiëren. Ik ben jarenlang concertmeester geweest bij allerlei orkesten en ensembles. Vanuit die rol groeide mijn behoefte om zelf de leiding te hebben. Ik heb er enorm veel plezier in, maar bij de Nieuwe Philharmonie combineer ik het dirigeren met viool spelen.



Omdat we veel muziek spelen die geschreven is in de tijd van voor de dirigent met baton, leid ik bij de Nieuwe Philharmonie vaak vanaf de viool. Dat geldt bijvoorbeeld voor de Matthäus Passion van Bach en de Messiah van Händel. Het voelt voor mij in dat repertoire vreemd om daar met een baton voor het orkest te gaan staan. In die muziek kan je veel vanuit een violistenrol aangeven. Bovendien deel je dan de functie van een dirigent met je medemuzikanten: je doet het echt samen. Misschien zijn mijn suggesties niet helemaal passend en kan het wat bondiger op een andere manier.”

Waarom heb je de Nieuwe Philharmonie destijds opgericht?

“Bart van Meijl, ondernemer en politicus uit Utrecht, had in 2009 het idee om een nieuw orkest op te richten. Hij vroeg mij om de artistieke leiding op me te nemen. TivoliVredenburg werd op dat moment verbouwd, en hij zei: ‘straks is de zaal hier helemaal vernieuwd en hebben we in Utrecht geen eigen orkest. We gaan toch ook geen voetbalstadion bouwen zonder eigen voetbalteam?’ Ik vond dat dit orkest zich zou moeten onderscheiden van de al bestaande orkesten. De wegen van Van Meijl en de Nieuwe Philharmonie zijn inmiddels gescheiden, maar we houden

ons vanaf de oprichting nadrukkelijk bezig met muziek uit de 19e eeuw. Er zijn in Nederland fantastische barokorkesten, maar er zijn nog heel weinig orkesten die doen wat wij doen: 19e-eeuwse muziek spelen vanuit een historisch geïnformeerd perspectief, in de romantische stijl.”

Hoe pakken jullie dat aan? Wat is jullie werkwijze?

“Ik heb een promotietraject gevolgd aan de Universiteit Leiden. In het kader van dat traject mocht ik een projectorkest optuigen dat erg veel lijkt op de Nieuwe Philharmonie. Dit deed ik met grote betrokkenheid van het Conservatorium van Amsterdam. Toen heeft de Stadsgehoorzaal toegezegd haar klassieke muziekseizoen vier jaar op rij te openen met dit orkest. Dat werden de Brahms-concerten, onder de noemer ‘Het Orkest als Laboratorium’. Ik ben enorm fan van de Stadsgehoorzaal. Niet alleen vanwege de mensen, maar ook vanwege de prachtige akoestiek en de omvang van de zaal. Je kunt vanaf het podium het publiek echt bereiken, je voelt het contact met het publiek in de zaal. Er is op dit moment ook geen ander publiek te vinden dat meer gespecialiseerd is in wat wij doen, dan het Leidse publiek.”



Wat is historisch musiceren, voor mensen die die term nog niet kennen?

“Musici die hun interpretaties baseren op kennis van de geschiedenis behoren tot de zogenaamde HIPP: Historically Informed Performance Practice. Dankzij heel veel onderzoek, waaraan ook de Universiteit Leiden een belangrijke bijdrage levert via de Academy of Creative and Performing Arts, weten we dat het niet genoeg is om een historisch instrument ter hand te nemen en zo precies mogelijk te doen wat er in de bladmuziek gedrukt staat. Wat nodig is voor een historisch geïnformeerde uitvoering van 19e-eeuwse muziek, is juist een poging om minder letterlijk te doen wat er staat, en meer uit te gaan van de emotionele lading. Allerlei muzikale spelregels die in de 20e eeuw bedacht zijn, over hoe klassieke muziek uitgevoerd hoort te worden, gooien we overboord. Twee voorbeelden: tegenwoordig is de standaard dat elke noot wordt geïmbreerd. Als dat niet gebeurt, dan gaat het om een bijzonder effect, en het wordt gezien als een uitdrukingsloze ‘dode’ noot. Ik draai het om: er wordt in principe niet geïmbreerd, tenzij er een goede reden voor is. Dan is juist het vibrato het bijzondere effect. Een ander voorbeeld is de omgang met tempo. Ik heb mijn eigen violistudenten altijd geleerd: je mag niet sneller worden als je luider gaat spelen, en niet vertragen als je zachter wordt. Zo ben ik zelf ook opgeleid. Dankzij het historisch onderzoek dat ik heb gedaan, kwam ik erachter dat die ‘regels’ zijn opgesteld omdat men in de 19e eeuw niets anders deed. In de 19e eeuw bracht bijna elk crescendo een versnelling met zich mee. Daardoor kreeg de muziek een soort eb-en-vloed-beweging. Musici vonden het destijds niet nodig om het tempo consequent en strikt vol te houden, zoals tegenwoordig in kringen van barokexperts en in de meeste orkesten en ensembles wel vaak het geval is. Vreemd genoeg is deze benadering in deze tijd heel revolutionair. Ik werk over de hele wereld met conservatoriumstudenten - buitengewoon getalenteerde en bevlogen mensen. Ik heb bij het merendeel van hen het gevoel dat ze een metronoom hebben ingeslikt. Zo gehoorzaam zijn ze aan een

