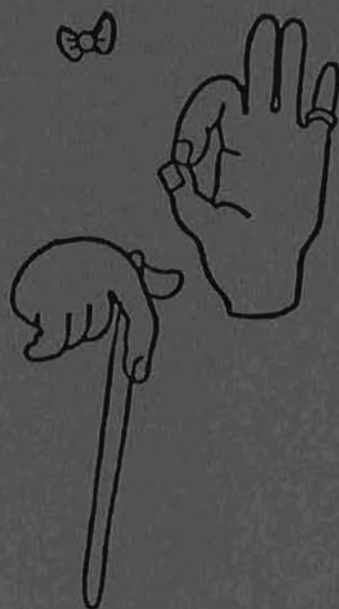


MENGELBERG
EN ZIJN
TIJD



Dit blad is een uitgave van de
WILLEM MENGELBERG VERENIGING

Opgericht 13 februari 1987

SECRETARIAAT:

Irislaan 287
2343 CN Oegstgeest
071-5175395
giro 155802

REDACTIE:

Dr. A. Coster
Irislaan 287
2343 CN Oegstgeest
071-5175395

A. van Kapel
Hofbrouckerlaan 66
2343 HZ Oegstgeest
071-5172562

J. Krediet
Rijksstraatweg 71
1115 AJ Duivendrecht
020-6991607

BESTUUR:

Voorzitter:
Vice-voorzitter
Secr./penningm.
Leden:

Juridisch adviseur

Prof. Dr. W.A.M. van der Kwast
Dr. W. van Welsen
Dr. A. Coster
A. van Kapel
J. Krediet
Mr. E.E.N. Krans

INHOUD VAN DIT NUMMER:

01-02 Van de redactie
03 Mengelberg te New York
04-10 Leander Schlegel
11-18 Zur Phänomenologie des dirigerens
19-20 Huil mee met Eduard van Beinum
21-22 Damèzenère, la sinfonia è finita
23 Celi wist het beter
24-25 Verjaardag van koningin Beatrix
26-28 Herinneringen aan Mengelberg
29 Regels voor jonge dirigenten
30-31 Couperus en Mengelberg
32-33 Wijnbergen terug naar de V.S.
34-35 Strauss bleef vriend
36 Hollandse meesters
37-38 Merck toch hoe sterck

Capel Ab van
Jochum Eugen
Voermans Erik
Straatman Franz

Koetsier Jan
Monteux Pierre

Wagenaar Leon

Wind Theo de

Rondleiding Concertgebouw en jaarvergadering

Op 8 november j.j. genoten een aantal leden met hun introducé(e)s van een verzorgde rondleiding in het aloude Concertgebouw te Amsterdam, waarbij we ook ruimschoots een kijkje 'achter de schermen' van het concertgebeuren kregen. Zo zagen we o.m. de solistenkamer, de verblijven van de orkestleden, de televisiekamer, de vleugellift. Na afloop was er een eenvoudige, maar zeer goed verzorgde lunch in de fraaie 'Franse Foyer'. Een groot aantal leden had zich voor deze dag opgegeven, enkelen moesten wegens ziekte afzeggen, maar met leedwezen moesten we vaststellen dat een aantal van hen die zich hadden opgegeven, zonder bericht wegbleven. Dat was in dubbel opzicht jammer: enerzijds misten de afwezigen een interessante ochtend en anderzijds zijn er nu onnodige kosten gemaakt.

Des middags vond de jaarlijkse Algemene Ledenvergadering plaats in de vergaderzaal van het gebouw van het Tijdschrift voor Geneeskunde, welke ons welwillend ter beschikking was gesteld, waarvoor onze grote waardering.

Belangrijk punt op de agenda was als altijd: de nieuwe activiteiten voor het komende seizoen. Voorgesteld werd:

1. uit te nodigen: de heer Johan R  sner, die eertijds deel uitmaakte van de staf van het Concertgebouw; hij heeft vele dirigenten en kunstenaars meegemaakt,   n hij kan daar boeiend over vertellen - inmiddels is een afspraak gemaakt, zie hieronder;
2. een lezing met video en audio door Otto Hamburg met bijdragen van Roderick Krüsemann;
3. een muziekmiddag, leden spelen voor leden;
4. Een bezoek aan het Pianolamuseum, voorafgaand aan de volgende jaarvergadering.

Het verslag van de penningmeester gaf aanleiding nog eens kritisch naar de contributie - nu al jaren op f 45,- - te kijken. De kosten van ons blad worden hoger, activiteiten eisen meer geld; men vond derhalve een verhoging van de contributie alleszins redelijk. Unaniem werd besloten dat met ingang van 1998 de jaarcontributie f 50,- zal bedragen.

Gevraagd werd om enkele artikelen uit de begintijd van ons blad nog eens te herplaatsen. In dit nummer vindt u in dit kader: 'Herinneringen aan Mengelberg' van Jan Koetsier.

Dit nummer

- Verder in dit laatste nummer van 1997 ruimschoots aandacht voor de nieuwe CD-serie 'Dutch Masters', waarin een voor veel Mengelbergianen welkome heruitgave op CD van de fameuze Matthäus Passion uitvoering onder Mengelberg van 1939.
- Mengelbergs mededirigenten van het Concertgebouworkest, Mont  ux en Jochum geven hun visie op het dirigeren.
- Een recensie van het nieuwe boek over Mahlers vijfde symfonie en het Concertgebouw + CD. Een fraaie uitgave, met veel interessants over Mengelberg; jammer dat op de overigens voortreffelijke CD zo'n slechte 'dubbing' van de fraaie Columbia-opname van het Adagietto door Mengelberg is opgenomen, dat had veel beter gekund (zoals op Pearl GEMM CDS 9070).
- Ab van Kapel schrijft over de bijna vergeten Nederlandse componist Leander Schlegel, die thans weer wat meer aandacht begint te krijgen. Nederlandse muziek-verzamelaar wijlen Willem Noske was indertijd zeer enthousiast over deze componist en vond het een schandaal dat er voor Leander niet meer belangstelling was bij uitvoerende musici. Mengelberg heeft in zijn vroege jaren bij het Concertgebouw diverse werken van Schlegel geïntroduceerd.
- Voorts kunt u lezen over Couperus en Mengelberg, de (langzame) dirigent Celibidache en de (snelle) heer Wijnbergen.

Komende activiteiten

Zaterdag 14 februari om 14.00 uur

LEDENBIJEENKOMST

ten huize van de voorzitter, Vijverlaan 10 te Haarlem.

De heer Johan Rösner zal als gast van onze vereniging in informele sfeer het een en ander vertellen over zijn ervaringen in het Concertgebouw, waaraan hij vele jaren als staf-lid verbonden is geweest.

WIJ WENSEN U PRETTIGE FEESTDAGEN EN EEN GOED EN MUZIKAAL 1998



Mengelberg te New York

Overgenomen uit het Algemeen Handelsblad oktober 1928

Men schrijft ons uit New York dd. 3 Oct. : De groote Carnegie Hall bleek bij den aanvang van het eerste concert der New York Philharmonic Society onder leiding van Mengelberg te klein om alle muziekgagen te bevatten, zoodat tallozen teleurgesteld werden teruggezonden. Het was het eerste klassieke concert van het winterseizoen en daarenboven de eerste uitvoering der gecombineerde orkesten der Philharmonic Society en de New York Symphony Society, die jaren achtereen door Walter Damrosch geleid werd. Het moet voor de verschillende dirigenten van dezen winter, Mengelberg, Toscanini, Damrosch, Schelling en Hadley een waar feest zijn dit keurcorps van 109 eersterangs musici ter muzikale victorie aan te voeren. De beste krachten der New York Symphony werden ingelijfd bij de Philharmonic, die vrijwel intact bleef. Niettegenstaande deze perfectioneering van het sublieme oudste orkest van New York, waren er gisteravond hier en daar bewijzen te hooren, dat een volkomen samensmelting der spelers nog niet bereikt was. De volgende repetities en concerten zullen binnen een paar weken deze vlekken weggewerkt hebben en dan zal New York een benijdbaar instrument rijker zijn. Het publiek was evenzoo verdeeld in oude aanhangers van beide orkesten en indien de avonden en

matinees op de wijze van gisteravond bezocht worden, dan behoeft het uitvoerend comité zich niet bezorgd te maken over een al te groot financieel tekort aan het einde van het seizoen; dit toch was de reden der samensmelting. De houding van het publiek leek mij meer een afwachtinge toe en het ontvangstaplaus van orkest en dirigent was meer beleefd dan uitbundig.

Mengelberg's program was gekozen om ons, inboorlingen der Jazz-wereld, de klassieke schoonheden van Beethoven's „Coriolanus“, Mozart's „Divertimento“, Strauss' „Till Eulenspiegel“ en Schubert's Symphonie in C weer helder voor den geest te brengen. Het was onzen landgenoot aan te zien, dat hij zich verheugde voor dit orkest te staan, waarvan hij in de afgelopen acht jaren zulk een volgzaam en sonoor geheel heeft gemaakt en dat hij langzamerhand gebracht heeft op het niveau van zijn Amsterdamsche schepping. De magnetische invloed, die gisteravond van hem uitging, bereikte zijn hoogtepunt in Schubert's symphonie; zelden hoorden wij die zoo jong en vol dramatische stuwung.

Het enthousiasme aan het slot was, terecht, vele graden warmer dan aan het begin van den avond.



Leander Schlegel

Bladerend in oude programma's van het Concertgebouworkest kwam ik in de jaargang 19-03/4 een werk tegen van de Nederlandse componist Leander Schlegel. Het betrof 'Der Sächsische Prinzenraub, symphonisches Tongemälde'.

De toelichting beschrijft de inhoud van dit symfonisch gedicht: het was in het jaar 1554 dat één der edelen Kunz von Kauffungen zich wilde wreken op keurvorst Friedrich, die regeerde op een slot bij Altenburg in Saksen. Het gelukte K.v.K. de beide zoons van Friedrich te ontvoeren, maar in de bossen werd hij door kolenbranders ontwapend en geboeid naar Altenburg gebracht. Het liep alles nog goed met hem af en de beide prinsen Ernst en Albert werden stamvaders van vorsten die ten tijde van Schlegel nog regeerden over Saksen en Thüringen. Schlegel had dit verhaal vaak van zijn vader gehoord, die zelf in Altenburg was geboren.

Hij schreef zelf met notenvoorbeelden deze uitgebreide inleiding op dit werk.

De uitvoeringen onder Mengelberg vonden plaats op 13 en 14 januari 1904. Schlegel was in goed gezelschap, want diezelfde avond stonden op het programma Gade, vioolconcert van Brahms, Paganini en de ouverture Tannhäuser.

De eerste uitvoering vond kort daarvoor plaats onder Mengelberg op zondagmiddag 3 januari 1904. Toen was er een geheel Nederlands programma met werken die alle voor de eerste maal werden uitgevoerd. Er stond in het programma vermeld dat bij volgende uitvoeringen analyses en portret en biografie van de componisten zouden worden opgenomen. Het betrof hier de tweede symfonie van Jan van Gilse, Van de Zee en de Vert van G.H.G. van Bruck en Fock, Symfonie Romantique van Rasse en Marche Solennelle van Smulders.

Verder zoekend naar werken van Schlegel vond ik een uitvoering van zijn vioolconcert opus 33 door Henri Marteau met het Concertgebouworkest o.l.v. Mengelberg. Dat was 19 december 1912. Mengelberg speelde die avond ook nog de vijfde symfonie van Beethoven, terwijl Marteau voor de pauze het vioolconcert in A van Mozart vertolkte. Ook hier weer een uitgebreide toelichting met notenvoorbeelden. Eduard Reeser schrijft in 'Een eeuw Nederlandse muziek' dat dit vioolconcert ten onrechte in vergetelheid is geraakt.

Op mijn verdere onderzoektocht ontving ik van iemand een CD met liederen van Schlegel: Deutsche Liebeslieder opus 20. Verder liederen opus 24, 21 en 28.

Een sterke invloed van Schumann en Brahms is onmiskenbaar, maar daartegenover klinkt een eigen geluid van deze Nederlandse toondichter.

De aanleiding tot deze onderzoektocht is het feit dat Schlegel geboren is in Oegstgeest, waar uw redactie deels gehuisvest is. Schreven we enkele jaren geleden over Jan van Gilse, die in Oegstgeest overleed, deze keer over iemand, die daar geboren is.

Schlegels vader was hoogleraar in de dierkunde aan de Leidse Universiteit en conservator van het Rijksmuseum van Natuurlijke Historie te Leiden.

Leander werd in Oegstgeest geboren op 2 februari 1844. Op zijn vierde jaar gaf hij al blijk van een uitstekend muzikaal gehoor. Toen zijn moeder een gitaar stemde hoorde hij heel nauwkeurig dat deze te hoog of te laag klonk. Twee jaar later schrijft hij zijn eerste pianocomposities. In 1854 wordt hij ingeschreven als leerling van de Muziekschool te Leiden. Hij kreeg daar les in viool en zang. Voor het vioolspel legde hij zo'n uitzonderlijke begaafdheid aan de dag, dat de vioolvirtuoos Ferdinand Laub hem mee naar Berlijn wilde nemen om hem daar op te leiden tot violist. Zijn vader weigerde uit vrees voor neiging tot enkel virtuoosdom. In 1858 sudeert hij aan de Koninklijke Muziek School in Den Haag viool, klavier, orgel, cello, harmonie en compositieleer.

Hij krijgt dan een all-round opleiding. In 1861, hij is dan 17 jaar, gaat hij verder studeren aan het Conservatorium in Leipzig, destijds door Mendelssohn gesticht.

In 1864 komt hij naar Nederland terug om vioolleraar te worden aan de Muziekschool die hij zes jaar daarvoor als leerling verlaten had. Inmiddels trad hij veel op als pianist. Na drie jaar hield hij het lesgeven voorlopig voor gezien en ging als concertpianist door Europa zwerven. Parijs, Wiesbaden, Leipzig, Brunswijk waren de plaatsen waar hij afwisselend woonde. Intussen maakte hij grote reizen als begeleider van de violist August Wilhelmj. Toen hij eens in Haarlem speelde, maakte hij zo'n grote indruk, dat het Toonkunstbestuur hem benoemde tot directeur van de muziekschool. Dat was in 1870

Hij gaf behalve pianolessen ook zang- en vioolonderricht aan de muziekschool. Hij zou het Haarlemse muziekleven enorm stimuleren. De organist van van de Bavo, Joh. Gysbertus Bastiaans was hem daarin voorgegaan.

Samen met de violist Josef Cramer en de cellist Henri Bosmans gaf hij tal van uitvoeringen. Allerlei vormen van kamermuziek werden op het Haarlemse podium uitgevoerd. In het Forellenquintet speelde Schlegel de pianopartij. Het strijkkwintet van Schubert werd uitgevoerd met Schlegel als tweede violist. Ook het strijksextet van Brahms kwam voor het voetlicht. Er werd geen kamermuziekwerk uitgevoerd of Schlegel was een van de medewerkers.

Een jaar na zijn benoeming aan de muziekschool werd hij dirigent van de Toonkunst-zangvereniging. Hij voerde o.a. uit Schön Ellen van Bruch, Deutsches Requiem van Brahms en werken van Schumann en Mendelssohn.

De grote dag voor Schlegel werd het Driedaags Muziekfeest van de Maatschappij voor Toonkunst. Met een koor van 150 zangers en zangeressen voerde hij das Paradies und die Peri van Schumann uit, het Schicksallied van Brahms en met het orkest de Meistersinger ouverture.

Willem Landré heeft Schlegel wel eens beschreven: 'Een deftig heer, klein, gezet, steeds volkomen gesoigneerd met een hoge hoed, die door geen balsturig haartje ontsierd werd. Onberispelijk was altijd de boord, onberispelijk waren de manchetten, die de kleine aristocratische handen omsloten; en dan was er die fijn besneden kop die hem het uitzicht van een diplomaat of van een beroemd geleerde verleende. Zo was Leander Schlegel, die als van geboorte en beschaving toegang had in de deftige Haarlemse kringen. Ik sprak daar van zijn kleine handen: wat wist hij er niet mee te doen! Welk een uitmuntend kamermuzikspeler was hij! Wie Schlegel wel eens de Waldszenen of de Intermezzi of de Fantasiestücke heeft horen spelen, moet zich dat als een bijzonder genot herinneren. Schlegel als vertolker van Schumanns pianowerken is werkelijk groot geweest.'

