

WM

W Mengelberg

Erfstes
Concert
für
Pianoforte und Orchester.

Henry Witolff

zugeschrieben von

F. Liszt.

N ^o 14.508. Pianofortem. Orch. (Stimmen) Fl. 6.30 Oe.W. R. M. 12.-	N ^o 14.509. Orchester-Stimmen. Fl. 4.75 kr. Oe.W. R. M. 9.-	N ^o 14.509. Pianoforte Prinzipalstimme. Fl. 1.85 Oe.W. R. M. 3.50.
N ^o 11.933. Pianoforte mit Orchester Partitur. Fl. 4.75 Oe.W. R. M. 9.-	N ^o 11.934. Solopartie m. Begl ^e eines zweiten Pianoforte Fl. 3.30 Oe.W. R. M. 7.-	N ^o 11.934. Solopartie m. Begl ^e eines zweiten Pianoforte Fl. 3.15 Oe.W. R. M. 6.-

Eigentum des Verlegers
Eingetragen in das Archiv der Musikalien-Verleger
Wien, Carl Haslinger & Tobias
k.k. Hof- u. pr. Kunst- u. Musikalienhändler,
Hof-Lieferant S. M. des Königs der Niederlande.
Berlin, SCHLESINGER'sche Buch- u. Musikalienhandlung
Leipzig, C. F. Leske



Het Eerste pianoconcert van Liszt

Lieder eines fahrenden Gesellen

Mengelberg over Mahler

WM

Inhoud

	Van de redactie	1
	Van het bestuur	1
Rob Landman	Verslag van de lezing van Leo Samama	5
	In memoriam Willem Mengelberg (4 en slot)	10
Aarnout Coster	Mijn kennismaking met Mengelberg	14
Frits Straesser	De Straesser-Mengelberg 'connection' (3 en slot)	16
	Recensie Tweede symfonie van Ewald Straesser	19
Lodewijk van Gorkom	Mengelberg en de Van Gorkoms	20
Ab van Kapel	Het Eerste pianoconcert van Liszt	21
	Concertrecensies Eerste pianoconcert van Liszt	22
Johan Maarsingh	Liszt en Mahler onder Mengelberg	27
Ab van Kapel	De <i>Lieder eines fahrenden Gesellen</i>	29
	Concertrecensies van de <i>Lieder eines fahrenden Gesellen</i>	31
Helene Nolthenius	<i>Lieder eines fahrenden Gesellen</i> – LP-recensies	38
Johan Krediet	Herman Schey	40
Willem Mengelberg	Bij den sterfdag van Gustav Mahler (1926)	40
	Mengelberg over Mahler (1936)	43
	Das Land der Konzerte (1917)	46
Wim Brouwer	Aanvulling op artikel over Mahler 10	48
Boyd Pomeroy	Mengelberg dirigeert Beethoven 4 en 5 (cd-recensie)	49
Johan Maarsingh	Bespreking <i>De namen uit de Grote Zaal</i>	50
Ronald de Vet	Bespreking <i>Van Mengelberg tot meezing-Mattheus</i>	51
Voorzijde omslag	Franz Liszt, Eerste pianoconcert. Afgaande op het stempel heeft Mengelberg zijn exemplaar van de partituur in Luzern aangeschaft. Willem Mengelberg-archief, inventarisnummer 394. Nederlands Muziek Instituut (NMI), Den Haag.	

N.B. De penningmeester verzoekt u de contributie 2012 vóór 31 maart 2012 over te maken op rekeningnummer 155802 t.n.v. Willem Mengelberg Vereniging, onder vermelding van contributie 2012. En er zijn enkele leden die hun contributie 2011 nog niet steeds hebben voldaan. Gaarne betaling per ommekeer! Wij zijn voor onze inkomsten immers nagenoeg geheel afhankelijk van de ledenbijdragen.

WM is een kwartaaluitgave van de Willem Mengelberg Vereniging, opgericht 13 februari 1987. Overname van de redactionele inhoud is alleen toegestaan na schriftelijke toestemming. Aanleveren kopij voor WM 100 uiterlijk 10 februari 2012. 24^e jaargang, nummer 99. © 2011.

Van de redactie

U vindt in dit negenennegentigste nummer weer een hoop leesstof. Allereerst verslagen van de ledenvergadering en de middagbijeenkomst van 26 november.

Wij sluiten de reeks necrologieën over Mengelberg uit 1951 af. Aarnout Coster doet ons uit de doeken hoe hij in aanraking kwam met Mengelberg.

Frits Straesser gaat voor de derde en laatste keer in op zijn familiegeschiedenis. Die vormt voor Lodewijk van Gorkom aanleiding de banden tussen zijn familie en de Mengelbergs voor ons op papier te zetten.

Ab van Kapel en Johan Maarsingh nemen in dit Liszt- en Mahlerjaar het Eerste Pianoconcert van Liszt en Mahlers *Lieder eines fahrenden Gesellen* en de daarvan be-

staande Mengelberg-opnamen onder handen. Daarop volgen weer een aantal recensies van concerten met deze werken op het programma. Johan Krediet haalt herinneringen op aan Herman Schey.

We kunnen dit Mahlerjaar niet afsluiten zonder Mengelberg zelf twee keer aan het woord te laten over de man voor wie hij zoveel heeft gedaan.

Tenslotte besteden we aandacht aan een aantal plaat- en cd-recensies en aan enige recent verschenen boeken.

De redactie wenst u in de eerste plaats heel goede feestdagen en veel leesplezier. Wij gaan ons intussen opmaken voor WM 100.

Van het bestuur

De bijeenkomst in de Koorzaal in het Amsterdamse Concertgebouw op 26 november was een doorslaand succes. Er waren nog nooit zoveel belangstellenden, ruim 80, waaronder meer dan 30 leden! Leo Samama boeide ons van begin tot einde, daarnaast was het een zeer geanimeerde middag. Wij verwachten dat een aantal introducees zal zijn warm gemaakt voor het lidmaatschap.

U treft in dit nummer het conceptverslag aan van de ledenvergadering van 26 november 's ochtends tot vaststelling van de begroting 2012, alsmede de vastgestelde begroting zelf. Rob Landman is weer dank verschuldigd voor het verslag van de lezing.

De jaarvergadering 2012 zal worden gehouden op vrijdag 23 maart om 14.00 uur bij het NMI in Den Haag. Om 16.00 uur zal Frederik Heemskerk zijn licht laten

schijnen over **De zaak tegen Willem Mengelberg**.