strikt tempo! Ik vind het enorm fijn om te ervaren dat het ook voor die musici heel bevrijdend is om bepaalde dingen juist wél te mogen doen, en dat je daarmee kunt experimenteren. Wij hebben in die vier Brahms-jaren het orkest een laboratorium genoemd, zodat je zonder je zorgen te maken over het resultaat vrij mag experimenteren. Daar heb ik de smaak enorm van te pakken gekregen! Dat ligt wellicht ook aan mijn leeftijd. Ik ben momenteel in Seoul 3 jaar benoemd tot hoogleraar HIPP. Aan het eind van dit jaar word ik 65 en dan ga ik daar met pensioen. Hierna ga ik nog een paar jaar in Nederland lesgeven, om de volgende generatie muziekstudenten lastig te vallen met dit gedachtegoed. Het is ontzettend mooi om te ervaren dat je overal ter wereld musici kunt helpen zich los te maken van al te strakke klassieke uitvoeringsregels.’

Musici die hun interpretaties baseren op kennis van de geschiedenis behoren tot de zogenaamde HIPP (Historically Informed Performance Practice). Dankzij heel veel onderzoek, waaraan ook de Leidse Universiteit een belangrijke bijdrage levert via de afdeling ACPA (Academy for Creative and Performing Arts weten we dat het niet genoeg is om een historisch instrument ter hand te nemen en zo precies mogelijk te doen wat er gedrukt staat. Wat nodig is voor een historisch geïnformeerde uitvoering van 19e-eeuwse muziek, is juist een poging om minder . . .”

“Het is ontzettend mooi om te ervaren dat je overal ter wereld musici kunt helpen zich los te maken van al te strakke klassieke uitvoeringsregels.”

Jouw interesse in die historische benadering van 19e-eeuwse muziek werd dus gewekt op het moment dat je een promotietraject over dat onderwerp startte? Of was die er al eerder?

“Ik loop al lang met deze interesse rond. Ik vond laatst een oud interview terug in het klassieke muziektijdschrift Oude Muziek. Ik moet toen een jaar of dertig zijn geweest. Ik zei in dat interview: ‘Brahms is geen rinoceros’. Ik wond me erover op dat het Orkest van de 18e Eeuw niet de 19e eeuw in ging, en dat de muziek van Brahms altijd met zo’n enorm vette, Duitse langebaardenklank werd gespeeld. Ik vond dat die muziek er niet mooier door ging klinken.

Het promotietraject was, als ik eerlijk ben, niet mijn eigen idee. Het Conservatorium van Amsterdam, waar ik hoofdvakdocent viool was, vroeg mij dit te gaan doen en wilde mij daarin faciliteren. Daarom ben ik eraan begonnen. Ik wilde niet het zoveelste boek over de muziek van Brahms gaan schrijven, daarvan zijn er al genoeg. Met al die kennis wordt echter nog heel weinig gedaan op het podium. Dit heeft alles te maken met de regels van het modernisme van de 20e eeuw. Daarin is egaliteit van tempo en klank onderdeel van het schoonheidsideaal. De oorspronkelijke manier van musiceren in de 19e eeuw was juist een avontuur in grilligheid, flexibiliteit en onvoorspelbaarheid. Dat was mijn grote drijfveer! Ik ben nu druk bezig met het samenstellen van het orkest waarmee we op 28 september muziek van Schumann gaan spelen: wie gaan er meespelen, welk materiaal stuur ik ze toe... Het is zo’n fantastisch vooruitzicht om die muziek te gaan delen met jonge muzikanten die de uitdaging aangaan om de muziek van Schumann op de oorspronkelijke manier te spelen! Het voelt zowel als een enorm voorrecht, als een grote opgave. Ik wil dat er geen minuut verspild wordt tijdens zo’n project. Er moet echt stééds iets gebeuren. Je gaat in een paar dagen van 0 naar 100, en dat geeft een waanzinnige dynamiek en urgentie.