De muziekschool die zo'n hoge vlucht had genomen onder zijn leiding, groeide hem tenslotte boven het hoofd, zodat hij in 1898 ontslag nam. In Overveen begon hij een eigen muziekschool met veel succes. Veel leerlingen die hem trouw waren gebleven, zetten hun studie voort in Overveen. Zijn dochter Lydia (1880-1964) gaf er een pianocursus.

In 1909 organiseerden vrienden een Schlegel-avond. Hij zelf speelde met een zijner adellijke leerlingen zijn Passacaglia voor twee piano's. Verder werden uitgevoerd zijn beide strijkkwartetten, vioolsonate, Deutsche Liebeslieder.

In 1912 concerteerde hij nog in Wenen met eigen pianowerken en onder meer met Marteau. Het volgend jaar overleed hij.

Hij werd begraven op de begraafplaats bij de Groenesteeg in Leiden, waar alleen mensen uit de hogere milieus begraven werden. In hetzelfde graf rusten zijn oudste broer Gustave, zijn vrouw Emma de Waal Malefijt die hem 20 jaar overleefde, en zijn dochter Aleida.

Zijn werken zijn uitgegeven in Leipzig bij Siegel en Simrock Süddeutsches Musikverlag.

Ze omvatten:

1. Liederbundels
2. Grote klavierwerken o.a. Ballades en Rhapsodie voor 4 handen
3. Losse klavierstukken
4. Koorwerken met orkest
5. Symphonisches Tongemälde

6. Kamermuziek: 2 strijkkwartetten, vioolsonate
7. Pianoconcert
8. Vioolconcert
9. Symfonie
10. Passacaglia voor twee piano's.

Geraadpleegde literatuur

Eduard Reeser; Een eeuw Nederlandse muziek (1950)

Programma's Concertgebouw 1903/4, 1912/13

Jos de Klerk; Haarlems muziekleven in de loop der tijden (1965)

Mens en Melodie november 1984

CD: Leander Schlegel, Attaca Babel 8951-4 DDD

De Sächsische Prinzenraub werd op 6 december 1997 uitgezonden door Radio 4 door het Radio Symfonie Orkest o.l.v. Jac. van Steen.

Ab van Kapel



LEANDER SCHLEGEL.

PROGRAMMA.

1. SCHOTTISCHE OUVERTURE „IM HOCHLAND“ . . . NIELS W. GADE.
(1817—1890)

2. (Woensdag). CONCERT (OP. 53) A. DVORAK.
(GEB. 1841)

{ A. ALLEGRO MA NON TROPPO.

{ B. ADAGIO MA NON TROPPO.

C. FINALE: ALLEGRO GIOCOZO, MA NON TROPPO.

VOOR VIOOL MET ORKESTBEGELEIDING.

VOOR TE DRAGEN DOOR DEN HEER FRANZ ONDRICEK, UIT PRAAG.

2. (Donderdag). CONCERT (D GR. T. OP. 77) JOH. BRAHMS.
(1833—1897)

A. ALLEGRO MA NON TROPPO.

B. ADAGIO.

C. ALLEGRO GIOCOZO.

VOOR VIOOL MET ORKESTBEGELEIDING.

VOOR TE DRAGEN DOOR DEN HEER FRANZ ONDRICEK.

3. „DER SÄCHSISCHE PRINZENRAUB“, SYMPHONISCHES
TONGEMÄLDE LEANDER SCHLEGEL.
(GEB. 1844)

— P A U Z E. —

4. VARIATIONS DE BRAVOURE SUR DES THÈMES DE
„MOÏSE“ DE ROSSINI N. PAGANINI.
(1784—1840)

VOOR TE DRAGEN DOOR DEN HEER FRANZ ONDRICEK.

5. OUVERTURE VAN DE OPERA „TANNHÄUSER“ R. WAGNER.
(1813—1883)

„PLEYEL-VLEUGEL“ UIT DUWAER'S PIANOHANDEL.

BUITENGEWOON ABONNEMENTS-CONCERT (SERIE A EN B)

WOENSDAG 13 EN DONDERDAG 14 JANUARI 1904.

ONDER LEIDING VAN DEN HEER WILLEM MENGELBERG.

DER SÄCHSISCHE PRINZENRAUB.

SYMPHONISCHES TONGEMÄLDE.

LEANDER SCHLEGEL.

Weinige uren bezuiden Leipzig ligt in liefelijke omgeving op heuvelgronden de vriendelijke stad Altenburg. Aan haren voet verheft zich op een steilen porphyrtrots het omvangrijke slot der regeerende hertogin van Sachsen-Altenburg.

Het was in 't jaar 1554, dat een van de edelen, met name Kunz von Kauffungen plannen van gevoelige wraakneming op den Keurvorst Friedrich voedde, ingevolge een geschil omtrent schadevergoeding. Kunz besloot tot de ontvoering der beide zoons van den Keurvorst, waartoe hij een nacht koos, (het was in Augustus) dat deze op reis was.

Met verraderlijk behulp van den keukenjongen beklom Kunz langs touwladders het kasteel, en lichtte de beide prinsen uit hunne bedden.

De aanslag mocht aanvankelijk gelukken: K. v. K. met een van de prinsen en zijn strijdmakker Rosen met den anderen prins, konden onbelemmerd in verschillende richtingen ontvluchten. Edoch, volgens gissingen (want omtrent den aard der bevrijding bestaan geene vertrouwbare bronnen) werd K. v. K. in de bosschen door kolenbranders ontwapend, geboeid en naar Altenburg gebracht. Rosen, van het mislukken van den aanslag onderricht, verklaarde zich bereid, den anderen prins terug te brengen, onder voorbehoud, dat zijn misdrijf ongestraft blijven zou, 't geen geschiedde.

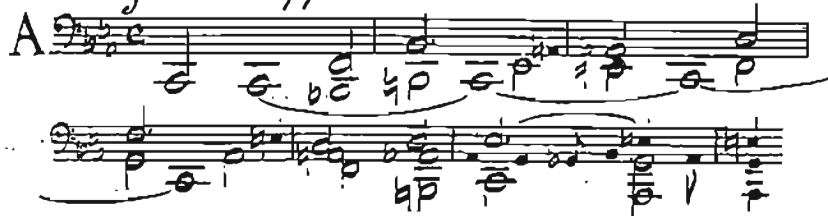
Het geslacht dezer beide prinsen: Ernst en Albert bleef bewaard; nog heden bekleedt de Albertijnsche lijn den koninklijk Saksischen troon, terwijl de nakomelingen van prins Ernst op de zetels der Thüring'sche hertogdommen tronen.

Déze, op zich zelf, niet zeer poëtische en lyrisch dorre gebeurtenis, zou ik niet tot onderwerp eener muzikale illustratie gekozen hebben, indien zij mij niet reeds als kind geboeid had, als wanneer mijn vader, (zelf Altenburger van geboorte) haar ontelbare malen verhalen moest, terwijl zij ook op ons poppentoneel opgevoerd werd.

Dit werk behoort alzoo tot de zoogenaamde Programma-

muziek. De waarde van een programma weegt dunkt mij echter zwaarder bij den componist, dan bij den toehoorder; want hoewel de aanhef:

Adagio non troppo.



het sluipwoord der slotbeklimmers voorstelt, en de torenwachter, niets kwaads vermoedende, een lied aanheft:



het verraad eensklaps ontdekt wordt en de torenwachter alarm blaast:



door den verren torenwachter beantwoord:



hoewel eindelijk het bazuinsolo en de daaraan volgende zangen de gebeden van het vorstenhuis en het volk moeten weergeven:



en ik ten slotte onder juichen en heilkreten de terugkeer van den eersten prins schilderen wilde, zoo zal men nogthans met weinig verbeeldingskracht aan dit werk een geheel ander onderwerp uit het rijk der Balladen ten gronde kunnen leggen.

LEANDER SCHLEGEL.

Dem Genfer Quartett Henri Marteau
gewidmet.

Streichquartett.

I.

L. Schlegel, Op. 17.

Allegro moderato e sostenuto sin' al „Allegro.“

Violine I. *mf*

Violine II. *mf espress.*

Viola. *mp*

Violoncell. *mp*

molto *molto sf* *mf* *p subito*

molto sf *mf* *p subito*

molto *mf* *p subito*

molto sf *mf* *p subito*

mf *p subito* *f* *dim.*

mf *p subito* *f* *dim.*

mf *p subito* *f* *dim.*

mf *p subito* *f* *dim.*

Zur Phänomenologie des Dirigierens

Von Eugen Jochum

Gedanken über die dirigentische Interpretation

Die folgenden Ausführungen machen keinen Anspruch auf Vollständigkeit; sie geben auch keine Theorie oder ein System des Dirigierens, sie sind nur lose Aussagen eines reproduktiven Musikers, der über sein Metier nachdenkt und versucht, sich Rechenschaft von dem zu geben, was eigentlich geschieht, wenn er „arbeitet“. Bewußt wird die Betrachtung des dirigentischen Handwerks im engeren Sinn, das, was man mit Schlagtechnik bezeichnet, außer Acht gelassen.

Den Künsten, die sich im Ablauf der Zeit verwirklichen (Dichtung, Musik und Tanz) ist die Erscheinungsform des Interpreten zugeordnet. Er ist nicht von Anfang an da *), im Anfang der primitivsten musikalischen Betätigung sind „Komponist“ und „Interpret“ eins. Der singende Mensch, der sein Lebensgefühl, Freude, Schmerz, singend äußert, komponiert und interpretiert sich selbst. Sehr bald aber erfolgt eine gewisse Objektivierung, die Empfindung wird transformiert ins eigentlich Künstlerische, unterwirft sich einer wenn auch noch so einfachen Gesetzmäßigkeit und Regel (zum Beispiel der des Gegensatzes und der Wiederholung) und wird gefügte Form. So entsteht die Form des gesungenen oder getanzten Liedes. Wieder später wird aus diesem Lied das Volkslied: einer hat es in einer glücklichen Stunde als Ausdruck seines Lebensgefühls erfunden, geformt, nun singen es alle: zwischen den

*) Wir lassen hier bewußt die kultische Wurzel der Musik außer Betracht. Bei den Riten zur Bannung der Dämonen und Herbeirufung der Götter hat es sich sicher um sehr strenge, stilisierte „musikalische“ Formen gehandelt. Der Kultträger oder Priester hätte dort bereits die Funktion des Interpreten aber in einer so strengen Gebundenheit, daß er für unsere Betrachtungen ausscheidet.

schöpferischen Künstler und die Verwirklichung des Werkes hat sich bereits der Interpret geschoben. Je kunstreicher sich nun das zu verwirklichende Gebilde gestaltet, desto bedeutsamer wird dessen Funktion als Sprachrohr eines anderen. Es gehört zu seinem Wesen, im höchsten Grade der Verwandlung fähig zu sein, man kann sogar sagen, daß die Stärke einer interpretatorischen Begabung sich nach der Weite und Tiefe dieser Verwandlungsfähigkeit bestimmt.

Unter den Interpreten ist nun der Dirigent die späteste Erscheinung. Ihn spezifiziert folgendes: Instrumentalist und Sänger sind im stärksten Maße an ihr Instrument (beim Sänger die lebendige Stimme) gebunden und identifizieren sich weitgehend mit diesem. Der Dirigent hat diese Bindung nicht. Während bei jenen die geistige Auseinandersetzung mit dem Kunstwerk weitgehend Hand in Hand mit der technischen Erarbeitung desselben erfolgt, ist der Dirigent durch die Besonderheit seines Instrumentes, des Orchesters, genötigt, das innere Bild des Werkes unabhängig davon zu gewinnen. Vor der Arbeit mit dem Instrument steht bei ihm wesentlich die eigene innere Auseinandersetzung mit dem Werk, die Identifizierung mit dem Willen des Komponisten. Wollte er diese erst vor dem Orchester vornehmen, wäre es viel zu spät, (ungeachtet dessen, daß sich gewisse Vervollständigungen dieses inneren Vorganges noch beim realen Hören ergeben können.) An diesen Arbeitsvorgang — der einen in sich abgeschlossenen Prozeß darstellen kann — schließt sich unmittelbar ein zweiter, nämlich die Übertragung dieses inneren Anschauungsbildes auf das Orchester, in die leibhaftige Wirklichkeit des Klanges, das Gewinnen der zweiten, körperlichen und eigentlichen Wirklichkeit.

Aus dieser Zweiteilung der Arbeit des Dirigenten läßt sich ersehen und ableiten, warum der Komponist nicht unter allen Umständen auch der beste Dirigent seines Werkes ist: zwar hat er selbstverständlich in besonderem Maße, mitunter sogar im absoluten Sinn, die innere Anschauung von und die Identität mit dem im Werk Gemeinten. Aber es ist durchaus nicht gesagt, daß er die Gabe der Übertragung des Anschauungsbildes auf das

ausführende Orchester und die Einsicht in die ganz spezielle Technik dieses Vorganges habe. Dies setzt eine besondere Begabung voraus, eben die eigentlich interpretatorische, und weitergehend die differenzierte praktische Erfahrung, die der Komponist nicht unter allen Umständen hat oder erwerben kann. Darüberhinaus bliebe sogar zu überlegen (aber das kann hier nur gestreift werden, weil es sehr differenzierte Untersuchungen erforderte) ob der Komponist absolut und jeder Zeit das innigste Verhältnis zu seinem Werk und die gültigste Anschauung von demselben habe. Soweit es sich dabei um das rational Erkennbare handelt, ist diese Anschauung selbstverständlich im höchsten Maße vorhanden; es gibt keinen Komponisten, der nicht genau „weiß, was er tut“. Aber ist das Kunstwerk nicht auch ein lebendiges Wesen, von dem sich, wie die Mutter vom Kind, der Schöpfer nach dem Entstehen löst? Und könnte es nicht einmal geschehen, daß er dabei die Beziehung zu der spontanen Lebendigkeit seines Werkes verloren hat, daß er so sehr mit ihm „fertig“ ist, daß es ihn nicht mehr zentral interessiert? Und daß er sich ihm auch nur auf dem Weg des Rückerinnerns (der dem Nacherleben des Interpreten entspricht) wieder nähern kann?

Nun aber zurück zum dirigentischen Arbeitsvorgang, den wir als einen doppelten definiert haben. Sprechen wir zunächst von dem, was oben beschrieben wurde als „Gewinnen des inneren Bildes“ etc. Wie geht das vor sich? Es gibt sicher verschiedene Wege, wie der Dirigent sich das zu interpretierende Werk aneignet. Persönliche Erfahrung hat unter ihnen einen als den organischsten und wahrscheinlich dem ganzen Vorgang der Reproduktion entsprechendsten, herausgefunden. Es sei versucht, ihn zu beschreiben: Ich pflege mich zunächst dem Werk gegenüber sozusagen passiv zu verhalten, d. h. jene Unvoreingenommenheit herzustellen, jene Offenheit, in der das Kunstwerk am besten seine ihm eigene Wirklichkeit entfalten kann. Das heißt, ich überlasse mich zunächst dem Werk, in dem ich es immer und immer wieder durchlese; das Ohr (durch das absolute Gehör völlig unabhängig vom vermittelnden Klavier) registriert zu-

nächst den Sachverhalt, ohne daß ich mir im einzelnen überlege, wie ist dieses Tempo?, wie verhält es sich zu späteren Tempi?, wie ist die Beschaffenheit der Themen?, wie sind sie aufeinander bezogen usw.