Aan de soms mateloze bewondering voor Mengelberg kwam door diens houding tijdens de oorlog een einde, hetgeen in 1947 uitmondde in een veroordeling door de Centrale Eereraad. Frederik Heemskerk, oud-strafrechter, heeft die zaak aan de hand van de stukken bestudeerd en heeft gezocht naar een antwoord op de volgende vragen: wat werd Mengelberg nu precies verweten, kreeg hij een eerlijk proces, waarvoor werd hij uiteindelijk gestraft en was de straf terecht?

U ontvangt nog een officiële uitnodiging voor vergadering en bijeenkomst, maar u kunt deze datum vast in uw agenda noteren. En stelt u vooral familie, vrienden en kennissen van datum en plaats van deze bijeenkomst op de hoogte, de opkomst op 26 november smaakt naar meer!

Het bestuur heeft inmiddels het bedrijf Trilobiet opdracht gegeven tot de bouw van de nieuwe website. Trilobiet begint daarmee in de eerste maanden van 2012 en in maart moeten wij de ‘content’ leveren, oftewel de vulling met artikelen uit MezT

en WM en met – uiteindelijk alle – geluidsopnamen van Mengelberg. Dat is nog een hoop werk.

Wij wensen u een gezond 2012 met heel veel mooie muziek.

Verslag van de lezing van Leo Samama

Rob Landman

Op 26 november jl. organiseerde de Willem Mengelberg Vereniging een najaarsbijeenkomst in de Koorzaal van het Concertgebouw te Amsterdam. Er had voor deze bijeenkomst geen betere locatie kunnen worden gekozen. De grote opkomst deze middag, ruim 80 mensen, was dan ook tamelijk uniek in de geschiedenis van de vereniging. Enkele sprekers op vorige bijeenkomsten waaronder Jörn Boysen, Kasper Jansen en Rutger van Randwijck waren ook van de partij.



Na een welkomstwoord van voorzitter Eveline Nikkels bracht de bekende componist en musicoloog Leo Samama zijn gehoor moeiteloos onder zijn ban met een uitermate boeiende en van grote kennis getuigende uiteenzetting over dirigent Willem Mengelberg en enkele dirigenten-tijdgenoten.

Hij belichtte in het bijzonder de verschillen in visie waarmee Mengelberg en zijn collega's een werk tegemoet traden en het aldus ook uitvoerden. Hij liet ons niet alleen de verschillen horen, maar wist deze ook op bijzonder welsprekende wijze te verwoorden.

Leo Samama is op het ogenblik bezig met het schrijven van een boek over Alphons Diepenbrock. Hij noemde een voorval uit de zomer van 1912 toen van 25 juni tot 1 juli het 2^{de} Nederlandsch Muziekfeest in het Concertgebouw werd gehouden waarbij een keur van Nederlandse composities werd uitgevoerd. Daaronder het *Te Deum* van

Diepenbrock. De familie Diepenbrock beschouwde deze uitvoering als het moment suprême voor deze componist. Mengelberg dirigeerde het *Te Deum* echter in een voor Diepenbrock veel te snel tempo, volgens Diepenbrocks vrouw raffelde Mengelberg het stuk gewoon af. Bovendien liet Mengelberg direct na de laatste maat het Wilhelmus inzetten, daarmee de mogelijkheid de componist te eren resoluut afsnijdend. Diepenbrock was hierover dan ook zeer gebelgd en de familie Diepenbrock verliet daarop 'met slaande deuren' het Concertgebouw.

Op 31 augustus hierna – toentertijd Koninginnedag – kreeg Diepenbrock bij Koninklijk Besluit van 27 augustus 1912 een lintje voor zijn oeuvre. Mengelberg, met wie Diepenbrock bevriend was, wilde hem met dit heuglijke feit van harte feliciteren en schreef hem om het weer goed te maken een brief die exemplarisch is voor hem. De brief ging gelukkig niet ongelezen de prullenmand in. Mengelberg schreef o.m.: *“Ik hoop dat deze officier je niet in de verleiding zal brengen om je vrienden nu met 'n geslepen sabel te lijf te gaan inplaats van je scherpe, al erg, heel erg scherpe pen – en dat je in korten tijd er den ‘Nederlandschen Leeuw’ mee zult overwinnen.”*

Bij het overlijden van Diepenbrock in 1921 schreef Hendrik de Booy, administrateur van het orkest in zijn dagboek: “5 april. Heden is Diepenbrock overleden. Mengelberg komt vannacht terug uit Amerika met veel dollars.” In 1910 had Mengelberg vanuit New York al een verzoek bereikt Gustav Mahler op te volgen. Mengelberg wilde dat best doen, maar voor een exorbitant hoog bedrag en voor slechts tien weken. Mengelberg bedong altijd, ook in Europa, hoge bedragen voor

zijn contracten, waaruit mag blijken dat hij naast zijn artistieke belangen bepaald oog had voor de zakelijke kanten van het vak. De dirigent Arthur Nikisch (1855-1922) placht als een van de eersten alles uit het hoofd te dirigeren. Het verhaal gaat dat twee dames na een concert door Nikisch diep onder de indruk waren van zijn prestaties. Waarop een van hen zei: “Kun je nagaan, hoe goed het zou zijn geweest, wanneer hij noten had kunnen lezen!”.

Deze man was een grote dirigent uit de periode vóór de generatie Mengelberg. Hierna veroverde een nieuwe groep dirigenten de wereld waaronder Richard Strauss (*1864), Gustav Mahler (*1860), Felix von Weingartner (*1863) en wat later Sir Thomas Beecham (*1879), Wilhelm Furtwängler (*1886), met Willem Mengelberg (*1871) in het midden.

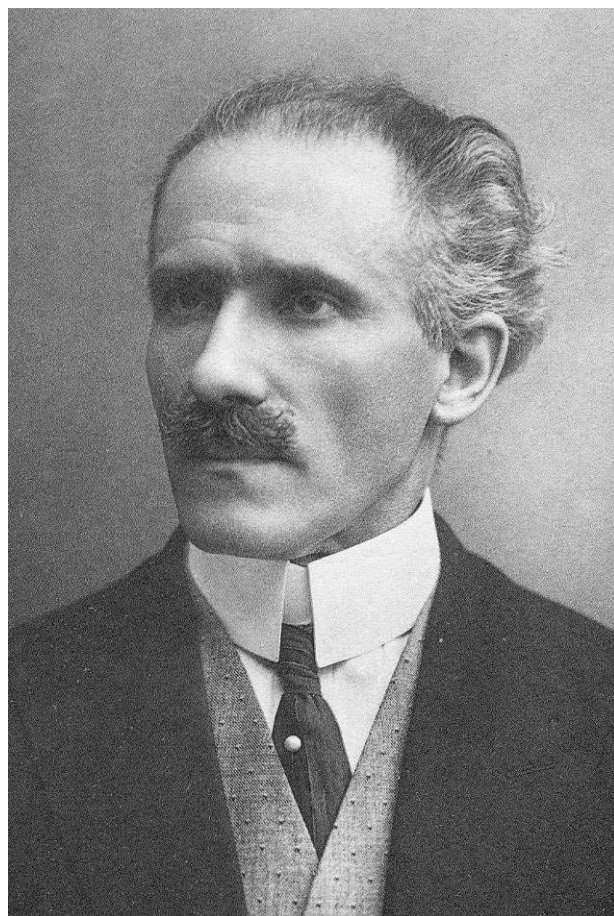
Er waren op het gebied van dirigeren in die tijd twee kampen te onderscheiden.