De muziek van Schumann die ik heb uitgekozen voor dit concert, is zijn weinig uitgevoerde vioolconcert en zijn 2e symfonie. Dat laatste stuk behoort tot het ijzeren repertoire, maar het is niet te geloven hoeveel dommigheid je tegenkomt als je sommige commentaren over het stuk leest. Er wordt gezegd dat Schumann niet zo goed kon orkestreren, en dat hij verdwaald was in de muzikale vorm. Dat vind ik nou typisch uitspraken die mensen gaan doen, als ze een vorm tegenkomen die ze niet kennen. Dan gaan ze proberen om die vorm in de bekende patronen te persen, en als dat niet past, moet er wel iets mis zijn met de muziek. Maar de gedachte dat een componist muziek schreef in een vorm die toen nog niet bestond, op een manier die zich niet volgens oude methodes laat ordenen, geeft juist enorm veel energie! Dat geldt zeker voor de stukken die we tijdens dit concert gaan spelen.

Shunske Sato, de violist die in het vioolconcert van Schumann de solopartij gaat spelen, speelt zó waanzinnig goed. Hij is totaal vrij, en dat zorgt ervoor dat al die jonge muzikanten in het orkest als het ware opgetild worden. Hij speelt onconventioneel: niet omdat hij het per se anders wil doen, maar het komt van binnenuit. Het vioolconcert van Schumann is een beetje een omstreden stuk: Clara Schumann [echtgenote van de componist, red.] wilde niet dat het uitgegeven werd, omdat er gezegd werd dat je aan het stuk kon horen dat de componist niet meer goed bij zijn hoofd was. Robert Schumann was vaak in opperste staat van verwarring en leefde van hoge pieken naar diepe dalen [Schumann overleed in 1854 op 46-jarige leeftijd in een psychiatrische kliniek, red.]. In dit stuk zit heel veel wanhoop. Tegelijkertijd vind ik het langzame deel uit dit vioolconcert een van de mooiste delen voor viool en orkest ooit geschreven. Alleen dat al rechtvaardigt een poging om deze muziek uit te voeren.”



Zou je kunnen zeggen dat Schumann, misschien nog meer dan Brahms, een revolutionair was in zijn manier van componeren?

“Ja, dat vind ik zeker! Waarbij ik wel wil opmerken dat Brahms op zijn eigen manier ook revolutionair was, bijvoorbeeld in de manier waarop hij zijn materiaal ontwikkelde. Dat is een van de gekke dingen van de geschiedenis: we willen zo graag grip erop. Eerst kwam die, toen was er een overgangperiode, daarna kwam dat. Schumann was een wonderbaarlijk creatieve geest, en zijn muziek is zo’n explosie van creativiteit! Dat kan je niet reduceren tot een voorloper van de grote Brahms. Ik weet dat mijn aanpak van flexibiliteit in beweging, de extremiteiten en de kleuren die 19e-eeuwse instrumenten met zich meebrengen, de muziek van Schumann enorm ten goede komt. Schumann-interpretaties met een zware, logge klank: daar luister ik zelf ook niet zo graag naar. Tijdens ons concert in de Stadsgehoorzaal, zeker met zo’n jong orkest, krijg je een heel andere dynamiek. Er ontstaat een beweeglijkheid in de muziek, die heel aanstekelijk werkt.”

Krijg je daar de studenten die in het orkest spelen gemakkelijk in mee, of merk je dat ook zij worden opgeleid met een ander beeld van de muziek van Schumann?