Das Tempo stellt sich auf diese Weise „von selbst“ ein, das Stück wird so selbstverständlich (d. i. durch und aus sich selbst verständlich), daß es zu leben anfängt, und zwar sein eigenes Leben, dem Zugriff meines bewußten Willens und formenden Impulses noch so gut wie ganz entzogen. Der eben als Passivität definierte Zustand erweist sich jetzt als mehrschichtig; passiv sind eigentlich nur die intellektuellen Schichten des Bewußtseins, ausgeschaltet ist nur der bewußt besitzergreifende, formende Wille, dagegen sind die tieferen Schichten des Bewußtseins von einer vibrierenden Wachheit, hingespant auf das sich anbietende Werk, so daß sozusagen ein emotionales Spannungsfeld entsteht, in dem „der Funke überspringt“. Dieser Punkt ist entscheidend. Wenn er erreicht ist, kann und muß mit aller Präzision die bewußte Arbeit einsetzen; wichtig ist nur, daß der Willensimpuls und die bewußte Kontrolle nicht zu früh einsetzen und damit die Eigenpersönlichkeit sich nicht an falscher Stelle einschaltet. Ethisch gesehen handelt es sich hier also um die Haltung der demütigen Entgegennahme eines Gesetzten, des Horchens auf dessen inneren Sinn. *)

Die „Passivität“ kommt zu einem späteren Zeitpunkt, allerdings auf einer anderen Ebene, wieder, nämlich bei der Aufführung, und in einer gänzlich anderen Art, so, daß die ganze dazwischen liegende Phase der präzisen, bewußten und willentlichen Arbeit ohne und mit dem Orchester in sie eingeschmolzen ist.

Was wir nun bisher als „bewußte Arbeit“ des Dirigenten zu bezeichnen versuchten, erstreckt sich auf die genaueste analytische Erforschung des Kunstwerks. Es wird unter-

*) Es versteht sich von selbst, daß diese Vorgänge sich zeitlich gelegentlich decken oder doch bis zu einem gewissen Grad übereinanderschoben. Es kommt aber hier darauf an, eine möglichst genaue analytische Darstellung zu geben und daher erfuhrt das Nacheinander, das im wesentlichen natürlich bestehen bleibt, eine so nachdrückliche Betonung. Dasselbe gilt auch für den weiteren Verlauf der Darstellung.

sucht: der Bau der einzelnen Themen, ihre Veränderung und Verarbeitung im Laufe des Stücks, ihre eventuelle Beziehung zueinander, der Formaufbau und die sich daraus ergebenden Tonartsverhältnisse, die Dynamik, die Instrumentation, deren Verschiedenheit bei parallelen Stellen (wie beispielsweise bei Exposition und Reprise), der Grund dieser Verschiedenheit, die resultieren kann aus der Gegebenheit der Instrumente in verschiedenen Lagen, die aber auch ein Steigerungs- oder Ausdrucksmittel sein kann, usw. Einen ganz bedeutenden Raum in diesen Untersuchungen nimmt selbstverständlich die Erkenntnis der Tempi und ihrer Verhältnisse zueinander ein. Wenn vorhin gesagt wurde, daß „das Tempo sich so quasi von selbst“ einstellt, so muß nunmehr dieses gefundene Tempo kritisch untersucht werden. Der Dirigent muß sich vor allem klar werden, wie weit er es im Verlauf des Stückes modifizieren kann und muß, und wo das zu geschehen hat. Dieses Wie und Wo der Modifikation darf niemals zufällig sein, sondern bestimmt sich aus der Gesamtökonomie des Stückes und aus der jeweiligen örtlichen Funktion, die beispielsweise bei gleichem Thema, ja sogar wörtlich gleichem musikalischem Ablauf, eine gänzlich verschiedene sein kann. Der Laie macht sich im allgemeinen gar nicht klar, wie groß die Tempounterschiede innerhalb eines „gleichen Tempo“ im Verlauf eines Satzes oft sein können und müssen, um die Lebendigkeit des musikalischen Ablaufs zu gewährleisten. Dabei muß der Hörer immer den Eindruck haben, als ob es sich tatsächlich fortwährend um das gleiche Tempo handle. Ein hochinteressantes Beispiel für diese Erscheinung bildet der erste Satz der „EROICA“, der mit seinen gewaltigen Proportionen unmöglich im gleichen starren Tempo durchgespielt werden kann und besonders weitgehende Modifikationen verträgt, ja verlangt. Daß diese aber richtig sitzen und ihr Maß nicht verlieren, ist eben die Kunst des Interpreten, die ein sehr differenziertes Tempobewußtsein voraussetzt.

Zu dieser „bewußten“ dirigentischen Vorarbeit gehört schließlich auch das Auswendiglernen eines Stückes, darüber wird später noch zu sprechen sein.

Schon in dieser Phase der gleichsam noch privaten Vorarbeit des Dirigenten taucht das eigentliche Kernstück, nämlich die Arbeit mit dem Orchester immer wieder auf; es ist selbstverständlich, daß der Kapellmeister schon beim eigenen Studium des Werkes sich darüber klar werden muß, wie er seine „Erkenntnisse“ auf den Klangkörper übertragen will. Darüber nun folgendes:

Das Instrument des Orchesters setzt sich aus lebendigen Menschen zusammen, deren jeder einen hohen Grad künstlerischer Befähigung, Einsicht und natürlich auch eigenen Willen hat. *)

Es gilt, diese vielfältigen künstlerischen Willensregungen, Fähigkeiten und auch Temperamente nicht despotisch abzuwürgen, sondern zu binden in das große Ganze, sie einzuschmelzen und zur künstlerischen Höchstleistung zu steigern. Der Idealfall ist erreicht, wenn der Musiker sich zwar durch den Dirigenten getragen fühlt, aber das Empfinden behält, daß er es selber ist, der gestaltet. Davon hängt der Grad der Lebendigkeit einer Interpretationsleistung weitgehend ab.

Die Aufgabe des Kapellmeisters ist immer wieder die, daß er zwar bestimmend seine Intentionen gibt, gleichzeitig aber die Willensregungen, die ihm entgegenkommen, auffängt, ordnet und beseelt. Seine Funktion erschöpft sich dabei keineswegs im Zusammenhalten der vielen Einzelkräfte durch das Markieren des Taktes, die Fixierung des Zeitmaßes und in der Gewährleistung einer einwandfreien Präzision und Dynamik, sondern bedeutet darüberhinaus eine bis ins kleinste gehende Verlebendigung der melodischen, rhythmischen und sonstigen Elemente, einer Differenzierung des Klanges in Richtung auf Zurücktreten der weniger wichtigen Stimmen, des sanften Hervorhebens der wesentlichen; einer Mischung des

*) Hier berührt sich die dirigentische Arbeit sehr stark mit der des Regisseurs, nämlich in soweit es sich um die psychologischen Gegebenheiten und um die Proben handelt. Der grundlegende Unterschied besteht jedoch darin, daß der Dirigent auch die letzte Stufe der Verwirklichung, nämlich die Aufführung, trägt und bestimmend gestaltet, in der der Regisseur normalerweise, soweit er nicht als Schauspieler an ihr Anteil hat, gänzlich zurücktritt.

Klanges, bei der z. B. Instrumente, die an sich den gleichen Part spielen, verschieden abgetönt werden.

Über die Gestaltung des Tempos ist oben schon viel gesagt worden. Es genügt nicht, daß der Kapellmeister diese Nüancierungen für sich privatim richtig musizieren kann; die Schwierigkeit dabei besteht darin, seine präzise zu übertragen. Dazu gehört eine ausgebildete Schlagtechnik: aus der sogenannten Zwischenbewegung (d. h. der Bewegung, die zwischen $1/2/3/4/$ des Takt-schlagens vollzogen wird) nämlich muß der Musiker im Orchester die Bewegungstendenz des Verlangsamens oder Beschleunigens eines Tempos ablesen können. Abrupte Tempoübergänge, die auch vorkommen, sind verhältnismäßig einfach auf Orchester zu übertragen. Das völlig unmerkliche, gleichmäßige und allmähliche Ansteigen oder Abebben einer Tempobewegung aber erfordert von seiten des Dirigenten ein feines Körpergefühl und ein völliges Beherrschen der körperlichen Ausdrucksmittel, vom Musiker entsprechend eine Wachheit für feinste Unterschiede und eine Sensibilität im Entgegennehmen, die manche Musiker in erstaunlichem Maße besitzen. Darin vor allem, nicht nur in der klanglichen und technischen Vollendung ihres instrumentalen Könnens, beruhen die hohen Qualitäten unserer ersten deutschen Orchester.

An diesem Punkt wird übrigens ein Phänomen sichtbar, das wahrscheinlich den Kern der speziell dirigentischen Begabung darstellt, nämlich jene eigentümliche körperliche Disponiertheit, die einen musikalischen Ablauf mit allen seinen Ballungen, Spannungen und Lösungen, mit allen Elementen des Melodischen, Rhythmischen usw. auffängt und in die bewußte sowohl, wie in die unwillkürliche körperliche Gebärde ausstrahlen läßt; so daß im Musiker, tief unter der Schwelle des rationalen Begreifens, schon der körperliche Bewegungssinn antwortet. Diese Wirkung des Dirigenten auf das Orchester erstreckt sich, in einer weniger differenzierten Form, auch auf das zuhörende und zusehende Publikum. Sie läßt sich nicht vermeiden, sie kann sogar zu einem gesteigerten und intensiveren Miterleben des Kunstwerkes führen und ist daher durchaus legitim, soweit die Gestik des Kapellmeisters dabei Zucht

wahrt und sich absolut auf die dienende Verdeutlichung des musikalischen Vorganges beschränkt.

Nun aber zurück zu den oben näher bezeichneten Einzelheiten der dirigentischen Arbeit mit dem Orchester. Ergänzend wäre dazu noch zu sagen, daß alle dort erwähnten Dinge natürlich innerhalb der genauesten Grenzen dessen zu bleiben haben, was das Notenbild verlangt, und sich in strenger Übereinstimmung mit den Absichten des Komponisten zu vollziehen haben. Aus diesen vielen kleinsten, dem Zuhörer und meistens auch dem mitwirkenden Musiker kaum mehr zu Bewußtsein kommenden Regulierungen bestimmt sich sozusagen die Handschrift des Dirigenten. Es ergibt sich aus allem bisher Gesagten, daß dieser Prozeß sich erstreckt von der schärfsten intellektuellen Bewußtheit bis zum fast „medial“ Gewußten und nicht mehr beschreibbaren Tun. Dabei kann man sagen, daß während der Proben die Kontrolle des künstlerischen Bewußtseins dominiert, die pädagogische Absicht, die sogar gewisse Hinweise überspitzt geben muß, eben die bewußte Erarbeitung dessen, was später selbstverständlich werden und wirken muß; bei der Aufführung kann sich die Tätigkeit des Dirigenten in gewisser Hinsicht passiver gestalten, er kann sich dem musikalischen Geschehen sozusagen freier hingeben. Dadurch gewinnt die Wiedergabe eine neue Selbstverständlichkeit, Natürlichkeit und Spontaneität. Von hier aus muß auch die Frage des Auswendigdirigierens betrachtet werden; daß dieses einzig von der Sache her und ohne alles Schielen nach der Publikumswirkung zu geschehen hat, ist eine Frage des künstlerischen Ethos. Sachlich kann er nur verantwortet werden bei restloser Beherrschung des Partiturbildes. Dann aber bedeutet es einen Grad des Gesammeltseins, der nicht mehr unterbrochenen Konzentriertheit (der wenn auch noch so seltene Blick in die Partitur bedeutet immer eine wenn auch minimale Unterbrechung des inneren Flusses, andererseits eine vorübergehende Außerachtlassung der Konzentration auf das Orchester hin), die zu einer sehr viel stärkeren Verlebendigung und Intensivierung der Wiedergabe führen.

Huil mee met Eduard van Beinum

Erik Voermans

Overgenomen uit het Parool dd. 25 oktober 1997

DE SERIE *Dutch Masters*, vijftientig cd's met opnamen uit de Philips-archieven, is een serie waar je als Nederlander schreeuwend chauvinistisch van wordt. En de jaren vijftig krijgen met terugwerkende kracht een muzikale allure waarvan je zeker als lid van de post-Notenkraakersaktiegeneratie nooit had durven (misschien zelfs willen) dromen. Maar de dingen zijn zoals ze zijn. Daar helpt geen moedertjefielief aan.

Even wat uitleg wellicht. Naar het inzicht van de componisten die in de jaren zestig nog lang geen grijze haren hadden (de Peter Schatten, Louis Andriessens, Reinbert de Leeuwen, Misha Mengelberg) waren de jaren vijftig gezapige tijden, waarin voorgenomen paleisrevoluties van de aanstormende muziekavantgarde door het establishment met een air van irritante onkwetsbaarheid werden gezien. 'De arrogantie van de macht,' piepten de jongere componisten, enzovoorts, et cetera - het lied is al duizendmaal gezongen. Vanuit hun optiek hadden ze trouwens gelijk. Die jaren vijftig waren als het over de nieuwe muziek ging saai, stijfjes, oninteressant en ongeïnspireerd.

Maar de reguliere concertganger, die niets, of op zijn hoogst bitter weinig op had met de jeugdige avantgarde, vond ongetwijfeld iets geheel anders. Die zwijmelde weg bij de concerten van Willem van Otterloo en het Residentie Orkest, bij Eduard van Beinum (en later Bernard Haitink) met zijn Concertgebouworkest, en de eerste lesse-naarspelers Herman Krebbers (viool) en Tibor de Machula (cello). Hij genoot van concerten van Aafje Heynis, Gré Brouwenstijn, Cristina Deutekom, Elly Ameling en verbaasde zich over de pianistische kwaliteiten van Hans Henkemans en Cor de Groot. De ouderen konden zich ook de tijden van Willem Mengelberg nog goed herinneren. Dat was pas een dirigent die het kon!

De klinkende documenten, bijeengebracht onder de titel *Dutch Masters*, spreken het niet tegen.

Het gros van de uitgebrachte titels was al sinds mensenheugenis niet meer te krijgen. De meer dan

monumentale uitvoering uit 1939 van Bachs *Matthäus Passion* door Mengelberg was naar verluidt zelfs alleen maar via Japanse import leverbaar, even, aan het eind van de jaren tachtig. En de liefhebbers vroegen zich al jaren af waar de opnamen bleven die Eduard van Beinum voor Philips maakte.

De platenmaatschappij heeft de serie *Dutch Masters* een ondertitel meegegeven: 'legendarische opnamen uit de Philips Classics archieven'. Employé Paul Popma deed het spit- en graafwerk. "Het was een *mer à boire*," zegt hij. "En er zullen zeker mensen zijn die allerlei gekoesterde opnamen in de serie zullen missen. Ze hebben ongetwijfeld gelijk. Maar je moet er eens mee beginnen."

Dat er een vervolg gaat komen, staat inmiddels al vast. Popma en de zijnen gaan ook in de radio-archieven nog op zoek naar vergeten schatten. En hij wil ook al verklappen dat het komende 75-jarig jubileum van de Avro gepaard zal gaan met de release van bijzondere cd-uitgaven, zoals Haitinks afscheid van het Concertgebouworkest in 1988 met die verzengende *Negende symfonie* van Gustav Mahler.

Voor Mahler zijn we in de serie *Dutch Masters* aangewezen op Willem Mengelbergs vertolking van de *Vierde symfonie* (live-opname uit 1939) en Eduard van Beinums in 1956 geregistreerde kijk op *Das Lied von der Erde*. De verschillen zijn onoverbrugbaar groot. Mengelberg-biograaf Frits Zwart stelt in zijn toelichting terecht de vraag of 'Mengelbergs interpretatiekunst en inlevingsvermogen' bij deze opname van de *Vierde* 'dezelfde waren als die waarover Mahler 35 jaar eerder zo enthousiast was geweest'.

JE KUNT HET JE inderdaad nauwelijks voorstellen. De platen waar de gevierde dirigent met een gretig soort manjisme afwijkt van de notentekst zijn niet te tellen, al betreft het hier vooral de agogiek en strijktchniek: versnellinkjes en vertraginkjes, een leidtoon even langer laten hangen, en portamenti die een sterk vergeelde indruk maken. Jo Vincent is de soliste in *Das himmlischen Leben*. Ze zingt vals.