a) Dirigenten die een vertaalslag maken naar wat de componist eigenlijk had willen zeggen, naar het verhaal achter de compositie, dat dus boven de noten uitstijgt. Gustav Mahler maakte voortdurend van dit soort vertaalslagen, hetgeen ook kon neerkomen op het ‘aanpassen’ van de compositie. In dit verband komt ook het principe van de CD-opname ter sprake, de CD-versie van een werk is immers ook een aanpassing, een nieuwe realiteit. Voor de echte realiteit moet je het werk gewoon in de zaal beluisteren.

b) Dirigenten als Arturo Toscanini en Felix von Weingartner die van mening zijn dat wat in de partituur staat ‘heilig’ is en exact zo moet worden uitgevoerd. Zij het dat ook Toscanini wel eens in de orkestratie ingreep of tempomodificaties toepaste, maar bescheiden en meer in de vorm van kleine retouches..

Toen in maart 1937 en in maart 1938 Toscanini (*1867) het Residentieorkest

kwam dirigeren ging er dan ook een grote schok door Nederland onder de kenners omdat Toscanini heel andere opvattingen over het dirigeren van muziek had dan men in de regel gewend was. Toscanini



kwam naar Den Haag en dirigeerde in 1937 Debussy's *La Mer* en in 1938 de *Prélude à l'après-midi d'un faune*. Volgens Samama's leraar Rudolf Escher was Toscanini's aanpak de enig denkbare manier om met muziek om te gaan.

Er bestaan aanzienlijke verschillen tussen enerzijds dirigenten die ‘een groter verhaal’ willen vertellen, het verhaal achter de noten, en anderzijds dirigenten die alleen de partituur tot klinken willen brengen, exact zoals het er staat. Ook de slagtechniek heeft vaak invloed op het resultaat, zoals Leo Samama bij diverse dirigenten heeft kunnen waarnemen. Georg Solti dirigeerde bijvoorbeeld vanuit de pols, Furtwängler met gestrekte armen en Mengelberg zit daar een beetje tussen

in. Mengelberg was overigens een voortreffelijke *Taktmeister*, die ongelofelijk stuwend kon dirigeren. Maar hij geloofde wel in het grote verhaal achter de noten en maakte dus ingrepen daar waar de partituur er volgens hem om vraagt.

In een partituur staan aanduidingen van strikt muzikale aard, symbolen, die door een dirigent met een orkest worden omgezet tot klank. Het publiek echter wil, zeker vanaf de tijd van Mozart, steeds meer naar een verhaal luisteren, het narratieve dus. De vraag is voor een dirigent hoe dat verhaal te brengen, met welke middelen. Aan de hand van enkele fragmenten uit de Vijfde van Beethoven, *Don Juan* van Strauss en de Zesde van Tsjajkovski laat Leo Samama horen hoe diverse dirigenten met hetzelfde materiaal omgaan.

Muziekvoorbeeld 1: 5^e Symfonie van Beethoven, het begin van deel 1: Allegro con brio

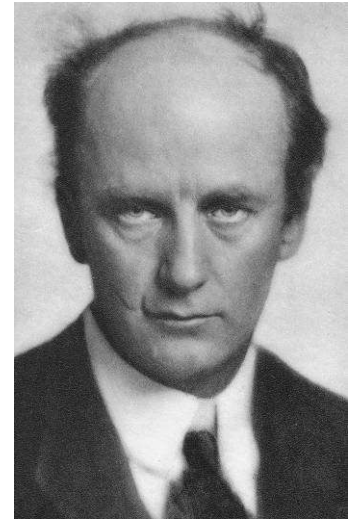
Opname 1: bij Mengelberg zijn er nogal wat tempowisselingen waar te nemen en er wordt met veel nadruk gespeeld. We horen lange noten bij de fermati.

Opname 2: bij Felix von Weingartner is het tempo iets sneller en er wordt strikter in de maat gespeeld; bij de fermati wordt even stilgestaan, de tik loopt gewoon door.



Opname 3: Toscanini is in dezelfde geest maar de tegenstelling tussen piano en forte is hier groter. De inzetten in het begin zijn scherper.

Opname 4: Bij Furtwängler is te horen dat het orkest door zijn onduidelijke slagtechniek (“We zetten in als het puntje van zijn dirigeerstok ter hoogte van de bovenste knoop van zijn gulp is aanbeland”) even in de war is. We horen niet drie korte en een lange maar vier korte en een lange noot, te-de-te-te-dam in plaats van te-te-te-dam.



Leo Samama onderscheidt bovendien

- enerzijds dirigenten die de horizontale lijn volgen waarbij ze de muziek laten uitrollen als een soort tapijt en een verhaal vertellen,
- anderzijds zij die aan de verticale lijn vasthouden waarbij alle partijen precies onder elkaar staan, zoals het in de partituur staat.

Furtwängler is natuurlijk het schoolvoorbeeld van de eerste opvatting, maar ook Bernard Haitink wil een verhaal vertellen. Toscanini is exemplarisch voor de tweede school. Ook Riccardo Chailly zet alles duidelijk en helder onder elkaar.

Mengelberg heeft zijn eigen Beethovenopvatting wel vergeleken met Rembrandts manier van schilderen: de kern is het Schattenhafte, licht en donker met grote dynamische verschillen.

Muziekvoorbeeld 2: 6^e Symfonie, Pathétique, van Peter Tsjaikovski, het begin van deel 4: Adagio lamentoso.

Opname 1: Mengelberg geeft een zeer gepassioneerde uitvoering met een prachtig klinkend strijkersensemble.

Opname 2: Furtwängler neemt een rustiger tempo, er is één grote adembeweging

voelbaar en hij denkt duidelijk 'horizontaal'. Er is meer frasering en hij verstaat de kunst binnen een frase te ademen.