“Ik merk twee dingen. Ik merk dat de studenten, net als ikzelf, anders zijn opgeleid. De grootste belemmering van het aangaan van zo’n experiment zit in jezelf. Je hebt altijd een stemmetje in je hoofd dat zegt: ‘is dit niet een beetje te gek?’ Je moet juist de grens over om te weten waar die zit. Ik kan niet zeggen dat ik op alles gerust ben. Toen mijn proefschrift verscheen, met opnames, kreeg ik veel internationale lof. Er werd gezegd dat het de uitvoeringspraktijk van 19e-eeuwse muziek zou veranderen. Maar zo werkt het niet. Je kunt naar eer en geweten in je eigen hoekje van de klassieke muziekwereld doen wat jij denkt dat er gedaan moet worden, maar of dat tot iets leidt, dat heb je niet in de hand. In ons vak bestaat wat wij maken in een moment: op het moment dat je speelt, klinkt er muziek, en daarna is het weer weg. Natuurlijk zijn er ook prachtige opnames, maar bij live uitgevoerde muziek zijn ook de kwetsbare momenten die je deelt met het publiek heel belangrijk. Na afloop van het concert heb je alleen nog je herinneringen aan die momenten. Dat is een van de mooiste dingen van muziek.”



Bij de Messiah en de Matthäus stel je de solisten en het koor op vóór het orkest. Waarom doe je dat?

“Daar heb ik een paar pragmatische en een paar historische redenen voor. Ik weet inmiddels dat deze opstelling goed werkt, dus ik zou ook kunnen zeggen dat ik het doe, omdat het de muziek ten goede komt. Punt. Ik begon bij de Nieuwe Philharmonie nadat ik ontslag had genomen bij de Nederlandse Bachvereniging. Vrij snel na de oprichting kwam de mogelijkheid op het pad van de Nieuwe Philharmonie om de Johannes Passion van Bach uit te voeren. Dat hebben we toen gedaan, en daarna de Matthäus Passion. Wat voor koor vraag je daar dan voor? Ik ben de geschiedenis ingedoken en kwam er toen achter dat Bach destijds werkte met een beperkt aantal zangers. Bach dirigeerde niet, maar liep rond als een soort bandleider. Ik zie hem al gaan, als een soort Count Basie! We weten uit de geschiedenis ook dat de zangers aan de rand van het balkon stonden, in de kerk in Leipzig, en het orkest daarachter stond opgesteld. Bij de Nieuwe Philharmonie ben ik toen ook de zangers vooraan gaan opstellen, en ik zou inmiddels nooit meer anders willen. Je voelt in alle vezels van je lijf dat het klopt. Het verdelen van de verantwoordelijkheid van de dirigent onder de musici, waarbij iedereen gezamenlijk initiatief neemt, zorgt voor een magische beleving als muzikant. Het voelt voor mij echt als een voorrecht om zo te kunnen musiceren. Wat ik ook mooi vind aan het spelen zonder dirigent, is dat er niemand met zijn rug naar het publiek staat. Het hele ensemble staat in een open houding richting de zaal. Mensen kijken elkaar aan, en die uitwisseling vind ik van levensbelang voor het uitvoeren van de Matthäus. Toen ik de Matthäus een aantal jaar zo uitvoerde, vond ik het opeens vreemd om de Messiah van Händel wél op een traditionele manier uit te voeren. Toen las ik dat bij de eerste uitvoering van de Messiah, Händel, die leiding gaf, juist helemaal achterin het ensemble zat. Er was bijna niemand die hem kon zien! Toen heb ik in de Stadsgehoorzaal een proefopstelling gemaakt van de Messiah met het koor voorin, en ook dat werkte. In de Messiah zijn de koordelen zo belangrijk!

De Messiah gaat over licht in tijden van duisternis, over het hele leven van de Messias. De impact van deze muziek is iedere keer weer zo enorm! Het is een voorrecht om zo in de muziek te kunnen verdwijnen.”

Maakt het uitvoeren van deze muziek zonder dirigent het ook tot een soort meditatieve ervaring voor de musici? Omdat het samenspel nog meer berust op een gezamenlijke ademhaling binnen het ensemble?