Van Beinums *Lied von der Erde* is daarentegen verbijsterend: onsentimenteel, warm, atletisch en ten diepste getuigend van een ontroe-

rend optimisme. Ernst Haefliger en Nan Merriman zijn mooie solisten (van Merrimans korte, snelle vibrato moet je houden) en het Concertgebouworkest speelt als een stel godenkinderen. Maar wie daarna de cd met Van Beinum en het Concertgebouworkest in Debussy's *Trois nocturnes*, *La mer*, en *Images* opzet, weet helemaal niet meer waar hij het zoeken moet. Alleen de sirenen van het Collegium Musicum Amstelodamense zijn in *Sirènes* wel érg schonkige waternimfen. Maar wat doet het er toe, als je meteen daarna de altermooiste *La mer* meemaakt die je ooit uit de luidsprekers hebt horen stromen. Prachtige, natuurlijke tempi, geen ijdeluiterij, enorm gevoel voor klankkleur, noem het maar op of het is er. Van Beinum bewijst zich hier een dirigent van het hoogste denkbare gehalte, wat het des te bevreemder maakt dat hij in Nederland eigenlijk zo goed als vergeten is. Uitgaven als deze maken zijn eeherstel slechts een kwestie van tijd, en dat moet ook deels op het conto worden geschreven van Jaap van Ginneken zaliger, de onvolprezen *Tonmeister* van Philips, die in de jaren vijftig een torenhoge standaard zette op het gebied van de opnametechniek.

De opname van Mengelbergs *Matthäus Passion* is vooral vanuit muziekhistorisch oogpunt interessant. Muzikaal gezien heeft de uitvoering uit 1939, met het Concertgebouworkest en het ruim 400 (!) man en vrouw sterke Koor van de Maatschappij tot Bevordering der Toonkunst een zeer persoonlijk karakter. De tempi zijn slepend, en de aandacht voor details is bijna ziekelijk, maar weer wel congruent met wat Mengelberg in zijn oratie van 1934 als bijzonder hoogleraar aan de Rijksuniversiteit van Utrecht bij wijze van diepzinnig credo verwoordde: "1. Elke noot moet zoo nauwkeurig mogelijk worden gespeeld. 2. Elke noot moet zoo mooi mogelijk worden gespeeld."

Ook voor zijn mastodontische koor- en orkestbezetting had Mengelberg een reden: "De *Mattheuspassie* moet met een heel groot apparaat worden uitgevoerd, wil men den meester geven wat hem toekomt."

OOK IN ZIJN TIJD waren de partijen het al niet eens over de kwaliteit van de uitvoeringen. Jo Vincent zingt hier prachtig. Het verkeerd gebonden tekstboekje bij volume 19 van de *Dutch Masters* eindigt trouwens met een wel zeer spannende cliffhanger: "Da zerriss der Hohepriester seine Kleider und sprach:" (stilte).

In de categorie Grote Solisten zijn er cd's gewijd aan onder anderen Cristina Deutekom. Gré Brouwenstijn, Aafje Heynis, Elly Ameling, Herman Krebbers, Tibor de Machula, Hans Henkemans en Cor de Groot en Feike Asma. De meeste zijn van een kwaliteit die je gerust onthutsend mag noemen. Deutekoms heerlijke operetteklanken (Carl Zeller, Johann Strauss jr.), opgenomen in 1971-72 zullen zelfs de meest doorgewinterde misantroop in een onverbeterlijk lachebekje veranderen, en de anonieme dichter haalt daarmee andermaal zijn gelijk:

"Tussen Mokums Westertoren en Wenens Stephansdom/ heerst oppermachtig Cristina Deutekom."

Elly Ameling zingt een prachtige *Frauenliebe und -Leben* van Schumann, en Aafje Heynis streelt met haar nachtblauwe timbre en een onverbiddelijk naturel steeds opnieuw de traanklieren. Wie het droog houdt bij *Dank sei dir, Herr van Händel* (Pierre Palla begeleidt aan het orgel, opname uit 1956) is doof of dood. En in Brahms' *Alt-rapsodie* kerft zij, bijgestaan door Van Beinum en het Concertgebouworkest minutenlang in de ziel. Ik wist eerlijk gezegd niet dat ze zó mooi kon zingen (ik ben van na de Watersnoodramp).

Onder de instrumentalisten leveren violist Herman Krebbers (Ravels *Tzigane*, *Vioolconcerten* van Brahms en Bruch) en cellist Tibor de Machula (*Celloconcert* van Lalo) degelijker waar. De *Toccata, Adagio en fuga in C, BWV 564* van Bach komt door toedoen van organist Feike Asma als een laagvliegende

bommenwerper op de luisteraar af, en Hans Henkemans imponeert met een heldere, precieze, maar wel licht intellectualistische kijk op de *Preludes* van Debussy (boek 1 en 2; opnamen 1951-52). Maar het meest opzienbarend is toch het *Vijfde pianoconcert* van Beethoven, zoals in 1951 uitgevoerd door de formidabele, maar allang vergeten pianist Cor de Groot. Als gevolg van overbelasting kreeg hij verlamningsverschijnselen aan de ring- en middelvinger van de rechterhand, en moest zijn carrière als concertpianist er voortijdig aangeven, maar dat verklaart niet waarom zijn faam anno 1997 tot nul is geslonken. Begeleid door een prachtig spelend Residentie Orkest onder Willem van Otterloo (nog één vergeten man van niveau) zet De Groot met grote muzikaliteit en wendbaarheid een Beethoven van topklasse neer.

Hoezo, suffe jaren vijftig?

Dutch Masters. 25 cd's. ca. f 30, f 50 (dubbelcd's) en f 80 (*Matthäus Passion*).



Eduard van Beinum

Damèzenère, la sinfonia è finita

door Franz Straatman

Overgenomen uit Trouw dd. 23 oktober 1997

Liefst dertig keer zal het Koninklijk Concertgebouworkest in dit seizoen de vijfde symfonie van Gustav Mahler uitvoeren. Negen reproducties van deze populairste symfonie uit het Mahler-lijstje zitten er al op voor de musici. Nijmegen en zelfs Rotterdam (het orkest was er in geen tien jaar geweest) maakten kennis met de helder en scherp uitgewerkte lezing onder leiding van Riccardo Chailly.

Maar het orkest mikt verder. 'The world listens' luidde immers het motto van het Mahler Feest 1995. Europa, de Verenigde Staten en Latijns-Amerika krijgen de vijfde Mahler ook voorgeschoteld. Zo'n 75.000 toehoorders trekken naar de dertig concerten, maar, zo rekende zakelijk directeur Willem Wijnbergen uit, vier tot vijfthonderd-duizend liefhebbers nemen kennis van onze Mahler Vijf via de radio of de cd. Die werd in de afgelopen weken opgenomen in het Amsterdams Concertgebouw. Zoals gebruikelijk bij opnames zat het orkest niet op het podium, maar in de zaal. Een wonderlijk gezicht: de hele parterre ontruimd en de musici wijd verspreid over de vloer. Vooral de internationale pers was ruim vertegenwoordigd voor het kijkje in de keuken.

Een keuken vol traditie en specialisme.

„Daar zijn we trots op en dat willen we de wereld laten weten, en daarom hebben we dit boek in het Engels uitgegeven,” sprak directeur Wijnbergen een avond eerder bij de presentatie van alweer een Mahler-boek. Het gaat over de 'Fifth Symphony and the Royal Concertgebouw Orchestra'. Zo luidt de ondertitel. De hoofdtitel is nog ambitieuzer: *New sounds, new century*. In het eerste hoofdstuk (van de negen) komt die titel tot uitdrukking in het tweegesprek dat dirigent Chailly en Mahler-musicoloog Donald Mitchell voeren. Gezeten aan een tafel in Chailly's Milanese woonstee (knusse foto's begeleiden de tekst)

vuren beide heren elkaar aan in hun bewondering voor het werk. Als tv-documentaire had dit een boeiend portret kunnen opleveren, maar afgedrukt leest het knullig (vooral daar waar vermeld staat dat Chailly een passage zingt). Een klein voorbeeld:

(Chailly is aan het woord): „How could Mahler, who destroyed the symphony in its traditional form, have been *tradizionalista*, linked to the sonata form? This is absolutely impossible, and that is why he is, today, still regarded as the *innovatore* of the twentieth century. That is the point.”

Mitchell reageert dan: „Well, then, you and I, Riccardo, are one hundred percent in agreement that there was no greater total act of creative 'destruction' than Part I of this symphony!” Chailly: „Exactly!”. Het zou een dialoog van de oude heren kunnen zijn uit de Muppet Show. Grondig bespreken zij ieder deel, en ze halen heel veel interessante zaken naar de oppervlakte, maar de lezer dient er dan wel ook zelf een partituur bij te hebben om het discours te kunnen volgen, wat weer vóór-onderstelt dat hij/zij partituur kan lezen. Het boek begint dus bepaald niet als een 'message for the millions':

'Music for the millions' werd de Vijfde wel door het Adagietto, het vierde deel. Miljoenen gingen het liefdesthema nazingen dat de eerste violen inzetten boven een stroom van gebroken akkoorden op de harp, toen zij het hoorden in de film 'Death in Venice'. Een gouden zet was het in 1971 van regisseur Luchino Visconti om juist het adagietto te kiezen als sfeerbepalende liefdesmuziek in de verfilming van de roman 'Der Tod in Venedig' van Thomas Mann. Hij gebruikte een opname van een Romeins orkest (Academia di Santa Caecilia); in die uitvoering onder leiding van dirigent Franco Mannino duurde het adagietto elf minuten. Het klinkend fin-de-siècle, het versterven van idealen en liefdes in brede gebaren leverde met de gevoelige beelden onuitwisbare herinneringen op die

in de concertzaal weer leidden tot nog tragere, nog meer uitgesponnen expressie. Bij Bernard Haitink voltrok in 1988 het adagietto zich in veertien minuten. En we vonden het pràchtig.

Het recente Mahler-boek gaat gedetailleerd in op deze zaak. Allereerst in het tweegesprek Chailly-Mitchell, waarin eerstgenoemde nog eens wijst (hij deed dat al in 1995 bij het Mahler Feest) op het woord 'adagietto' dat de verkleinvorm is (vanwege het achtervoegsel *etto*) adagio. „Een klein adagio, alleen klein door de vorm, niet in kwaliteit of intensiteit. Een adempauze op een moment dat we daar, na twee eneroverende delen, behoefte aan hebben, een lied zonder woorden,” aldus Chailly. Gevraagd naar zijn opvatting toen hij in 1988 voor het eerst de Vijfde dirigeerde in Berlijn bij zijn Berlijns Radio Symfonie Orkest, vertelt hij destijds niet geweten te hebben dat het adagietto eigenlijk sneller en lichter van sfeer uitvoerd diende te worden. „Daar kwam ik pas achter toen ik mij ging verdiepen in de partituren van Willem Mengelberg.”

Wat die aantekende over het karakter van het adagietto, komt gedetailleerd aan de orde in het zevende hoofdstuk 'Amsterdam – a courageous community'. Daarin beschrijft musicologe Truus de Leur hoe Mengelberg door Mahler doordrenkt werd met diens uitvoeringspraktijk. Er zijn tal van partituur-pagina's bij afgedrukt, wat dit artikel erg interessant maakt. Mengelberg noteerde: „Dit adagietto was Gustav Mahlers liefdesverklaring aan Alma.” En: „Zij hebben mij dit allebei verteld.” Ook interessant: Mengelberg noteerde metronoom-cijfers bij diverse secties. Allerinteressantst: er bestaat een uitvoering op plaat onder leiding van Mengelberg. Op de kافت van het boek is een cd toegevoegd met dit klankdocument (en met een aantal andere interessante Mahleriana). De conclusie: Mengelberg nam het adagietto in zeven tot acht minuten.

Uiteraard droeg ook de Mahler-kenner, Henry-Louis de La Grange,

een opstel bij, waarin hij ingaat op de ontluikende liefde voor Alma Schindler, door Gustav uitgedrukt in het lied 'Liebst du um Schönheit', wat heel leesbaar nog meer achtergronden verschaft bij het ontstaan van de Vijfde.

En Chailly: hoe lang doet hij nu over het adagietto. Hij lacht en zegt met lichte ironie in zijn stem: „Al die zogenaamde Mahler-watchers met een stopwatch in de hand. Je moet uitgaan van de muziek; bij de eerste repetitie dirigeerde ik expres een tamelijk snel tempo, en lag al gauw maten voor op het orkest. Dat had nog helemaal de oude zware expressie in de vingers. Gemompel. Bij een tweede maal kreeg ik het orkest op een iets breder tempo mee. Gôh, mooi, hoorde ik hier en daar reageren. Ook omdat we de accenten veel lichter namen. Ik kom nu op zo'n

negen en een halve minuut. Dat verschilt per avond, want we zijn geen machine. Het was niet de opname van dit sacrosante deel waar de internationale pers bij genood was, maar het laatste deel, rondo-finale. Eerst werkt Chailly een waslijstje door met aanwijzingen voor diverse instrumentengroepen in een mengmoes van Nederlands, Engels en Italiaans, naar aanleiding van de proefopname. En dan: een gewijde stilte als het licht op rood gaat. Hoornist Jacob Slagter lanceert een prachtige lange toon, en daar huppelt de eerste fagot pizzicato deze voorzet achterna. De zaal resonanceert van alle kanten als de koperblazers zich met verve in het vervolg storten. Hoe kan het bestaan dat voor een opname die galmbak van een ontruimde zaal juist heel gunstig is?

Maar oren wennen en de boeiende gestiek van Chailly moet je tenslotte missen op de cd. De rechtervoet gaat omhoog in de overgang naar een allabreve-beweging, zijn gezicht beweegt van geinig, naar somber tot 'goed zo', een vinger wijst, terwijl hij diep door de knieën zakt om een decrescendo te begeleiden. En presto, zo razendsnel zelfs gaan de laatste zes maten dat mijn oren tuiten bij de laatste ploem. Diepe stilte. Ontspanning. Damézénère, la sinfonia è finita. Gelach. Diepe zuchten. Snel inpakken en wegwezen. Nog 23 maal.

New Sounds, new century. Uitgeverij Thoth, Bussum. 136 pp, plus cd. Prijs f 59,50.

Handwritten musical score for the 4th movement, Adagietto, of Gustav Mahler's Fifth Symphony. The score is written on staves for various instruments including Harp, Violins, Viola, Violoncello, and Bass. It includes tempo markings like 'Sehr langsam' and 'molto rit.', and dynamic markings like 'pp' and 'f'. There are extensive handwritten annotations in German, including 'Liebe, immer, weiter, weiter' and 'Nicht schleppen. (etwas flüssiger als zu Anfang)'. The score is numbered 178 and 50.

Celi wist het beter

Overgenomen uit het Parool dd. 25 november 1997

Dirigenten - wie ze enigszins serieus onder de loep neemt, zal moeten toegeven dat er eigenlijk maar twee soorten zijn: je hebt Sergiu Celibidache, en je hebt de anderen.

Van die anderen zijn er zeer velen. Ze komen in alle denkbare soorten en maten. De een is wat beter, de ander wat slechter, de een is dik, de ander dun, de een houdt van vliegtuigen en de ander van jonge jongetjes, maar uiteindelijk vinden ze elkaar in een globale overeenstemming over wat muziek is, en over hoe je die moet uitvoeren. En allemaal vinden ze het niet erg om platen te maken.

Die overeenstemming komt er grofweg op neer dat je als dirigent min of meer wordt geacht tot klinken te brengen wat de componist heeft opgeschreven in een ding dat partituur heet.

Celibidache was het daar allemaal niet mee eens. Hij maakte uit principe geen platen, en wist het daarnaast beter dan de componisten: Bruckner, Wagner, Beethoven, Tsjajkovski, Moesorgski, Ravel - alle componisten. Om te beginnen moet je hun muziek véél langzamer spelen dan iedereen dacht, zei Celibidache, en dat geldt vooral voor de momenten waarop het notenbeeld complex begint te worden.