Opname 3: Toscanini's uitvoering ligt veel dichterbij het notenbeeld. Hij laat ze voor zichzelf spreken, al voegt hij er wel een zuidelijke gloed aan toe, een gedreven passie.

Muziekvoorbeeld 3: 3^e Pianoconcert van Sergei Rachmaninov, het begin van deel 1: Allegro ma non tanto.

Opname 1: wie is hier verantwoordelijk voor het lage tempo, Gieseking of Mengelberg? Naar blijkt Gieseking. De inleiding wordt hier hoorbaar in vieren gespeeld, dit in tegenstelling tot de veel snellere:

Opname 2: Rachmaninov zelf met Stokowski. Hier wordt de inleiding in tweeën gespeeld.

Aan de hand van deze opname kan de conclusie luiden dat de enig denkbare uitvoering van een werk niet per se die o.l.v. of m.m.v. de componist is. Zo woonde Otto Klemperer een repetitie van *Le Sacre du printemps* onder Stravinsky zelf bij en na enige tijd klapte hij de partituur dicht met de woorden: "Die Partitur stimmt nicht!". Over Gieseking heeft Mengelberg overigens gezegd: "Guter Pianist, schlechter Musiker". Bovendien had Mengelberg het Derde pianoconcert met Rachmaninov zelf uitgevoerd en kende dus diens snellere tempo.

Muziekvoorbeeld 4: Don Juan van Richard Strauss: het begin.

Opname 1: onder leiding van de componist zelf klinkt deze uitvoering heel precies. Eigenlijk zonder al te veel opsmuk.

Opname 2: zakelijk, fris en zonder enige sentimentaliteit is de opname van Toscanini.

Opname 3: een briljante, sterke, marcato gespeelde uitvoering is die o.l.v. Mengel-

berg. Zacht en hard klinken uiterst gedisciplineerd. Je wordt door Mengelberg in het verhaal meegezogen. Mengelberg is hier volgens Samama de gedroomde Strauss-dirigent en het orkest was toen echt een van de allerbeste.

Opname 4: bij Furtwängler gaat het meer om de totaalklank.

Bij een lyrische passage in de strijkers verderop laat Mengelberg duidelijk het verschil tussen licht en donker horen. Furtwängler volgt meer de partituur en overdrijft niet teveel de tempoverschillen. Strauss dirigeert steevast en 'hoorbaar' uit de pols, hij weet dat hij met een voortreffelijk ensemble te maken heeft. Alles klinkt gedreven maar ook licht.



Na deze zeker door de wijze van presenteren bijzonder interessante vergelijkingen kwam, deels in dialoog met het publiek, o.m. nog het volgende aan de orde.

Mengelberg was noch een 'horizontale', noch een 'verticale' dirigent, veeleer de ideale 'marcato'-dirigent. Dat kan wel soms 'hakkerig' overkomen, de Matthäus Passion is daarvan een voorbeeld, die stroomt niet voldoende.

Leo Samama onderscheidt twee typen dirigenten: hij die zich bezig houdt met het esthetisch-filosofisch ontwerpen van een uitvoering en hij die het directe handwerk verricht, anders dan het eerste type dus meer een schrijnwerker. Mengelberg is een typische schrijnwerker, die de muziek niet vanuit een intellectueel standpunt benaderde, maar vaak op de vierkante millimeter eraan schaaftte en knutselde tot hij zijn ideale klankvoorstelling had gerealiseerd.

Was Bruno Walter een analytisch-filosofisch ingestelde dirigent, eigentijdse voorbeelden van schrijnwerkers daarentegen zijn eerder Bernard Haitink en zeker Jaap van Zweden. De manier van werken van een dirigent staat overigens veelal niet in directe relatie met het effect van de uitvoering. Haitink en Van Zweden weten een veel grotere directheid te verwezenlijken dan de meer intellectuele dirigenten; deze laatsten daarentegen kunnen hun keuzen en overwegingen beter verwoorden en onderbouwen. Maar wanneer je Claudio Abbado persoonlijk meemaakt gaan veel gesprekken toch overwegend over lekker eten, snelle auto's en mooie vrouwen, terwijl zijn dirigeren zonder meer indrukwekkend is te noemen.

Nadat op verzoek van het orkest zelf Riccardo Chailly in 1988 chef-dirigent was geworden heeft hij het orkest snel weer op een technisch bijzonder hoog peil gebracht. De musici hebben wel naar hem moeten leren luisteren. En moeten wennen aan het moderne repertoire dat Chailly op het programma zette. Omgekeerd moest Chailly wennen aan die typische Concertgebouworkest-klank.

Mariss Jansons is een dirigent die de nadruk legt op punch, drama en emoties. En grote contrasten. Orkest en publiek plukken daar bij voortduring de vruchten van, zeker in het grote romantische repertoire.

Hoe Mengelberg als gastdirigent was valt te beluisteren in de twee jaar geleden uitgebrachte cd-opnamen van twee concerten met het Grand Orchestre de Radio-Paris in Parijs in 1944.

Er is daar een lichtere toon te herkennen, maar de klank is (nog) slordig en Mengelberg moest het orkest strak in de hand houden en zijn kant op dwingen, en dat kan zelden in een paar dagen tot een perfect resultaat leiden. Zeker Mengelberg, die zo lang en gedetailleerd met zijn eigen orkest heeft kunnen werken, over tientallen jaren bovendien, moet dat als een onaangename kant van het metier van de 'pultvirtuoos' hebben ervaren.



Leo Samama voor de Willem Mengelberg Vereniging

Mahler heeft eens gezegd dat er alleen maar goede orkesten en slechte dirigenten bestaan. Dat wil zeggen dat de uiteindelijke uitvoeringen geheel voor rekening zijn van de dirigent die met het orkest werkt. En dat een goed orkest schade kan ondervinden door een slechte dirigent. Te veel dirigenten staan tussen het publiek, de partituur en het orkest in, in plaats zich met passie dienstbaar aan hen op te stellen.

De toehoorders lieten zich hierna ongaarne bevrijden uit de ban van Leo Samama, hij had nog tijden mogen doorgaan.