“Ik denk het wel. Ik wil niet zeggen dat dit de beste manier is. Elke generatie brengt op zijn eigen manier die muziek over het voetlicht. Maar ik merk dat muzikanten zich op deze manier volkomen serieus genomen voelen, en dat als je mensen op deze manier verantwoordelijkheid geeft, ze die niet alleen in ontvangst nemen, maar dat ze die ook gestalte geven. Ik hoef niks af te dwingen. Ik kan zeggen wat ik hoor, of wat ik mis, ik kan mensen uitnodigen om dat ook te doen. Daarmee ga je vervolgens zo indringend mogelijk musiceren. Ik voel me erg thuis in deze manier van werken. Het heeft inderdaad een meditatieve component, met als verschil dat wij als muzikanten op het podium aan het werk moeten blijven: we blijven heel scherp luisteren.”

“De boodschap van de Messiah is actueel: we moeten hoop houden.”

De Messiah en de Matthäus Passion komen allebei voort uit een christelijke traditie. Hebben die concerten ook waarde voor publiek dat zich niet als christelijk identificeert?

“Als ik eerlijk ben: als het alleen geschikt zou zijn voor christenen zou ik daar zelf niet meer bij horen, daarvoor ben ik een te twijfelend mens. Ik weet op dat gebied helemaal niks zeker, ik durf alleen vragen te stellen en geen antwoorden te geven.

Bach heeft elke noot in zijn Matthäus Passion geschreven om de impact van dat de gezongen tekst onontkoombaar te maken. Het lijdensverhaal was in zijn wereld voor alle luisteraars belangrijk, want hij componeerde het stuk vanuit zijn belevingswereld voor zijn kerk. Het verhaal van de Matthäus Passion gaat over onze schuld. Ik kan zelf niet zo veel met het concept van erfschuld. Maar je kunt het ook vertalen als: ‘kijk naar jezelf en naar wat je beter kunt doen’. Dat kan ten opzichte van God zijn, maar ook ten opzichte van de mensen om je heen. Je kunt altijd meer en beter doen. Dat is iets wat je onder ogen moet zien. Het is een goed middel tegen andere mensen de schuld geven, en dat vind ik juist ook in deze tijd belangrijk. Eigenlijk is het een aanmoediging om vooral ook eens naar jezelf te kijken, naar je eigen verantwoordelijkheden.

De Messiah van Händel spreekt van hoop, van licht in duistere tijden. De boodschap van de Messiah is actueel: we moeten hoop houden. De eerste zin is Comfort Ye: troost jezelf. Dat is geen cadeau, want je moet het zelf doen. Ga op zoek naar troost. Vind dingen die je hoop geven. Geef je niet over aan moedeloosheid, maar doe iets. Daarmee vind ik dat deze muziek waarde heeft voor iedereen.”

Even heel iets anders: in oktober speelt de Nieuwe Philharmonie de kindervoorstelling Babar (6+), met muziek van Poulenc. Hoe ben je op het idee gekomen om een nieuwe versie van dit muzikale kinderverhaal te maken?

“Ik mocht een aantal jaar geleden in de Stadsgehoorzaal de kindervoorstellingen Peter en de Wolf en Carnaval des Animaux maken. Daar konden we Leidse musea bij betrekken. Helaas is er geen Leids olifantenmuseum [het verhaal van Babar gaat over een olifantje in de mensenwereld, dat op zoek gaat naar zijn eigen identiteit, red.], en Naturalis heeft ook geen olifant. Nu staan we op eigen benen, maar Babar past in de traditie die we hebben gecreëerd: sprookjesverhalen voor kinderen, die de Nieuwe Philharmonie met

muziek illustreert. Er is tegenwoordig de neiging om de muziek, en met name de vertelling, 'op te leuken'. Men vindt het verhaal soms te ouderwets. Daar ben ik het niet mee eens. Ik vind het fantastisch om een kindervoorstelling te maken waarin kinderen serieus worden genomen, en er niet op voorhand door volwassenen besloten wordt dat ze maar een spanningsboog van drie minuten aankunnen. Ooit dirigeerde ik voor tv het Kinderprinsengrachtconcert. Toen werd mij door het tv-productiebedrijf verteld dat ik geen muziek mocht spelen die langer dan 1 minuut en 45 seconden zou duren, want anders zouden de kinderen thuis wegzappen. Wat mij betreft is dat angst voor verveling die volwassenen kennen, maar die niks met de kinderwereld te maken heeft. Ik heb ooit mijn zoon toen hij 5 jaar oud was meegenomen naar een uitvoering van de opera Ring des Nibelungen van Wagner. Ik dacht dat hij het misschien 20 minuten vol zou houden, maar hij kon er geen genoeg van krijgen! Hij bleef een paar uur ademloos kijken en luisteren. Als je kinderen de ruimte geeft om op te gaan in de muziek, vallen de problemen weg. De muziek die de Franse componist Poulenc componeerde bij het verhaal van Babar, illustreert allerlei grappige en verdrietige momenten in het verhaal. Ik denk dat als je het verhaal van Babar gaat 'opleuken', je de hele hechte band tussen de muziek en de actie