Het is goed bedoeld, maar het gaat volledig voorbij aan het onwrikbare feit dat componisten heel erg zijn gesteld op de tempi die zij als 'juist' beschouwen. (In de componistenhel schalt 24 uur per dag muziek uit goedkope luidsprekers. De uitvoeringen zijn altijd te snel of te traag.)

Zo bezien moet de elf cd's omvattende box met live-opnamen van de Münchner Philharmoniker onder leiding van de vorig jaar overleden Celibidache een auditieve kwelling van de eerste orde zijn. Vreemd genoeg is het tegendeel het geval. Celibidache is niet traag, sloom of te langzaam. Hij is alleen maar buitengewoon, en schept zijn eigen klankuniversum, hoe de componist in kwestie ook moge heten.

Zo'n universum is een volmaakt helder uitgelichte wereld, waarin de strijkers als laaghangende, donkere wolken voorbij drijven, de houtblazers als beweeglijke vogels het luchtruim klieven en het koper brult, gromt of klaaglijk jankt, als grote roofdieren in de savanne.

Celibidaches uitvoeringen zijn natuurfenomenen. En zoals het met de natuur is, was het met Celi: je kunt zijn uitvoeringen niet inblikken; je moet ze zien en horen zoals ze zijn bedoeld - in de Philharmonie im Gasteig te München, of anders niet. "Muziek via een microfoon op een cd zit ten is net zoiets als een mens in een worstenmachine stoppen. Het resultaat is compleet anders dan het oorspronkelijke ding. Op zijn best krijg je een nieuw soort worst," zei Celi niet ongeestig.

Ten diepste had hij gelijk. Maar nu is hij dood. En dus komen er nu ook cd's, want zo gaan die dingen. Zijn zoon Serge Ioan Celibidache heeft zich over de uitgave van een *First Authorized Edition* ontfermd. Vaderlief wist dat het zou gebeuren, en had blijkbaar geen bezwaar. Een beetje inconsequent is het wel.

Celi kan niettemin gerust zijn. De worsten staan er allemaal prachtig op. En zo kan de wereld zich alsnog verbazen over de wonderbaarlijke dingen die de Roemeense dirigent tussen 1979 en 1996 in München liet gebeuren, toen hij daar chef-dirigent was. Hij zette er de Münchner Philharmoniker mee op de wereldkaart.

De opnamen. Celibidaches *Meistersinger-Vorspiel* is in tijd gemeten de langzaamste aller tijden, zijn *Pathétique* neemt een kwartier meer in beslag dan gebruikelijk is, Ravels *Boléro* vier minuten, de *Achtste symfonie* van Schubert duurt bijna een uur, enzovoort. Normaal is het niet, maar dat wist Celi zelf als geen ander: "Men kan mij niet naar normale maatstaven meten."

Normaal of niet, je zit wel van begin tot eind verbijsterd in je stoel te luisteren naar al die stukken die je meende te kennen. En naarmate je meer cd's hebt gedraaid, wordt het steeds spannender. Met ingehouden adem wacht je op het moment waarop de muziek begint, en daarna is er geen weg meer terug. Aan het eind geef je je gewonnen. Celi zij geloofd.

Die zielschrapende doorwerking (in de *Pathétique*) Nooit geweten dat dit zo kon klinken. Dat jankende glissando van de violen in Gnomus uit Moesorgski's *Schildertjes van een tentoonstelling*! Het staat er niet, 'Verpletterend' is hier de enig mogelijke beschrijving.

Zijn er ook uitvoeringen die tegenvallen? Ja, die zijn er. Mozart (*Symfonie nr. 40*) en Haydn (*Symfonieën nrs. 92, 103 en 104*) klinken te log. Bruckner is hier niet ver weg, al ontbreekt uitgerekend deze componist in de eerste Celibidache Editie totaal. Nog meer tegenvallers: *La Mer* van Debussy klinkt veel te star en te weinig lenig, en Bartóks *Concert voor orkest* is nogal futloos. Hier jeuken de langzame tempi heerlijk. Coloristische details zorgen altijd voor schitterende momenten, maar bieden uiteindelijk onvoldoende compensatie.

Celibidaches repetities waren altijd openbaar en op de Bartók-cd zijn voorbeelden bijgevoegd. Celi praat veel en wordt soms boos. Dan corrigeert hij de violen en krast: "Wat is dit! Mord! Musikallscher Mord, en die is in ons strafrecht nog steeds niet opgenomen!" (Je hoort dat hij dat betreurt.) Hij geeft ook complimenten: "Wunderbar! Wunderbar!" Dan hoor je het orkest gestreeld lachen, als een schoolklasje.

Deze *First Authorized Edition* bevat in totaal twintig stukken. Met de Münchner Philharmoniker heeft Celibidache er in de loop van de jaren ruim tweehonderd uitgevoerd, en die zijn allemaal digitaal vastgelegd. Het wachten is nu vooral op de Bruckners. Saillant detail: volgend jaar komt concurrent DG met opnamen uit de jaren zestig van de symfonieën. Celi's orkest van dienst was toen het radio-orkest van Stockholm. Wie weet verrichtte hij ook daar wonderen. We zullen het gauw weten.

ERIK VOERMANS

Heden, den eersten Februar negentien-
honderd achten dertig, heeft zijne Koninklijke Hoogheid
Prins Bernhard Leopold Frederik Everhard
Julius Coert Karel Godfried e Pieter der
Nederlanden, Prins van Lippe-Biesterfeld,
oud zeshuizing jaren, wonende te Baarn, aan mij,
Ambtenaar van den Burgerlyken Vastand der Gemeente
Baarn, Jonkheer Gerlach Cornelis Joannes van Reenen,
Burgemeester van Baarn, verklaard, dat op slaandag,
den een en dertigsten Januari negentienhonderd
acht en dertig, des voormiddags te negen uur, tegen veertig
minuten, Heren Lijver Gemalinne, Koninklijke Hoogheid,
Prinses Juliana koninklijke Emma-laus Wilhelmina der
Nederlande v., Prinses van Oranje-Nassau,
Herzogin van Sleeklenburg, Prinses van
Lippe-Biesterfeld, enzovoorts, enzovoorts,
mede wonende te Baarn, in het Koninklijke Paleis,
gelegen aan den Amsterdamschen straatweg, nummer een,
binnen deze gemeente, eene Dochter sgeboran, genaamd:
Deatrie Wilhelmina van Amgard,
Prinses van Oranje-Nassau, Prinses van Lippe-Biesterfeld,
zijne Koninklijke Hoogheid heeft zijne Dochter
aan mij, vertoond

Sen en ander is geschied in tegenwoordigheid van:
Hendrius Colijn, oud achten zestig jaren, Minister
van Staat, Minister van Algemeene Zaken, wonende
te 's-Gravenhage

en
Jonkheer Frans Beelaerts van Houtland, oud zes en
zestig jaren, Kamerheer in buitengewonen dienst van
Hare Majesteit de Koning, Minister van Staat,
Vice- President van den Raad van State, wonende
te 's-Gravenhage.

Hiervan is deze akte opgemaakt, welke overeen-
komstig de wet is voorgedragen.

Beelaert

Prins der Nederlanden.

Prins van Lippe-Biesterfeld

Colijn

Beelaert
Meester

Op't van Reenen

Concert Rostropovitsj verjaarscadeau voor koningin Beatrix

Overgenomen uit de Telegraaf dd. 16 december 1997

door Willem Kool
en Rob Knijff

AMSTERDAM, dinsdag
De wereldberoemde Russische cellist en dirigent Mstislav Rostropovitsj speelt op dinsdagavond 27 januari op speciaal verzoek van koningin Beatrix ter gelegenheid van haar 60e verjaardagsfeest in het Amsterdamse Concertgebouw.

Ongeveer 2000 vertegenwoordigers uit de Nederlandse samenleving worden uitgenodigd voor het benefietconcert van het Radio Philharmonisch Orkest, waarvan de baten ten goede komen van het Prinses Beatrix Fonds.

Zijn muzikale bijdrage vervult één van Beatrix grootste verjaardagswensen. Het koninklijk paar is al vele jaren nauw bevriend met Rostropovitsj die zowel door Beatrix als Claus bij zijn koosnaam Slava wordt aangesproken.

De Koningin en Prins woonden in maart dit jaar nog een privé-concert in Parijs bij van de cellist ter ere van zijn 70e verjaardag. Onder de vele internationale gasten bevonden zich de Franse presidentsvrouw Bernadette Chirac en popster Elton John. Op haar 55e verjaardag bezocht zij een door Rostropovitsj gegeven masterclass aan jonge musici in Den Haag. Het was zijn verjaarscadeau voor Beatrix om Nederlandse talenten te scholen.

Jonathan Brill, de New Yorkse manager van de cellist, zei dat het een eer voor Rostropovitsj - inmiddels Amerikaans staatsburger - was om voor de Koningin te spelen. Hoewel hij al jaren vantevoren is volgeboekt, wist de maestro toch speciaal voor Beatrix ruimte in zijn agenda te vinden om eind januari naar Nederland te komen. Het concert dat in de plaats komt van de gebruikelijke Nieuwjaarsreceptie, staat onder leiding van Alexander Lazarev.

Beatrix viert haar verjaardag op grootse wijze. Zij heeft voor het verjaardagsweekeinde 160 binnen- en buitenlandse gasten uitgenodigd. Onder hen bevinden zich vrijwel alle

gekroonde Europese hoofden plus koning Hoessein en koningin Noor van Jordanië als mede ex-koning Constantijn van Griekenland, de peetvader van Beatrix jongste zoon. Zij worden ondergebracht in het Paleis op de Dam en het vijfsterren Amstel Inter-Continental Hotel.

De gasten worden vrijdagavond 30 januari begroet in het Stedelijk Museum van Amsterdam. Daar is door directeur Rudi Fuchs een selectie moderne kunst samengesteld. 's Avonds is er een balletvoorstelling in het Muziektheater. Op zaterdag 31 januari verplaatst het koninklijk gezelschap zich per trein naar Apeldoorn waar een bezoek wordt gebracht aan Paleis Het Loo en het Kröller-Müller Museum in Otterlo. Hoogtepunt van die dag worden een gala-diner en een bal in het Paleis op de Dam.

Koningin Beatrix zal op zondagochtend 1 februari met een groot aantal gasten een kerkdienst bijwonen in de Westerkerk. Ds. Nico ter Linden, die ook preekte bij het 25-jarig huwelijksfeest van de Koningin en prins Claus, zal daarbij voorgaan. Met een lunch aan boord van het radarschip 'Kapitein Kok' in de Amsterdamse haven worden de festiviteiten afgesloten.



Herinneringen aan Mengelberg

Prof. Dr. Willem Mengelberg, de grote Nederlandse dirigent, die het Concertgebouworkest te Amsterdam in bijna 50 jaren tot wereldvermaardheid gebracht en daardoor een internationaal muzikleven in ons land gegrondvest heeft – wiens faam tot op heden voortleeft – is uit het Hollandse cultuurleven niet weg te cijferen.

Hij is de eerste en enige figuur, die sinds het begin van deze eeuw ons muzieklandschap boven een achtbaar provincialisme verheven heeft. Bovendien hadden zwaartepunten als zijn jaarlijkse 'Matthäus-Passion' en de Beethovencyclus het gevolg, dat deze werken, waar koren en orkesten waren, gespeeld en populair gemaakt werden. In het hele land ontstond daardoor een ongekende levendige concertpraktijk.

Natuurlijk wekte een zo briljante verschijning ook wrok en nijd op bij een reeks van kleinere geesten, die, beschenen van de nieuwe muzikale zon boven het land, geen verhouding meer vonden tot hun eigen beperkte talent. Lang vóór de Duitse bezetting, reeds tijdens de eerste wereldoorlog was Mengelbergs ingenomenheid voor de Duitse klassieke muziek een mikpunt van min of meer grove aanvallen. Logisch dat dit vooroordeel na de ruwe overval anno 1940 groeide en in brede kringen met zijn gewaande sympathie voor het Hitlerregime vermengd werd. Vergeten was zijn toewijding voor Mahler, niet ter kennis genomen werd zijn beschermende inzet voor joodse orkestleden – ook het beruchte glas champagne op de capitulatie blijkt volgens het bericht van een betrouwbare journalist dubieus geïnterpreteerd te worden.

In deze bewogen tijd kwam mijn persoonlijk contact met 'de baas' tot stand. De laatste 2 jaren van zijn 49-jarig bewind, dus 1943 en 1944 had ik de eer, om met een zo groot orkest met een zo ervaren meesterdirigent te mogen samenwerken. Door de omstandigheid dat mijn voorganger naar de Nederlandse Opera wisselde, begon ik in september 1942 als tweede dirigent mijn werkzaamheden.

Zoals in ieder seizoen kwam Mengelberg pas in februari voor ongeveer 8 weken, zijn concerten werden altijd met de Matthäus-Passion afgesloten. Tijdens de maanden daarvóór had ik met de orkestleden een goede verstandhouding bereikt en hoe nader de komst van de 'baas' kwam, hoe meer werd ik voor zijn nukken gewaarschuwd. Vooral vertelde men mij van zijn gewoonte om 20 minuten te laat op de repetitie te komen. Daar hij zijn domicilie in het Amstel-Hotel had, placht hij stereotyp te beweren: 'de brug was open', hetgeen natuurlijk niemand meer geloofde. De ware reden was echter een slimme psychologische zet. Hij verwachtte beslist, dat de tweede dirigent de repetitie zou beginnen om het orkest tot zijn komst 'warm te spelen'. Het gevolg was, dat de arme collega door de orkestleden alleen maar 'de inzeper' genoemd werd. Vast besloten dat mij dit niet zou gebeuren, liet ik op de gevreesde dag het orkest rustig preluderen en wachtte de baas beneden bij de portier op. Dit waren de langste 20 minuten van mijn leven! Bij zijn komst keek de kleine man mijn 1.94 meter van boven naar beneden met grote ogen verbaasd aan en vroeg: 'Waarom bent u niet begonnen?' 'Maar professor, het orkest wacht op U, niet op mij!' was mijn antwoord. – Nog twee dagen hetzelfde spelletje, daarna kwam hij op tijd en ik had zijn inschikkelijkheid en tevens het respect van het orkest gewonnen.

Merkwaardig genoeg nam de baas mijn vrijpostigheid niet kwalijk, hij was integendeel tot aan de laatste dag mij welgezind. Zoveel over mijn persoonlijke verhouding tot deze onvergetelijke persoonlijkheid.

Een van de meest karakteristieke indrukken van de musicus Mengelberg: een man van onwrikbare volharding. Volhardend in het ontoegevende repeteren, volhardend in een onverbidde en strenge orkestdiscipline, volhardend in het bereiken van de hoogst mogelijke uitvoeringskwaliteit. Ik ken geen andere chef d'orchestre, die de tijd van 49 jaren met een dergelijke volharding zonder verzwakking doorgestaan heeft.

Mengelberg was steeds aan 't zoeken naar een meest volkomen interpretatie – ook juist bij overbekende repetoirwerken. Hij speelde het klaar om ná een concert met de 'Pastorale' de volgende ochtend de partijen wederom op de lessenaars te laten leggen en enkele passages opnieuw te repeteren. Natuurlijk was niet te verwachten dat de orkestleden dit, als het ware slavenwerk met toejuiching accepteerden. Maar ook hiervoor had de paedagogische fantasie van de baas een verbluffende truc à la Mengelberg gevonden. Nauwelijks merkte hij, dat de oplettendheid verflauwde, of hij begon met standjes te treiteren, met kwetsende verwijten (meneer, u zit daar als een oud wijf!) het orkest op te stoken tot aan een gemiddelde chaos toe -- de opgekropte drift bij de leden had een ventiel gevonden, en weldra speelde het orkest ontspannen weer op z'n best.

Ik ben ervan overtuigd, dat deze en dergelijke ingevingen bij de baas zuiver intuïtief waren en niet door een dictatorisch verstand geleid werden. In de uiteenlopendste situaties kon hij ongelofelijk slagvaardig zijn.