In memoriam Willem Mengelberg

Artikelen over zijn overlijden uit het
Willem Mengelberg-archief van het Nederlands Muziek Instituut

onbekende krant

WILLEM MENGELBERG

Kunstenaarschap met debet- en creditsaldo

Op 28 Maart a.s. zou Willem Mengelberg, geboren uit een zeer artistiek Rijnlands geslacht te Utrecht zijn tachtigste verjaardag vieren, en nu bereikt ons het bericht, dat hij gestorven is. De muziek had men er lief in dat neo-gothische huis aan de Maliebaan, de beeldende kunst werd er beroepshalve beoefend, want vader Mengelberg behoorde tot die groep van West-Duitsers, die, getrokken door de bloei van het *renouveau catholique*, waarvan architect Cuypers in de bouwkunst de representant was, zich geroepen voelde de herinnering aan de culturele banden, welke van de Middeleeuwen af tussen Keulen en Utrecht bestonden, wederom te verstevigen. Wil men Willem Mengelberg in al zijn weelden, in al zijn tragiek begrijpen, dan moet men hem projecteren tegen deze achtergrond.

Daaruit verklaart men zijn Germaanse georiënteerdheid, welke voor hem iets vanzelfsprekends was; zijn Duitse doorzettingsvermogen dat hem in staat stelde binnen één kwarteeuw een orkest op te bouwen, dat met het Bostonse en Weense het beste ter wereld werd; zijn Rijnlandse zin voor humor, blijheid, zorgeloosheid.... lichtzinnigheid tenslotte, welke aan dit leven een tragisch accent geschonken heeft. Juist in de woelige dagen, welke het Concertgebouw Orkest achter de rug heeft, is Mengelbergs naam meermalen op de voorgrond gekomen. Zijn tegenstanders, zijn felle tegenstanders waren het, die hem in het geding brachten. Zji bleven tegenstanders, doch zij allen behandelden hun

vijand met die eerbied, welke zijn artistieke persoonlijkheid ten slotte toekomt. Zij vermeldden zijn politieke fouten, doch betreurden deze en dit leedwezen leek telkenmale de papieren van de kunstenaar te doen rijzen....

Wij begrijpen zulks en in het feit, dat wij Mengelberg weer kunnen zien los van bepaalde buiten-artistieke handelingen zit iets verheugends. De hartstochten van het ogenblik bleken te kunnen wijken voor het diepe gevoel, getoetst aan de ervaring en de herinnering. De ervaring na 1945, de herinnering aan de aera vóór 1940.

Na 1945, de tijd, waarin het muziekleven van Amsterdam naar een nieuwe vorm zocht, aangepast, aan andere, na-oorlogse behoeften, levend en elke verstarring duchtend. Eduard van Beinum was voorbestemd zulks te bewerkstelligen, doch fysieke omstandigheden verhinderden hem deze taak te volbrengen. En in de thans ontstane toestand van ontredde – want dit woord mogen wij wel gebruiken – herinnert men zich de sterke huisdirigent, die los van kleine belangen, los van kleine coterieën een werk volbracht, dat hij zichzelf als herscheppend kunstenaar had opgelegd. Een werk, dat hem groot gemaakt heeft, doch hem niet alleen, de Nederlandse gemeenschap eveneens.

Maasbode Rotterdam, 30 maart 1951

In het Concertgebouw

Het eerste concert na Mengelberg's dood

Stilte valt er in de grote zaal van het Concertgebouw, een imposante stilte, waarin orkest en publiek tezamen een groot man herdenken. Méér nog dan een groot man was hij, in deze ruimten: hij was een vader.

Wat ware het Concertgebouworkest geweest zonder hem, die nu op zijn tachtigste verjaardag, in Luzern ten grave is gedragen? Een middelmatig ensemble, een redelijk, stedelijk orkest uit een, politiek en cultureel achterop-geraakt landje. Wat werd het dank zij hem? Een subtiel instrument, dat zich met ieder orkest in de oude en de nieuwe wereld kan meten en de meeste veruit overtreft. Daarom herdenken wij, in de Grote Zaal, gezamenlijk Willem Mengelberg.

Stilte omkranst, dankbaar, zijn vele verdiensten. Stilte bedekt, zachtmoedig, zijn feilen. Willem Mengelberg is een groot man geweest, een vertegenwoordiger van een grote periode. De periode is voorbij en het stemt tot nadenken, dat een Mengelberg, dat een Van den Eerenbeemt, juist moesten heengaan op het tijdstip, dat de geestelijke erfenis uit die periode een crisis teweeg bracht in dit hun eigen instituut, omdat de leiding er de bakens niet verzetten kon.

Mengelbergs autocratische, Duitsgetinte, subliem-gedresseerde periode is historie geworden. Grandioze historie, die wij ons steeds met trots en erkentelijkheid zullen herinneren. Deze “eenstemmige stilte”, rijk aan gedachten, is welsprekender dan ieder denkbaar herdenkingsconcert met min of meer toevallige rouwmuziek. We moeten immers niet rouwen: we moeten dank zeggen. En voorwaarts streven. De tijd is hard. We missen niet enkel Mengelberg, we missen ook Van Beinum. We missen een eerste, Nederlandse dirigent, wie weet voor hoelang nog. Dat gemis kan

de beste buitenlandse voogd niet vergoeden. Waar is de Mengelberg van onze eigen tijd?

Het was deze avond opnieuw Otto Klemperer, die ons als “voogd” uit de nood kwam redden en we voeren op zichzelf niet slecht bij deze voogdij. Hij bracht ons een waardige en sonore derde suite van Bach en het was treffend zo juist als die ingetogen klanken, in de ietwat 19e eeuwse vertolking van deze Mengelberg-tijdgenoot, aansloten op de zwijgende herdenking van daareven. Terecht betrok Klemperer solotrompettist Komst in het applaus en terecht betrok deze op zijn beurt zijn twee collega's er in.

Willem Andriessen was solist in De Falla's “Nachten in de tuinen van Spanje”. Dat ze met nachten en tuinen bezig waren, Klemperer en hij, kon men desnoods nog aannemen, maar Spaans ging het er bepaald niet toe. Met “Nachten in de tuinen van Amsterdam-Zuid” zouden wij heel

tevreden zijn geweest, want beiden waren ijverig in de weer en lieten weinig noten op het appèl ontbreken. Maar iets meer vonkende bezetenheid, iets meer huiverende, Iberische sensualiteit was wel zéér op haar plaats geweest!

Tot slot Brahms' derde Symphonie met al de zingende tederheid, al de heftige, gepassioneerde rubati, al de enorme climaxen, die slechts door een dirigent van Klemperers formaat en een orkest als dat van Amsterdam ten volle worden gerealiseerd.

H.N. [Hélène Nolthenius]

Het Gooi en Ommeland, 30 maart 1951

“Posthume” hulde



Enige dorpingen hebben Woensdag een Nederlander, wiens naam lange jaren wereldbekend was, naar zijn laatste rustplaats op vreemde bodem gebracht. De klokken van de dorpen, die de slede met het stoffelijk overschot passeerde, luidden en twee Zwitserse koren zongen aan zijn graf en negen hun vaandels boven de groeve.