“Ik vind het fantastisch om een kindervoorstelling te maken waarin kinderen serieus worden genomen”

doorknipt. Wij blijven met onze uitvoering van Babar juist heel dicht bij het origineel: de kracht van de muziek staat centraal. Het oorspronkelijke verhaal van Babar heeft een koloniaal verleden, daar moet je rekening mee houden. Om dat te ondervangen hebben we een raamvertelling toegevoegd om het van een context te voorzien. We passen het verhaal verder niet aan, want we denken dat kinderen ook zonder uitleg wel begrijpen dat olifanten niet in auto's rond willen rijden en mensenkleren aan willen. In onze voorstelling willen we vooral laten horen hoe verschrikkelijk goed die muziek is! We het verhaal over Babar op drie manieren: met de muziek, de projecties van de oorspronkelijke tekeningen uit het prentenboek, en met de verteller Nienke Nasserian. Ik weet nog goed hoe feestelijk onze eerdere voorstelling over het Carnaval des Animaux was! Ook nu gaan we ervoor zorgen dat Babar een ontzettend mooi en spannend vertelconcert wordt voor jong en oud.”

Tot slot: welk concert in de Stadsgehoorzaal is je altijd bijgebleven?

Dat vind ik een ongelooflijk moeilijke vraag! Tijdens corona, in 2020 of 2021, moest de Nieuwe Philharmonie, zoals alle orkesten en ensembles, zijn concerten annuleren. Toen kwam ik in contact met iemand die een reconstructie had gemaakt van een mogelijke vroege versie van de Mattheus Passion voor één koor en één orkest [normaal gesproken zingen er twee koren in de Matthäus Passion, en wordt het gespeeld door twee orkesten, red.]. We wilden toen heel graag een registratie maken van deze versie, die mensen thuis zouden kunnen bekijken en beluisteren.

Dankzij de Stadsgehoorzaal hebben we die toen kunnen maken in de Grote Zaal. Heel bijzonder was dat. Ik herinner me de afwezigheid van het publiek. Dat voelde heel tragisch. Toen voelde ik, en de andere musici ook, hoe belangrijk het contact met het publiek tijdens een concert is, en hoe goed het contact met het publiek in de Stadsgehoorzaal normaal gesproken is! Tegelijkertijd voelden we de gastvrijheid van de zaal. We krijgen de vrijheid om datgene te delen met ons publiek, wat wij belangrijk vinden. Ik woon om de hoek van de Stadsgehoorzaal en voel me erg gelukkig dat ik mijn concerten hier mag uitvoeren. Niet alleen omdat het dichtbij is, maar vooral omdat het een prachtige ruimte is waarin alles samenkomt. Wat me ook bijstaat, is het terugzien van veel dezelfde gezichten in het publiek bij de jaarlijkse uitvoering van de Messiah met Kerst. Het is inmiddels een traditie dat de Nieuwe Philharmonie dit werk ieder jaar in de Stadsgehoorzaal uitvoert. Dat mensen deze muziek elk jaar van ons willen horen, en ik vanaf het podium die verwachtingsvolle gezichten zie, is iedere keer weer heel bijzonder.'

Johannes Leertouwer is dit seizoen veelvuldig te zien en te horen in de Stadsgehoorzaal. Met het Orkest als Laboratorium en violist Shunske Sato speelt hij op zaterdag 28 september werken van Schumann. Zondag 13 oktober speelt het vertelconcert Babar (6+) door de Nieuwe Philharmonie en verteller Nienke Nasserian. Op vrijdag 20 december kun je luisteren naar de jaarlijkse uitvoering van de Messiah, en op zaterdag 12 april voert de Nieuwe Philharmonie de Matthäus Passion van Bach uit. Meer informatie over deze concerten vind je op de website van de Stadsgehoorzaal.