Op een dag waren het bestuur, de directie met hun dames en mijn vrouw en ik bij de baas in het Amstel-Hotel verzameld, toen een jonge journalist, die het klaargespeeld had langs de portier voorbij te slulpen, eensklaps vóór ons stond. Mengelberg was verdacht vriendelijk en stelde ons allen voor: Dit is mijn zoon (en hij wees op mij), dit mijn schoondochter, hier mijn oom, mijn tante, mijn broer, mijn neef, mijn nicht.....u ziet, dit is een familiefeest! 'O, neemt u mij niet kwalijk' mompelde de jonge man – en verdween.

Een ander staaltje was ernstiger. Op een repetitie in maart of april 1944, de Duitse nederlaag was reeds voor 't grijpen, was weer eens een rel op het podium uitgebroken. Opeens stond de fagottist op, boog zich met zijn instrument in dreigende houding over zijn lessenaar (de fagot leek wel op een machnegeweer!) en beet de baas toe: 'Meneer Mengelberg, wij lusten u niet meer!!' Doodse stilte. Dan kwam: 'Indien ik u au sérieux zou nemen, moest ik nu naar huis gaan' – (kleine pauze) – 'maar ik neem u niet au sérieux! – Verder, heren!' Ik hield mijn hart vast – maar – de repetitie ging door.

Deze trekken wekten wel ontzag, maar geen toeneiging op en het duurde lang, eer ik besepte, dat deze man met zijn ijzeren wilskracht geen verering of aanbidding vergde en immuun was tegen onderdanige vleierij. Hij stootte iedereen, zonder aanzien des persoons voor 't hoofd, indien hij dit gerechtvaardigd vond en eventuele animositeit kon hem niets schelen.

Aan de andere kant genoot hij stellig van het succes, maar meer voor het orkest dan voor zichzelf. Ik verkneukelde mij eens, toen hij ná de uitvoering van een grote symfonie onder het applaus langzaam de grote trap van het podium opklom, boven op de laatste trede bij een luisteraar bleef staan en minutenlang aan deze voor hem volkomen vreemde persoon uitlegde, dat hij nergens in de hele wereld zó een orkest kon horen. Pas in het steeds sterker groeiende applaus keerde hij om en daalde als een koning weer naar zijn lessenaar terug om de ovaties op het orkest over te brengen.

Ook deze vertoning, door menigeen schamper belacht, kwam stellig uit de intuïtie en had daarom bij de massa een overweldigend succes.

Tot hier heb ik mij min of meer met uterlijkheden beziggehouden.

Het geheim van de interpretatiekunst van Willem Mengelberg was niet zonder meer te benaderen. Natuurlijk was de man een geniaal musicus, dit werd ook zonder voorbehoud door iedereen erkend. Zijn opvattingen van de verschillende componisten werden echter steeds controvers beoordeeld. Een objectieve waardering werd bemoeilijkt door het feit, dat hij, zoals velen van zijn generatie, een romantisch rubatodirigent was. Dit was bijv. voor Tsjaikofski van voordeel. Daar Mengelberg juist deze muziek zeer subjectief dirigeerde, placht hij zijn soms willekeurige vertolking en zelfs coupures (laatste deel van de 5e symfonie) met de onweerlegbare woorden te verdedigen: 'Modest Tsjaikovski heeft het mij geoorloofd.' Het duurde niet lang, of de geestige orkestleden zeiden bij retouches als bijv. de trompetten en pauken in het laatste deel van de 9e symfonie: 'Modest Beethoven heeft het toegestaan'.

(Ikzelf hoorde bij een repetitie van mijn 'Symfonische Muziek', toen ik een kleinigheid in de instrumentatie veranderde, van de laatste cellolessenaar: 'Modest Koetsier vindt het ook goed!') ---

Maar over 't algemeen volgde Mengelberg juist bij Beethoven wel de strenge klassieke lijn, méér dan bijv. Furtwängler, die op zijn manier steigingen als de beroemde overgang van het Scherzo naar de Finale van de 5e symfonie in de laatste 4 maten helemaal buiten het ritme tot een grote climax opvoerde.

Mengelbergs 'Matthäus-Passion' daagde echter de netelige kritiek uit. Al was ik het met sommige vrijheden van tijdmaat en agogiek niet altijd eens – er was ook rekening met Mengelbergs leeftijd te houden, daar de spontane inspiratie uit jongere jaren verstard was – maar de uitvoering van dit meesterwerk onder zijn leiding was voor mij toch een onvergetelijke gebeurtenis. Men wendde zelfs aan de voor dit werk speciaal geprepareerde vleugel, de 'spijkerkist', die natuurlijk, wat volume betreft, de grote zaal van het Concertgebouw beter vulde, dan een clavecimbel. De verschillende dynamiek van de koralen, soms onder weglating van alle instrumenten a capella gezongen, waren indrukwekkend op het theatrale af – waarmee ik geenszins een afkeuring uitspreek. Deze dramatische interpretatie hoorde nu eenmaal onverbrekkelijk tot deze grote vertolker.

Een aera ging ten einde en daarmee de tijd van een buitengewone persoonlijkheid, die met kop en schouders boven het merendeel van Nederlandse orkestleiders uitstak.

Voor zover mijn herinneringen aan Willem Mengelberg in de donkerste dagen van ons land.

Wat daarna gebeurde is een ander verhaal.

Jan Koetsier, 23 november 1987



Piet van Egmond –

Louis Zimmermann – Johan den Meester

Regels voor jonge dirigenten

door Pierre Monteux

ACHT "MUSTS"

- 1 = Sta rechtop, ook als je lang bent.
- 2 = Nooit buigen, zelfs niet voor een pianissimo. De uitwerking is te opzettelijk.
- 3 = Wees altijd waardig van het ogenblik af waarop je op het podium komt.
- 4 = Dirigeer altijd met een dirigeerstokje, zodat spelers die ver van je af zitten je slag kunnen zien.
- 5 = Ken perfect je partituur.
- 6 = Dirigeer nooit voor het publiek.
- 7 = Markeer altijd de eerste slag van elke maat heel precies, zodat de spelers die aan het tellen zijn, en niet spelen, weten waar je bent.
- 8 = Sla in een twee-slags maat altijd de tweede tel hoger dan de eerste. In een vier-slags maat sla dan de vierde slag het hoogst.

TWAALF "DON'TS"

- 1 = Dirigeer niet te overdadig; maak geen onnodige bewegingen of gebaren.
- 2 = Laat nooit na muziek te maken; sta niet toe dat de muziek stil staat. Let goed op elke frase en zie nooit haar aandeel in het gehele werk over het hoofd.
- 3 = Hou niet als een schoolmeester aan het metronoomtempo vast – verander het tempo in overeenstemming met het onderwerp of de frase.
- 4 = Laat nooit toe dat het orkest een vervelende mezzoforte speelt.
- 5 = Dirigeer niet zonder bâton; buig niet voorover terwijl je dirigeert.
- 6 = Dirigeer de soloinstrumenten niet in solopassages; hinder of erger groepen van spelers niet door opzettelijk naar ze te kijken in hachelijke passages.
- 7 = Vergeet niet spelers of groepen die lange rusten hebben gehad hun inzet aan te geven, ook niet als hun aandeel een onbelangrijke middenstem is.
- 8 = Ga niet voor het orkest staan als je de partituur niet volkomen kent; ga niet instuderen of de partituur leren "op het orkest".
- 9 = Tik niet af als je niets te zeggen hebt; spreek niet te zacht tegen het orkest, of alleen tegen de eerste lessenaars.
- 10 = Tik niet af voor verkeerde noten, die duidelijk per ongeluk waren.
- 11 = Offer het ensemble niet op aan een poging pieteputerig precies te slaan – houd geen groepen terug in technische passages waar de aandrang komt om vooruit te gaan.
- 12 = Wees altijd beleefd tegen je spelers (geen gevloek); verlies het individuele recht als persoon nooit uit het oog; sla de leden van het orkest nooit te laag aan omdat ze "tanden" in de "raderen" zijn.

Couperus en Mengelberg

Couperus een tijdgenoot en bewonderaar van Mengelberg heeft ook persoonlijk, samen met zijn vrouw Elisabeth, contact met Mengelberg gehad.

Uit de biografie over Louis Couperus, geschreven door Frédéric Bastet, citeren wij het volgende:

Wat Mengelberg betreft, Couperus had de grote dirigent bij A. Bredius leren kennen. Uit een brief van 19 oktober 1915, waarvan het Letterkundig Museum een kopie bezit, blijkt dat in het bijzonder mevrouw Mengelberg er zorg voor had gedragen dat hij en Elisabeth over twee excellente balkonplaatsen konden beschikken, voor de beide series concerten waar zij zich op geabonneerd hadden. Toen Couperus zelf op 26 oktober in Amsterdam een lezing kwam geven, nodigde hij Willem Mengelberg en Tilly Mengelberg-Wubbe daar voor uit. Zij, van hun kant, inviteerden hem op die dag voor een noenmaal in hun huis Van Eeghenstraat 107. Couperus heeft hun uitnodiging aangenomen, maar wel op voorwaarde dat hij slechts weinig hoefde te eten en niet gedwongen zou zijn tot intensieve conversatie, daar hij zijn stem en zijn krachten wilde sparen...

Over het Hollandse klimaat hield Couperus niet op zich diep te beklagen, ook deze nieuwe winter niet. Aan een kennis wiens naam wij in deze tijd wel vaker horen, de ritmeester der cavalerie A.H.W. van Blijenburgh, schreef hij op 30 januari 1919¹¹ dat hij 'al dien tijd zeer geïmpressioneerd [was] geweest door mist en regen: nu het vriest, voel ik mij beter'.

Als altijd ging hij 's avonds veel uit. Nu eens bezocht hij een Mengelbergconcert—'verleden was de 1xde Mahler prachtig, en van een heel bijzondere emotie, die zoo wel Betty als mij zeer heeft aangedaan'—, dan weer ging hij samen mét Mengelberg dineren of souperen bij dr. A. Bredius op de Prinsegracht, die daar samenwoonde met zijn vriend J.O.B. Kronig. Zoals vele tijdgenoten koesterde Couperus een grote verering voor de dirigent. Hij schreef later:¹² 'Naar Mengelberg ga ik toe voor mijn cultuur en de hoogere ontwikkeling mijner psyche, en hoe prachtig en machtig Mengelberg mij meestal aanpakt, ik kom meestal doodmoê na zoo een weêrgâlloze inwijding in het Rijk der Muziek thuis. Zoo moê, dat ik—toen wij vroeger wel eens na die concerten te zamen soupeerden

bij gemeenschappelijke vrienden, kom, ik mag wel zeggen dat het ten huize van Dr. Bredius was—ik Mengelberg bekende: “Ik kan alleen maar voor de pauze met devotie luisteren, maar een héél concert is mij te lang; zal u niet boos zijn, als u ziet, dat ik stilletjes ben weggegaan vóór het einde? En dan, u weet: ik weet niets van muziek; ik vóél die maar.” Waarop Mengelberg dan wel eens antwoordde, dat hij niet boos zou zijn als hij zag, dat ik geeclipseerd was voor het einde—wij hadden steeds prachtige balconplaatsen door bijzondere faveur en Mengelberg zag ons—terwijl hij mij gelukkig maakte door te verzekeren, dat het beter was muziek te voelen dan te weten. Waarna de champagne bruiste in fijnst-geslepenen kelk.’

Couperus zelf concentreerde zich op zijn werk en vond daarin, zoals altijd, afleiding en troost. Wat de muziek in deze tijd voor hem betekende heeft hij onder woorden gebracht in een klein stukje, geschreven voor het gedenkboek dat Willem Mengelberg een jaar later bij zijn vijftienvijftigjarig jubileum zou worden aangeboden:³³ ‘Aan Willem Mengelberg dank ik sublime oogenblikken van inwijding in een tooverrijk. Dat tooverrijk is de Muziek, waarvan ik zoo weinig weet en waarvoor ik zoo heel veel voel. Maar ik geloof, dat wie gegeven is de gave van innig te voelen, niet van noode heeft veel te weten. Met wat er naïefs in mij overbleef kan ik luisteren als Mengelberg zijn instrument, het Orchest, bespeelt. Zijne beheersching van dat Instrument schijnt mij toe van een geniale oppermacht. Mengelberg heeft mij onvergetelijke oogenblikken gegeven. Na een Zaterdag-avond-concert genoot ik dikwijl een stillen Zondagmorgen na, zoo vroom, dat zelfs de vroomste mensch mij niet kan berispen, dat ik nooit naar de kerk ga. Mengelberg gaf mij, in Holland, een grooten troost voor andere schoonheden, die ik hier mis en ik betuig hem ontroerd mijn dank.’—Couperus miste nog altijd Italië. Op de Mengelbergconcerten kon hij op een andere manier wegdromen, ver van het wereldgeweld en alle ellende die Europa—het nooit door hem genoemde Rusland niet te vergeten—teisterde.

Willem Wijnbergen terug naar de V.S.

door Leonoor Wagenaar

Overgenomen uit het Parool dd. 11 november 1997

OM MAAR met de deur in huis te vallen: sommige klassieke-muziekredacteurs zouden hem alleen nog willen interviewen om hem op de knieën te krijgen, smekend om genade. Onmin sinds artistiek directeur Jan Zekveld zich vorig jaar genoodzaakt voelde op te stappen. Broedmoord? Wijnbergen wordt er niet zichtbaar warm of koud van: "Het voorlaatste seizoen verliep zeer problematisch, de programmering was misschien hier en daar briljant, maar er was te veel overhoop gehaald."

"Ik mag hem graag als persoon, vond hem integer; we hadden ook nooit herrie, maar dat schijnen sommige mensen moeilijk te kunnen of willen begrijpen. De problemen lagen in de bedrijfsvoering. Ik denk dat Jan zich verkeken heeft op de krachtenvelden binnen de orkestenwereld. Een toporkest vereist een bepaalde dynamiek wat betreft het leidinggeven. Je kunt van alles plannen, een diner van 25 gerechten, maar dan moet je wel weten wat je doet."

"Zo is het ook met een orkest; je wilt mensen van alles achter elkaar laten spelen, dan moet je rekening houden met de haalbaarheid, kunnen ze dat tempo volhouden? Je hebt hier te maken met raspaardjes. De absolute top. Daarmee omgaan, dat vereist andere talenten. Flexibiliteit, gemakkelijk met mensen en problemen kunnen omgaan."

"Bovendien was Jans planning op zijn zachtst gezegd een kostbare affaire. Dat waren zaken waar hij zich voorheen, toen hij de Vara-matinee organiseerde, nooit het hoofd over had hoeven breken."

"O, het kan zijn dat bepaalde insiders de programmering sinds Jans vertrek minder innovatief vinden. Maar slappe thee? Kom, het is nou ook weer niet zo dat kakelbont alléén garant kan staan voor kwaliteit. En door het publiek is enthousiast gereageerd op het aanbod; we hebben meer kaarten en abonnementen verkocht dan ooit! Wat is er mis met dertig keer Mahler Vijf in achttien maanden? Dat repertoire vormt de ziel van het orkest; zelf ga ik elke keer weer luisteren - en het wordt telkens nóg mooier. Bovendien bereiken we hiermee internationaal een publiek van ten minste zeventigduizend liefhebbers; dat kan toch niet fout zijn?"

Wat ook verbazing heeft gewekt: Wijnbergen sloot de inderhaast belegde persconferentie over zijn vertrek af met de mededeling dat hij nu naar huis ging om het zijn kinderen te vertellen. Waren die er dan helemaal niet bij betrokken?

"Om te beginnen: het was helemaal

niet de bedoeling dat het nieuws die vijfde oktober al zou uitlekken. We hadden de naïeve hoop dat we het tot december zouden kunnen stilhouden, om alle mogelijke speculaties te voorkomen. De *LA Times* was er al achtergekomen; de dag daarop zou het de coverstory worden. Nou ja, dan is het een kwestie van minuten voordat de hele wereld op de hoogte is."

"Vandaar die plotselinge persconferentie. We hebben een tweeling - twee meisjes van zes - een jongen van zeven en een dochter van achttien. Die wist natuurlijk alles. Maar de kleintjes zijn enorm verbonden met hun juffie en we vonden het belangrijk dat zij erbij was als we het ze zouden vertellen."