Dat was de uitvaart van een man, wiens begrafenis niet heel lang geleden een nationale gebeurtenis zou geweest zijn: Willem Mengelberg. Officieel Nederland kende hem niet meer, het heeft hem zijn onderscheidingen, zijn ridderorden ontnomen, het heeft hem "uitgezuiverd" zoals dat heet, maar in werkelijkheid uitgestoten. Nu na zijn dood hebben vele bladen deze man, die van Duitse afkomst was en zijn opleiding in Duitsland genoot – hetgeen veel verklaart van zijn houding tijdens de bezetting – herdacht en critiek geöfend op deze uitstoting van een groot man, een van die zuiveringsexcessen, waarmee we ons in de wereld danig belachelijk hebben gemaakt. Over die houding tijdens de bezetting zijn trouwens ook de meningen verdeeld. Zeker, hij heeft concerten gedirigeerd voor Duitsers, maar hij schijnt ook velen uit de klauwen der Duitsers gered te hebben.

Wat hij deed of naliet – hij had door zich vrijwillig terug te trekken toen hij zeventig jaar werd, de Nederlandse zaak ongetwijfeld moreel versterkt – is aan critiek onderhevig, maar was het zó erg om hem daarvoor tot de "muzikale" doodstraf te veroordelen? Echte oorlogsmisdadigers

worden in Duitsland, België, Engeland en Nederland vrijgelaten: Mengelberg's vonnis werd volledig ten uitvoer gelegd, want het werd een levenslange verbanning uit de muziekwereld.

De vraag is toen en nu opnieuw gesteld of alle motieven, die bij de zuivering hebben meegespeeld, wel zuiver waren, of er

ook niet een zekere jalousie de métier in het geding kwam, of Mengelberg niet "gewipt" moest worden? Hoe iedereen denkt over de zuivering en de bijzondere rechtspraak – tot Officieren van Justitie toe! is geen geheim. Er is zeer veel onrecht bij geschied en nog zuchten tal van slachtoffers onder de gevolgen. In deze affaire heeft Nederland zich een klein bekrompen landje getoond, een landje van kletspraatjes bij de dorpspomp, een landje van spiedende gezichten achter de horretjes, een landje van jalouzie, afgunst en achterklap.

Thans halen wij gelukkig weer wat ruimer adem, wij schamen ons zelf over die periode en praten er maar liefst zo weinig mogelijk meer over. Thans kan een Officier van Justitie – onlangs bij de zaak van Jo van Ammers-Küller – openlijk verklaren, "dat de verhoudingen thans geheel anders liggen dan in die tijd, waarin de eraad zijn beslissingen nam en dat het niet uitgesloten is, dat destijds jalousie de métier haar invloed heeft doen gelden". Had hij dit vier, vijf jaar geleden gezegd, dan was de kans groot, dat hij zelf als landverrader of collaborateur "uitgezuiverd" ware en de woestijn ingestuurd.



1871 WILLEM MENGELBERG 1951

Het Bestuur van de Mij „Caecilia” rekt het zich tot een ereplicht, te dezer plaatse gewag te maken van zijn grote dankbaarheid jegens hem, die gedurende meer dan vijf-en-veertig jaren als „muziek-directeur” heeft bijgedragen tot de bloei van de Maatschappij. Ongetwijfeld is het voor een belangrijk deel aan zijn werkzaamheid in deze functie te danken, dat „Caecilia” ook thans nog in staat is, haar zegenrijk werk te blijven verrichten. De Mij „Caecilia” zal Willem Mengelberg tot in lengte van jaren met grote erkentelijkheid gedenken.

Een groot man is in alle stilte begraven: de naam Mengelberg zal in de muziekgeschiedenis echter bewaard blijven en even lang zal om de “zuivering” gelachen worden als een exces van een abnormale tijd.

Maar gelukkig zal er toch nog een openbare herdenking van Mengelberg plaats vinden: op de plek waar hij wereldroem verwierf en door het orkest, dat hij wereldberoemd maakte, morgenmiddag in het Amsterdamse Concertgebouw.

De verhoudingen liggen wel inderdaad anders dan in 1945-'46. Maar Willem Mengelberg is dood.... Hij krijgt in de volle betekenis van het woord een “posthume” hulde.....

Sub luna

onbekende krant

Mengelberg herdacht in Concertgebouw

De Nederlandse vlag, halfstok waaierend aan de gevel van het Concertgebouw te Amsterdam, en enkele mat schijnende lampjes in de vestibule, waren de uiterlijke tekenen van rouw voor de dood van prof. dr. Willem Mengelberg. In de grote zaal, die geheel bezet was en van waaruit Willem Mengelberg een lange reeks van jaren het muziek-culturele leven in Nederland leidde, is Zaterdagmiddag een herdenkingsconcert gegeven.

Het programma, dat geleid werd door Otto Klemperer, werd geopend met Maurerische Trauermusik van Mozart. Hierna volgde het laatste deel van Mahlers “Das Lied von der Erde”, “Der Abschied”, waarvan Roos Boelsma de solo-altpartij zong. Direct hierop bracht het Toonkunstkoor het koraal uit de Matthäus Passion “Wenn ich einmal soll scheiden” ten gehore. Nauwelijks waren de laatste tonen van dit koraal verklonken, of Otto Klemperer gaf met een kort gebaar te kennen, dat ieder zich van zijn plaats zou verheffen en staande werden enkele ogenblikken stilte betracht ter nagedachtenis van Willem

Mengelberg. Het concert werd besloten met Beethovens derde symfonie “Eroïca”. Er werd niet geapplaudiseerd, maar bij het slot verrezen koor, orkest en publiek als een man en niemand verliet de zaal voordat Otto Klemperer van het podium was verdwenen. Minister Rutten en tal van civiele en militaire autoriteiten woonden het herdenkingsconcert bij.

Zaterdagavond werd prof. Mengelberg door het Residentie-orkest herdacht.

In het programma van het concert, dat deel uitmaakte van de Beethoven-cyclus was een foto van Mengelberg afgedrukt, waarop men hem aan het dirigeren zag.

Daaronder stond een woord van herdenking van de hand van Willem van Otterloo, gewijd aan de orkestleider Mengelberg.

Het concert begon met de uitvoering van de treurmars uit de Eroïca, in memoriam van Nederlands grootste dirigent. Daarna verhieven de aanwezigen zich enige ogenblikken van hun zetels. Daarna speelde Theo Olof het vioolconcert van Beethoven. Het programma werd besloten met de zevende symfonie.