Hij zal ook de scepter zwaaien over de Hollywood Bowl, het Hollywood Bowl Orchestra en de te bouwen Walt Disney Concerthall. Een uitgebreide functie, maar Wijnbergen is dan ook van vele markten thuis.

Architect

"Mijn droom was architect te worden. Architectuur is nog steeds een grote passie. En toen ik een tiener was, interesseerde dat vak mij veel meer. Alleen, mijn vader - hij was architect, maar hij was op zijn beurt veel liever muzikant geworden. Elke avond dirigeerde hij wel ergens een amateurorkest. En zijn drie zoons, die sleepte hij mee; we speelden wat nodig was. Ontzettend leuk. Zo kwamen we ook alle drie op het conservatorium, ik al op mijn vijftiende, in de avonden; overdag naar de middelbare school in Drachten, 's avonds op en neer naar Groningen. Dat conservatorium, piano en dirigeren, het zat er gewoon al vroeg ingebakken."

"Toen ik een jaar of achttien, negentien was, ging ik me serieus met studeren bezighouden. De muziek begon me te grijpen - ook al omdat ik toen met orkesten begon samen te werken, schnabbelen als solist, ik snoof de sfeer."

"Maatjes van mijn opleiding in Groningen haalden me naar het Rotterdams Philharmonisch. Tijdens mijn studie logeerde ik dan soms weken bij hen om de repetities van het orkest te bekijken, concerten bij te wonen. Na mijn eindexamen kreeg ik een studiebeurs van de *Hochschule* in Berlijn, maar ook een aanbod om als duizendpoot in Rotterdam te werken. Als invallend pianist, assistent-dirigent, manúsje van alles. Dat was in 1982 en ik heb het omhelsd. Een verschrikkelijk leuke tijd. Dag en nacht in de weer."

"Ik moet bekennen, op een gegeven moment was ik het even allemaal zat. We waren op toernée een keer naar New York geweest en na afloop ben ik

Willem Wijnbergen (39), zakelijk directeur van het Concertgebouworkest, wordt 1 maart algemeen directeur van de Los Angeles Philharmonic Association. Terug naar de VS, waar de musicus destijds de wereld van de business leerde beminnen.

LEONOOR WAGENAAR

eigenlijk meteen weer teruggegaan; die stad trok aan me als een magneet. Ik kon studeren aan de universiteit van Dallas: anderhalf jaar, een dubbele *masters*, in *arts management* en *business*. Qua studie zeer zwaar, maar ik kreeg een *full scholarship*, en zo'n studie kost al een ton per jaar, dan laat je dat toch niet liggen?! Op een andere manier had ik het nooit kunnen doen."

"Achteraf kun je zeggen dat dit de

Wijnbergen vol goede moed en ambities naar LA Philharmonic

perfecte carrièreplanning was om te komen waar ik nu zit en waar ik straks naartoe ga. Maar ik had dit nooit voorzien. Om mijn kansen te testen heb ik tijdens die studie in Dallas gesolliciteerd bij een paar multinationals. En ik bleek terecht te kunnen bij Procter and Gamble, die wasmiddelengigant."

Hij hapte toe.

"Het keiharde zakenleven van de multinational, ja, dat wordt dan geroepen. Maar ik vond het werk, de enorme sfeer... het haalt de kwaliteit in mensen naar boven. Het is geen kwestie van knokken voor een baantje, het is een kwestie van: je krijgt een kans om te ondernemen en als dat in je zit, dan grijp je die kans. Zo niet, dan moet je daar niet wezen. Voor mij was het prima. Een joviale, vriendschappelijke sfeer, eerlijk, duidelijk, prettig."

"Toen was er die vacature voor het zakelijk leiderschap van het Concertgebouworkest. Geloof me, ik ben tot mijn 28ste van orkest naar orkest gerold; voor mij was het juist zo'n opluchting te merken dat er ook een andere wereld bestond. Bovendien, met Amsterdam had ik eigenlijk nooit iets te maken gehad. Natuurlijk wist ik van die baan, ik heb zelfs een vriend geholpen met zijn sollicitatie. Maar uiteindelijk is mij gevraagd te komen praten, werd ook vanuit het bestuur veel druk uitgeoefend om te komen praten. En de plannen bleken in die procedure over en weer aan te spreken."

"Uiteindelijk had ik zoiets van: oké, Wijnbergen, dit is kennelijk je voorland. Pas toen heb ik me erbij neergelegd. Maar geloof me, ik heb me nooit echt voorgenomen een orkest te leiden."

"Het was nog erger. Ik kan me herinneren hoe ik voor het eerste gesprek naar Amsterdam reed. In de auto bekroop me echt het gevoel van overspel: dit doe je helemaal fout! Overspel, niet zozeer ten opzichte van Rotterdam, maar ten opzichte van Procter: dit kun je niet maken, deze mensen zijn zo goed voor je geweest, nu al weer iets anders doen, dan ben je eigenlijk toch fout bezig?"

Actiever

"Ik heb hier de boel financieel gesaneerd; daar ben ik onder meer voor binnengehaald. En daarnaast heb ik gestimuleerd dat de organisatie actiever naar buiten trad, meer aan de weg timmerde. Vroeger werden we voor een optreden gevraagd; nu nodigen we onszelf uit. We vragen: wat willen we zelf? Hoe dat gaat? Wij bellen en zeggen: 'Dan en dan willen we bij jullie spelen en dat kost zo- en zoveel.'"

En het werkt, zegt hij: "Als ik alle internationale mogelijkheden zou benutten, waren we vier keer zo vaak op toernee!"

"En dan kiezen we natuurlijk in eerste instantie voor steden waar we echt onze krachten kunnen meten, waar het kritische publiek zit, waar men een hoge uitvoeringsstandaard gewend is: Berlijn, Londen, Parijs, New York. Sinds 1992 treden we twee keer per jaar op in de Musikverein van Wenen. In het hol van de leeuw! Op de sterfdag van Schubert zaten wij daar! Heb ik zo'n pret in gehad; we hadden dat al jaren tevoren vastgelegd en het orkest speelde de sterren van de hemel. De Wiener Philharmoniker uitdagen in hun eigen huis, en ze dan ook nog eens verslaan met hun eigen repertoire - dan moet je van verdorfd goeden huize komen."

"Dat zijn leuke uitdagingen, voor het orkest ook extra spannend. Het heeft even geduurd, maar nu zijn ook de Oostenrijkse critieken laaiend enthousiast. Dan ben ik echt apetrots!"

"Wenen en Berlijn gelden als de top-orkesten van dit moment. Nou, ik heb Berlijn onlangs in het Concertgebouw gehoord en ik moet zeggen: het viel me bitter tegen. Hadden ze ook nog eens Mahler geprogrammeerd, niet te vergelijken met het Concertgebouworkest. Amsterdam is echt in topvorm, staat hoog op de ranglijst."

"Tegenwoordig zijn we elk jaar in New York. Daar wordt geld op toegelegd. Maar als hier een prachtig concert wordt gegeven, praat heel Amsterdam erover. Spelen we in Carnegie Hall, dan belt de volgende dag de schouwburgdirecteur van Tokio met complimenten. Dan praat de hele wereld erover. Terwijl ik nooit uit Japan word gebeld: 'Goh, het was een succes, hè, in het Concertgebouw?' Zo bevestig en versterk je je positie."

Waar plaatst hij dan het Los Angeles Philharmonic in een schaal van één tot tien? "Ik ga ze geen cijfer geven. Nog niet. Laat ik het zo zeggen: al die Amerikaanse orkesten zijn steengoed. Maar wat het Concertgebouworkest op ze voor heeft, is dat het zich honderd jaar lang kon ontwikkelen in dezelfde omgeving: een zaal met een ongehoord goede akoestiek. Dat heb je nodig om zo'n sound te ontwikkelen. En je ziet dat het voor ons orkest een sport is om diezelfde sound ook in een mindere zaal te laten klinken; goede musici spelen met hun oren, niet alleen met hun armen."

"Los Angeles hoort in de toptien van de wereldrangorde, laat dat duidelijk zijn. Zeer flexibel, een grote snelheid, wendbaarheid, perfecte techniek, het kan nieuwe stukken razendsnel instuderen. Maar om de vergelijking met maaltijden weer even naar voren te halen: het gerecht ziet er beeldschoon uit, maar het gaat natuurlijk om de smaak. Een orkest wordt door een publiek niet beoordeeld op zijn flexibiliteit, maar op zijn klank. En in Los Angeles hebben ze de handicap dat ze geen goede zaal hebben."

"Nu spelen ze in het Dorothy Chandler Pavillion, dat theater waar ook de Oscars worden uitgereikt, een ruimte voor film, musical, jazz. Ze moeten een eigen omgeving krijgen en de rust om de diepte in te gaan. En dat wordt onder meer mijn taak, het vinden van fondsen en het begeleiden van de bouw van een nieuw concertgebouw. Opdat ze hun eigen sound kunnen ontwikkelen. Dan zijn we vijf of misschien tien jaar verder. Die tijd moet je ons maar geven. Dan krijg je van mij misschien alsnog dat rapportcijfer."

Strauss bleef vriend van het Nederlands muziekleven

Overgenomen uit Trouw dd. 23 oktober 1997

Eerder deze maand kon het Koninklijk Concertgebouworkest terugblikken op twee bijzondere gebeurtenissen, die respectievelijk vijftig en honderd jaar geleden plaatsvonden. In beide gevallen betrof het muziek van Richard Strauss. Een halve eeuw geleden speelde het orkest onder leiding van zijn toenmalige chef Eduard van Beinum de 'Metamorphosen' (voor 23 strijkers) en een halve eeuw dáárvoor had het orkest voor het allereerst een werk van Strauss op de lessenaars staan: het symfonisch gedicht 'Tod und Verklärung'. De dirigent was niet de chef van toen, Willem Mengelberg, maar de componist zelf.

Nooit verzuim ik om vrienden, kennissen die voor het eerst in het Amsterdams Concertgebouw komen, in de pauze mee te voeren op een rondgang langs de portretten die hangen in de monumentale gangen en foyers op de eerste verdieping. Ze zijn de beelden bij het klinkend verleden dat elke keer opnieuw moet worden geschapen. Mijn gasten wijs ik altijd in het bijzonder op een bruin-grijze foto van Richard Strauss. Een zelfverzekerd kijkende, maar ook ietwat loensende jongeman, kloek gesnord en verzorgd gekapt, hangt er tegen de achterbuitenvand van de grote zaal. Die plek is niet toevallig. De componist schreef op de foto behalve de opdracht „Dem ausgezeichneten Orchester der Concertgebouw in Amsterdam als kleines Zeichen aufrichtigster Dankbarkeit und größter Bewunderung. Richard Strauss München,“ ook een verzoek: „mit der Bitte, dem Bilde ein bescheidenes Plätzchen in dem Zimmer zu gönnen in welchem die tadellos reine Stimmung des Concertgebouw-orchesters erzeugt wird.“ Een bescheiden plekje, net om de hoek buiten de zaal. Hoe oud was Strauss toen hij dat schreef? Een datum ontbreekt helaas. En in het interessante boekje 'Muziek omlijst' van Rutger Schoute over twintig portretten uit de gangen en foyers (een herdruk met uit-

breiding is zeer gewenst), komt deze Strauss-foto niet voor. Ik gok: Strauss gaf deze foto in 1897 kort na zijn debuut. Hij schreef immers toen zijn vrouw Pauline: „Das Orchester ist wirklich prachtvoll, voll Jugendfrische und Begeisterung, vortrefflich vorstudiert, so dass es ein wahres Vergnügen ist dasselbe zu dirigieren.“ Andere mogelijkheid: hij gaf de foto na de geslaagde uitvoering in 1899 van 'Ein Heldenleben' (bescheiden getiteld) dat hij voor het Concertgebouworkest componeerde. Maar hoe kwam Richard Strauss eigenlijk in Amsterdam terecht, met zijn pas negen jaar oude orkest nog niet de renommée in Europa die het nu heeft? Het bestuur (toen nog over gebouw en orkest) zat in september 1897 met een probleem: de 26-jarige chef Willem Mengelberg (pas twee jaar in dienst) was ziek. Het schijnt moeite te hebben gekost, maar het lukte: de befaamde 43-jarige Hongaars-Duitse dirigent Arthur Nikisch (hij was zowel chef over de Berliner Philharmoniker als over het orkest van het Gewandhaus Leipzig) als de 34-jarige, Richard Strauss – als componist en dirigent snel faam winnend – namen de concerten over. Strauss introduceerde natuurlijk ook eigen werk.

Het publiek liep niet over van enthousiasme, maar Mengelberg stak na terugkeer zijn bewondering voor de partituur van 'Tod und Verklärung' niet onder stoelen of banken; hij programmeerde het werk in hetzelfde seizoen dertien keer. De band met Strauss werd meteen stevig aangehaald. Zij leidde tot een regelmatige terugkeer van Strauss als gastdirigent en een continue programmering van diens composities: 30 oktober 1898 'Also sprach Zarathustra' onder zijn leiding; 16 maart 1899 'Don Quichote' geleid door Mengelberg; 26 oktober 1899 'Ein Heldenleben', opgedragen aan Mengelberg en zijn orkest, waarbij de componist de première dirigeerde; op 26 november 1899 voegde

Mengelberg 'Till Eulenspiegels Lustige Streiche' toe. Zo gaat de lijst van jaar tot jaar door; begin 1903 dirigeerde Strauss zelfs drie programma's met uitsluitend eigen werk ter voorbereiding van een zesdaags optreden in juni 1903 in Londen op een Richard Strauss Festival; de componist en Mengelberg dirigeerden er beide. Pas daarna, in oktober 1903 kwam Mahler naar Amsterdam voor de introductie van de derde symfonie, naar aanleiding van een advies dat Strauss aan Mengelberg en Mahler had gegeven. Zo cruciaal is dat invallen van Strauss in 1897 geweest voor de Amsterdamse Mahler-traditie, zo merkte de musicoloog Hans Ferwerda op in een artikel over Strauss in het orkest-blad Preludium vlak voor het Mahler Feest 1995. Richard Strauss werd een vriend voor het (Nederlandse muziek-)leven. Het is bijvoorbeeld interessant dat hij ook het Residentie Orkest dirigeerde bij uitvoeringen van zijn opera's. De Annalen van de operageschiedenis in Nederland noemt 'Elektra' (première 12 febr 1910 in Den Haag), en 'Salome' (20 nov 1911), 'Feuersnot' (22 nov 1911), 'Elektra' (25 nov 1911) en 'Der Rosenkavalier' (28 nov.), de laatste vier in het kader van een Richard Strauss Festival. Dus vór voor het Mahler Feest 1920 in Amsterdam had Strauss al zijn eigen Feest in Nederland. Een jaar of zes later was Strauss weer met opera in Den Haag, maar toen met het Concertgebouworkest. Dat ensemble was ook met hem van de partij toen de Wagner-vereeniging opera's van Strauss ('Ariadne auf Naxos' en 'Arabella') ging produceren in de twintiger jaren. De relatie met Nederland bleef duurzaam, zelfs na de Tweede Wereldoorlog. Dat was dus het tweede 'jubileum' bij het Concertgebouworkest, zelfs exact op de datum herhaald, op 1 en 2 oktober 1947 / 1997: de 'Metamorphosen'. Met dit werk gaf Strauss in 1944/45 uiting aan zijn verdriet, woede, wat dan

ook, over de vernietiging van de Duitse cultuur („Mijn mooie Dresden, Weimar, München, alles weg!") in WO II. Strauss, de man die het nazi-regime gedoogd had, bleef niet alleen gerespecteerd na de ondergang van het Derde Rijk, maar kwam ook met zijn treurzang over de ondergang van München en

andere Duitse steden op de concertpodia. En terecht, want het is een schitterend stuk dat nu onder Riccardo Chailly een aangrijpende vertolking kreeg. Maar het is wel typerend dat de eerste Nederlandse uitvoering op 1 en 2 oktober 1947 onder leiding van Eduard van Beinum, op 20 oktober werd gevolgd

de uitspraak van de Centrale Eeraad dat Willem Mengelberg voor de duur van 6 jaar vanaf juli 1945, uitgesloten bleef van het Nederlands muziekleven. Strauss stierf hooggeëerd in 1949, Mengelberg verguisd in 1951.