Musica. Monatschrift für alle Gebiete des Musiklebens, 5^e jaargang, 1951, Heft 7/8, blz. 318v. (KB)

Im biblischen Alter von 80 Jahren ist er dahingegangen: einer der wenigen Dirigenten von Weltbedeutung, der bedeutendste, den seine holländische Heimat bisher hervorgebracht hat. In der Schweiz, in England, in den Vereinigten Staaten, in Rußland, in Italien – überall hat er mehr als nur vorübergehend gewirkt. Auch in Deutschland, wo er seit 1907 über zwölf Jahre die Museums-Konzerte in Frankfurt geleitet hat, und später häufiger und gern gesehener Gast am Pult der Berliner Philharmoniker und anderer großer Orchester blieb.

Was er für seine Heimat bedeutete, wo

er das Concertgebouw-Orchester in Amsterdam, dessen Leitung er 1895 overnam, zur Weltklasse erhob – das ist volrends kaum zu ermessen. Was dazu nötig war, das souveräne Handwerk, das zu mehr als zum Orchesterleider, zum Orchestererzieher befähigt, besaß der einstige Schüler Franz Wüllners am Kölner Konservatorium in höchstem Maße. Ebenso besaß er aber das andere, dat zum großen Erfolg gehört, ein fulminantes Musikantentum. Beides sah man, seltsam genug, der gedrunenen Erscheinung mit dem vom Rötlichen ins Grau übergehenden Lockenkopf äußerlich kaum an, die, sehr niederländisch, eher an einen Seebären als an einen Pultvirtuosen gemahnte.

Virtuos aber war er wirklich, am allermeisten nach der Seite der Klangentfaltung, die ihre größten Triumphe feierte, wenn er die kompakten Ölfarben Tschai-kowskys auftrug. Von hier an aufwärts war ihm kein Orchester-Aufgebot zu groß, keine Partitur zu kompliziert. So wurde er

der Interpret seiner Altersgenossen par excellence, des musikalischen Gründer- und Jugendstils, der übersteigerten Spätromantik. Gustav Mahlers Sinfonik war er wirksamster Wegbereiter, auch der Musik Max Regers und, vor allem, derjenigen von Richard Strauss, der wohl wußte, was er tat, als er dem jungen Mengelberg eine seiner zeilenreichsten und pathetischsten Partituren widmete, das ‘Heldenleben’.

Dieser Ruhm bleibt ebenso unvergänglich wie der Aufbau des Concertgebouw; er überdauert auch die Ungnade der eigenen Landsleute, die ihren größten Dirigenten – aus innerpolitisch verständlichen Gründen – nach dem letzten Kriege zum Schweigen verurteilten. Und nicht nur für ihn selbst, sondern doch wohl auch für sein Land und für die Welt darüber hinaus ist es tragisch, daß er, ein Pétain des musikalischen Marschallstabes, unmittelbar vor dem Ablauf der auferlegten Sühnefrist dahinging.

Fred Hamel

Mijn kennismaking met Mengelberg

Aarnout Coster

Mengelberg heb ik helaas nooit persoonlijk ontmoet of in levenden lijve zien dirigeren. Zijn laatste concert in Nederland dirigeerde Mengelberg in het voorjaar van 1944 – toen zat ik in de eerste klas van het basisonderwijs. Het was het vierde jaar van de Duitse bezetting met in het najaar de beruchte hongervinter.

In de 50-er jaren bezocht ik mijn eerste orkestconcerten: in de Leidse Stadsgehoorzaal concerteerde regelmatig het Residentie Orkest onder leiding van Willem van Otterloo. Een strak geleid, prachtig spelend orkest. Philips heeft in de vijftiger en zestiger jaren fraaie opnamen van Van Otterloo gemaakt, welke grotendeels zijn

heruitgegeven op cd in twee boxen (Challenge Classics CC72142 en CC72383).

In het kader van het Holland Festival 1955 kwam het Concertgebouworkest onder leiding van Eduard van Beinum naar Leiden met Bruckners Achtste symfonie - een onvergetelijke belevenis. In mijn militaire diensttijd lifte ik met een vriend naar Amsterdam om het Concertgebouworkest te horen. Van Beinum dirigeerde met verve het Violconcert van Beethoven (met Francescatti) en het Concert voor orkest van Bartók (een opname van die Beethoven-uitvoering is te vinden in de ‘Van Beinum-box, Q disc 97015).

Van Beinum was toen dé grote dirigent van het Concertgebouworkest; je hoorde echter geruchten over zijn voorganger als chefdirigent: die was geweldig, fantastisch etc. maar...er was wat mee. De mist rond



deze bijzondere figuur begon (voor mij) op te trekken toen hij (weer) als musicus/dirigent in beeld kwam: de AVRO zond zo nu en dan grammofoonplatenconcerten (van 78-toeren platen) uit en Philips bracht in 1953 de radio-opname van de Matthäus Passion (1939) op vier lp's uit en in 1960 een aantal radio-opnamen van symfonische werken uit 1939 en 1940, waaronder een bijna complete Beethovencyclus, de serie 'Monumenta Musicae', gestoken in fraaie hoezen met toelichtingen en foto's.

Mijn eerste Mengelberg-plaat was de Eerste symfonie van Brahms; een expressieve uitvoering; ik werd al direct gegrepen door de dreigende, geheimzinnige sfeer van de langzame inleiding. Gezien mijn passie voor muziek (actief en passief), mijn interesse in de Tweede wereldoorlog en mijn fascinatie voor geluids-

dragers werd Mengelberg voor mij een intrigerende figuur. Dat leidde tot het verzamelen van meer informatie bij mijn bezoeken aan (muziek)antiquariaten. Later kwam ik in de greep van de muziek van Mahler - een belangrijk raakvlak met Mengelberg.

Mengelberg bleef mij boeien en eind 80-er jaren begon ik met nader intensief onderzoek naar deze dirigent. Het beluisteren van platen en cd's, bestudering van archieven, interviews met relevante personen, literatuurstudie en een verblijf van een week op de Chasa met mijn echtgenote verdiepten in hoge mate mijn inzicht in de musicus en de persoon Mengelberg, alsmede in zijn tijd en zijn omgeving.

Mengelberg: een lang, door de muziek gedomineerd leven, een sterke drang de grote meesterwerken, maar ook nieuwe eigentijdse muziek qua schoonheid en emotie tot volle expressie te brengen. Buitengewoon getalenteerd, intelligent, trots en overtuigd van eigen kunnen.