Houtsnede voor „De Muziek", door J. Kerkhoff.

Hollandse meesters uit de archieven

door Thiemo Wind

Overgenomen uit de Telegraaf dd. 14 november 1997

Willem Mengelberg, Aafje Heynis, Cor de Groot, Eduard van Beinum, Jaap van Zweden, Gré Brouwenstijn, Ton Koopman, Hans Henkemans, Frans Brüggen, Isabelle van Keulen, Cristina Deutekom, Herman Krebbers, en natuurlijk Haltink en Ameling — het is maar een greep uit het aanbod. Er zit prachtig materiaal tussen, vooral uit voorbije tijden.

De twee oudste opnamen, beide van voor de oorlog, waren onder de vlag van Willem Mengelberg. Zijn opname van Bachs *Matthäus-Passion* — Palmzondag 1939 — was jarenlang uit de Philipscatalogus verdwenen maar is nu opnieuw van zolder gehaald.

Het historische belang van zo'n opname spreekt voor zich. De andere Mengelbergregistratie betreft de Vierde symfonie van Gustav Mahler, met Jo Vincent als sopraan. Mengelberg heeft de componist goed gekend. Toch dringt de vraag zich op wat hier nog over is van Mahlers bedoelingen, 28 jaar na diens dood. Mengelberg gaat met zijn eigenaardigheden voor het gevoel wel erg pontificaal tussen de componist en de luisteraar staan.

Hoogtepunten

Wie dat nooit deed, was Mengelbergs opvolger bij het Concertgebouworkest, Eduard van Beinum. Zijn opnamen klinken op geen enkele manier gedateerd. Terecht kreeg ook hij dubbele aandacht in de serie. Die twee cd's behoren tot de hoogtepunten. Er is weinig mooiers denkbaar dan Van Beinums direct aansprekende visie op Mahler *Lied von der Erde*, met Ernst Haefliger en Nan Merriman als vocale solisten (opname: 1956). Van Beinum dikte niets aan. Onder zijn leiding klonk het orkest vol en slank tegelijk. Zeker zo indrukwekkend

is de wijze waarop Van Beinum werk van Debussy (*Trois Nocturnes*, *La mer*, *Images*) dirigeerde. Wat een stijl!

De twee jaar geleden overleden pianist Hans Henkemans was eveneens een eminent Debussy-vertolker. Daarvan getuigen de twee boeken *Préludes*, opgenomen in 1951/52.

Zonder wazige omwegen drong Henkemans door tot de kern. Dit soort opnamen verdient inderdaad het gehanteerde predikaat 'legendarisch'. In andere gevallen klinkt die term wat overtrokken, of op zijn minst voorbarig. Menige meester is nog volop in bedrijf. Haitinks versie van Dvoraks Zevende symfonie wordt pas aardig met de wetenschap dat het in 1959 om zijn fonografische debuut ging.

De platenmaatschappij spreekt zelf van portretten. Ook dat is in veel gevallen wat te veel gezegd. Een fonografisch portret geeft een karakteristiek beeld van een artiest, wat hier lang niet altijd gebeurt. Reinbert de Leeuw geportretteerd door zijn oude Satie-opnamen? Die tonen niet meer dan een neusvleugel. In het bijgeleverde boekje zegt hij zelf onomwonden dat hij die opnamen vreselijk vindt. Geef hem eens ongelijk. Klaarblijkelijk wordt zo'n serie niet alleen uit nobele motieven geboren. Het is en blijft een commercieel product.

Ook wat wrang is dat Isabelle van Keulen nu voor een 'Dutch Master' mag doorgaan. De violiste werd destijds als wonderkind binnengehaald, maar Philips heeft nauwelijks het moment willen afwachten waarop Van Keulen tot een volwassen Hollandse Meester uitgroeide. Ze werd voortijdig aan de kant geschoven. Nu maakt zij voor een andere maatschappij, Koch, de ene na de andere internationaal gewaardeerde opname. Van Keulen is overigens niet

echt blij met de keuze die Philips heeft gemaakt (vioolconcerten van Saint-Saëns en Vieuxtemps). Zelf had ze liever haar Stravinsky-opname in de serie opgenomen gezien.

De uiterlijke verzorging verdient niets dan lof. Waar mogelijk werden foto's gebruikt van Maria Austria. Voor de verandering zijn de bijgeleverde boekjes Nederlandstalig. De naam 'Dutch Masters' is niet erg origineel. Die werd gemakshalve van Sony geplikt.

Dutch Masters: 25 midprice uitgaven (Philips). De opnamen zijn los verkrijgbaar.

Merck toch hoe sterck

door Hans Heg

Overgenomen uit de Volkskrant dd. 31 oktober 1997

EEN SLIMME ZET van de gloeilampenfabriek in het zuiden des lands. Aan het eind van de jaren veertig werd op het Eindhovense hoofdkantoor van Philips besloten dat er ook een audiobranche moest komen. Met vooruitziende blik werd behalve op de fabricatie van geluidsdragers – platen – spelers en de toen net nieuwe 45- en 33-toeren platen, het stadium van de breekbare 78-toeren schijven kon worden overgeslagen – eveneens gemikt op het registreren van muziek voor de eigen ep's (extended play) en lp's (long play).

De NV Philips Phonografische Industrie (PPI) werd in 1950 bewust in Baarn geplant. Niet al te ver verwijderd van de radiostad Hilversum en de muziekstad Amsterdam. Philips ging de concurrentie aan met al lang en breed gevestigde concerns als Columbia, His Master's Voice, Decca, Telefunken, Polydor en de Deutsche Grammophon Gesellschaft. Behoorlijk brutaal, want de catalogus moest van de grond af worden opgebouwd. In tegenstelling tot de rond 1950 al goed gevulde audio-archieven van de concurrentie had 'Baarn' het betrekkelijke voordeel dat het geen verleden met zich hoefde mee te slepen.

Meedeinend op de golf van naoorlogse initiatieven, al dan niet voorzien van een nationalistische ondertoon, kwam men tot de conclusie dat de platenbranche in Nederland een eigen gezicht diende te krijgen. Bovendien wilde Philips prestige verwerven met behulp van zijn nieuwste (opname) technieken (de musicassette zou niet lang meer op zich laten wachten).

Om alle hard- en software te kunnen vullen met mooie klanken werden contracten afgesloten met nieuwe coryfeeën uit binnen- en buitenland. De grote broers uit Engeland en Duitsland keken aanvankelijk wat meewarig neer op de Nederlandse pogingen. Maar het lukte. Na een jaar of vijf moest men in Londen en Hamburg zijn oordeel herzien. Philips wist inderdaad een plaats te bemachtigen naast de Europese kwaliteitslabels.

Inmiddels heeft het in Amsterdam gevestigde Philips Classics, niet zonder reden gehuisvest op steenworp afstand van het Concertgebouw, een wereldnaam en een mondiale positie opgebouwd als onderdeel van het PolyGramconcern. Dus valt er in 2000 zeker iets te vieren. Vooruitlopend op dat jubileum wordt nu al teruggeblikt op het verleden.

Onder het motto *In Holland staat een huis* (en dat slaat niet alleen op het gelijknamige volksliedje of op het Concertgebouw dat op de promotie-cd bij de serie *Dutch Masters* staat afgebeeld) is een aantal schatten uit het lp-tijdperk opgegraven en in gedigitaliseerde vorm opnieuw – soms voor het eerst – op cd gezet. De eerste oplage omvat 25 uitgaven, in een enkel geval met twee of drie cd's per album.

Op de 'lichtvoetige en vrolijke introductie' tot de serie kun je je verbazen over een aantal oerhollandse bijdragen. Elly Ameling met een keurig *Aan de Amsterdamse grachten*, Cristina Deutekom galmend in *Ik hou van Holland*, Aafje Heynis preuts in liedjes als *Een meisje van Scheveningen* en *Altijd is Kortjakje ziek*, het Concertgebouworkest onder Mengelberg met de *Oudnederlandse Dansen* van Julius Röntgen, het Residentie Orkest onder Dorati in de *Piet Hein Rapsodie*, Feike Asma daverend in een reeks variaties op *Merck toch hoe sterck* op het orgel van de Oude Kerk.

Een introductie-cd vol lering en vermaak, die thuis hoort in het vakje curiositeiten. Maar het gaat natuurlijk om de 25 delen waarmee een 'portret' wordt geschetst van achtereenvolgens Ameling, Asma, Eduard van Beinum, Gré Brouwenstijn, Anner Bijlsma, Frans Brüggen, Deutekom, Cor de Groot, de jonge Haitink, Hans Henkemans, Heynis, Isabelle van Keulen, Ton Koopman, Herman Krebbers, Reinbert de Leeuw, Tibor de Machula, Mengelberg, het Nederlands Blazers Ensemble en Kamorkeor, Willem van Otterloo, Edo de Waart en Jaap van Zweden.

Bij Mengelberg en zijn opvolger Van Beinum gaat het om registraties uit hun nadagen. Bij de anderen betreft het meestal opnamen uit het begin van hun fonografische carrière. Dat Willem Mengelberg er überhaupt bij zit met live-opnamen van de *Matthäus Passion* uit 1939 (Palmzondag) en de Vierde symfonie van Mahler met Jo Vincent, ook live uit het vooroorlogse Concertgebouw, is opmerkelijk. Vooral omdat op de hoesjes is te lezen dat het gaat om 'legendarische opnamen uit de Philips Classics archieven'.

Terwijl iedereen weet dat de Mengelbergregistraties afkomstig zijn uit het AVRO-archief, dat overigens in het lp-tijdperk al door Philips werd aangekocht en benut voor een hele Mengelbergserie. De verzamelaars

zullen het zich nog herinneren: prachtig vormgegeven en rijk geïllustreerd.

Hoe dan ook, het blijft fascinerend opnieuw mee te maken hoe Mengelberg de *Matthäus* opblies tot romantische proporties waarover ook Bach verbijsterd zou zijn geweest. En hoe vrij Mengelberg met Mahlers Vierde omsprong. Is dat nou de veelgeroemde Mahlertraditie-uit-de-eerste-hand waar hij zich altijd op beriep? Volgens de tekstschrijver van Philips zou het bijna zestig jaar na dato om een 'verpletterend authentiek' document gaan.

Gaat dat horen, zou ik zeggen. Maar dan moet ook even goed worden geluisterd naar *Das Lied von der Erde* en de *Lieder eines fahrenden Gesellen* (de originele lp-koppeling), zoals die in 1956 werden vastgelegd door Eduard van Beinum. Het Concertgebouworkest speelt daar minstens zo goed en 'authentiek' Mahler als onder Mengelberg. Alleen zonder de expressieve uitwassen die laatstgenoemde zich meende te kunnen permitteren. Onder de ten onrechte op de achtergrond geraakte Van Beinum komt Mahler in zijn puurste vorm naar voren.

Met Ernst Haefliger en vooral Nan Merriman had hij een paar bijzondere vocalisten bij de hand. In *Der Abschied* en met name in de *Lieder eines fahrenden Gesellen* is de Amerikaanse mezzo werkelijk formidabel: wat een expressie, wat een indringende emotie en hoe subtiel weet ze haar stem in de hoogte te kleuren. Al zal iedereen die deze door Van Beinum ontdekte zangeres nooit live heeft gehoord (ze was zeer geliefd in Amsterdam) even moeten wennen aan haar timbre en sensuele vibrato. Wel even iets anders dan het gedragen, quasi-religieuze geluid van Aafje Heynis.

Ook de cd met de *Nocturnes*, *La Mer* (stereo, 1957) en de *Images* (mono, 1954) van Debussy vormen even zovele bewijsstukken dat Van Beinum een groot en subtiel dirigent was. Een man zonder sterallures. Even meesterlijk komen de beide boeken met Debussy's 24 *Préludes* tot leven, zoals Hans Henkemans ze in 1951 en 1952 liet vastleggen. De opnametechniek van Philips was toen nog wat merkwaardig (lang niet zo goed als destijds in Londen), de spirituele en briljante vertolkingen van Henkemans hebben niets aan zeggingskracht verloren.

Uit diezelfde tijd stamt ook het Vijfde pianoconcert van Beethoven met een werkelijk magistrale Cor de Groot en een onder Willem van Otterloo

opmerkelijk vitaal spelend Residentie Orkest. Hoewel de klankbalans doorslaat in het voordeel van de solist blijft het toch een fascinerende momentopname. Een portret van een grote, gedreven pianist, wiens carrière mede in het slop raakte doordat hij in 1959 problemen kreeg met zijn rechterhand.

Ook in ander opzicht was het een rampjaar: Van Beinum bezweek in april 1959, tijdens een repetitie met het Concertgebouworkest, aan een hartaanval. Maar voor de toen nog piepjonge Bernard Haitink was het een mooie kans om zijn eerste opname te kunnen maken. De Zevende van Dvorák was zijn plaatdebuut, hier gekoppeld aan de later opgenomen Achtste plus ander werk van Dvorák en Smetana's *Moldau*. Mijn voorkeur

gaat echter uit naar het dubbelalbum met Bartók (*Concert voor orkest, Danssuite, Muziek voor snaren*) in combinatie met Kodály's *Harry János*.

Zo zal er ook op andere terreinen gekozen moeten worden. Het dubbelalbum met zo'n beetje het complete, losse werk van Gré Brouwenstijn en een opmerkelijke Schumann-cd van Elly Ameling (met een sublieme *Liederkreis*) zijn te prefereren boven de operetteplaat met de ook in de jaren zeventig al recht voor haar raap zingende Deutekom en de maar half geslaagde heruitgave van de alt Aafje Heynis. Alleen in de *Altrapsodie* van Brahms (met Van Beinum) en in Engelse volksliedjes met Felix de Nobel heeft Heynis mij kunnen bekoren.

Een uitermate boeiende Stravinsky- en Antheil-cd met het Nederlands

Blazers Ensemble in de oude formatie en de eerste, door Philips van het label Harlekijn overgenomen Satie-opnamen van Reinbert de Leeuw uit de jaren zeventig (slower dan slow) vormen in zekere zin ook een tijdsdocument. En dat wordt nog opmerkelijker als je in het cd-boekje leest wat De Leeuw er zelf over zegt: 'Ze zijn oud, het is zo lang geleden. Ik heb nooit meer naar die oude opnamen geluisterd. Ik vind ze vreselijk'.

Zouden die andere *Dutch Masters* dat ook vinden van hun producten uit het grijze verleden?

Dutch Masters: In Holland staat een huls. Philips. Volume 27 (f 14,95).
Dutch Masters: Volume 1 t/m 25. Afzonderlijk leverbaar, mldprice.

PHILIPS Dutch Masters Serie

legendarische opnamen uit de Philips Classics archieven



Portret van Willem Mengelberg

Bach

Matthäus Passion

Karl Erb, Willem Ravelli, Jo Vincent, Ilona Durigo, Louis van Tulder, Herman Schey
Koninklijk Concertgebouworkest, Willem Mengelberg

Philips Classics 3CD 462 092-2

Mengelbergs historische uitvoering van de Matthäus, opgenomen op Palmzondag, 2 April 1939. Deze opname was eind jaren '80 heel kort, en dan nog via Japanse import (!), op cd te krijgen.

Tijd voor rehabilitatie, met complete gezongen tekst, nieuwe toelichtingen en nieuw fotomateriaal.



Portret van Willem Mengelberg

Mahler

Symfonie nr. 4 in G

Jo Vincent, sopraan

Koninklijk Concertgebouworkest, Willem Mengelberg

Philips Classics CD 462 096-2

Beluistering van Mengelbergs grillige 'live' opname van Mahlers Vierde Symphonie doet bijna 60 jaar na dato verpletterend, authentiek aan. Geen wonder: Mengelberg, tijdgenoot en vriend van Mahler, was een groot voorvechter van diens werk.