Egocentrisch wellicht, maar hij kon ook belangeloos aan anderen denken, hij wist mensen aan zich te binden en hij toonde zich een goed gastheer op de Chasa. Ongevoelig voor vleierijen was hij niet en soms te goed van vertrouwen. Succesvol als hij was, viel het hem moeilijk tegenslagen te verwerken. Een combinatie van deze factoren heeft een rol gespeeld bij zijn 'val' in 1940. Men kan zich afvragen of deze zwakheid hem niet al te zwaar is aangerekend.

Desondanks: hij was een internationaal gewaardeerd kunstenaar, een fenomeen dat een positief en onuitwisbaar stempel heeft gedrukt op het Nederlandse muziekleven in de eerste helft van de 20e eeuw.

De Straesser-Mengelberg 'connection' (3 en slot)

Frits Straesser

Direct links van Maliebaan 80 - boven de poort - bevindt zich een bovenhuis dat rond de eeuwwisseling gebouwd is. Nummer 80 was aanvankelijk een hoekhuis met een erf aan de zijkant. Dit erf werd met grote poortdeuren afgesloten. De zijkant van het huis was in een chalet-achtige 'stick-style' uitgevoerd met een uithangende veranda, heel romantisch. Op de foto van het 50-jarige huwelijksfeest van mijn



Maliebaan 80, links het huis boven de poort

overgrootouders (ook afgebeeld in de biografie van Frits Zwart) is een ingelijste afbeelding hiervan te zien, tussen de vele schilderijen die er aan de muur hangen. Deze afbeelding is in 1912 gemaakt door Otto Mengelberg. In 1920 werd de afbeelding, omgeven door een versiering van muziekinstrumenten en de wapens van Utrecht en Amsterdam, gebruikt voor een wenskaart in gebrandschilderd glas.

Hiermee wilde Grossmama haar zoon Willem en diens vrouw Tilly gelukwensen

met zijn 25-jarig jubileum als muziekdirecteur van het Amsterdamse Concertgebouw. Deze gebrandschilderde afbeelding hing later voor een van de eetkamerramen in de Chasa Mengelberg.

In dit bovenhuis nu woonde Joseph Mengelberg met zijn vrouw Wilhelmina Mengelberg-Fuchs, de ouders van de



Maliebaan 80, in de oorspronkelijke toestand als hoekhuis. Afbeelding op gebrandschilderd glas. (afb. Het Utrechts Archief)

componist Karel Mengelberg en zijn drie zusjes Lenie (later de eerste vrouw van de schrijver Albert Helman), Riet en Ans. Voor de meisjes was mijn vader 'de grote neef' die ze bewonderden. Tante Riet de Graaff-Mengelberg heeft ons later wel verteld hoe men hier onder leiding van Friedel - als haar moeder afwezig was - de huiskamer geheel 'verbouwde' voor

spelletjes als verstoppertje en ‘reis om de wereld’.

Na 1918 waren de jaren van welstand op de Maliebaan voorbij. De vraag naar neogotische kerkelijke kunst was teruggelopen. Bouwpastoors die nu een voorkeur hadden voor een andere stijl gaven hun opdrachten niet meer aan de firma Mengelberg. Het atelier, dat al in 1908 was ondergebracht in een Naamloze Vennootschap getiteld: De N.V. Utrechtse Maatschappij tot het vervaardigen van kerk- en huissieraden, voorheen Fr.W. Mengelberg, werd vanaf mei 1918 door Otto en Hans Mengelberg voortgezet.

En verder: Grosspapa had een groot deel van zijn vermogen belegd in Russische fondsen die na 1917 niets meer waard waren. Na het overlijden van Grosspapa in februari 1919 werd het grote huis verkocht. De kunstverzameling werd verkocht aan textielabrikant Van Heeck en verhuisde naar kasteel Bergh te 's Heerenberg. Volgens mijn vader voor een bedrag van tweehonderdduizend gulden. In 1939 is een deel van de collectie bij brand verloren gegaan.



Huiskamer Maliebaan 80, Grossmama Mengelberg, 1925

Grossmama woonde enige jaren elders, later heeft zij weer een deel van het huis op de Maliebaan terug kunnen huren waar zij bleef wonen tot haar dood in 1930. Mijn vader en zijn broer gingen bij een

hospita in de kost en hadden vanuit hun moeders erfdeel net genoeg geld om hun middelbare school af te kunnen maken.

Het overlijden van Grossmama betekende voor de jongens Straesser en hun vele neven en nichten het definitieve einde van hun grootouderlijk huis op de Maliebaan.

Sommigen van hen hebben mij later verteld, hoe ze op de avond na de begrafenis hier lang bij elkaar hebben gezeten, weemoedig beseffend dat deze bijzondere fase van hun jeugd definitief voorbij was. Of ze daarbij ook gemusiceerd hebben, zoals dat in de familie Mengelberg na begrafenis gebruikelijk was, is niet bekend.

Hoe hebben zich – beroepsmatig beschouwd – de ‘muzikale genen’ van Ewald en Helena bij hun nageslacht gemanifesteerd?

Onze oom Häns Straesser werd musicus en studeerde in Berlijn. Daarna werkte hij korte tijd in Nederland, onder meer als begeleider van de zangeres Berthe Seroen, maar vertrok al gauw weer naar Duitsland om zich geheel aan het componeren te wijden, wat hem weinig succes en veel armoede opleverde.

Pechvogel als hij was verloor hij bijna zijn hele oeuvre, dat hij aan het begin van de oorlog in een koffer in een klooster had achtergelaten, die later spoorloos bleek verdwenen. Oom Häns was ongehuwd en kinderloos. Hij overleed in Leutesdorf (Dld) in de jaren '80.

Mijn broer Joep Straesser (1934-2004) ging in 1953 muziekwetenschap studeren aan het Amsterdams Conservatorium. Hij was leerling van Anthon van der Horst (orgel) en Ton de Leeuw (compositie).

Zijn oeuvre valt ruwweg in te delen in een avantgardistische periode en een latere periode na 1980, die gekenmerkt wordt door een steeds intensiever dialoog met de

traditie. In een groot deel van zijn werk speelt de vocale uitvoering een grote rol. Wat dat betreft valt hier een overeenkomst aan te wijzen met onze grootvader Ewald. Een andere overeenkomst ligt in het feit dat ook Joep een zeer bevlogen docent was.

In de periode 1962 tot 1989 was hij leraar aan het Utrechts conservatorium, aanvankelijk voor het hoofdvak muziektheorie, later ook als hoofdvakdocent compositie. Hij had een geheel eigen stijl van lesgeven en was al lang voor de periode dat er sprake was van ‘studenten-revoltes’ aan het experimenteren met nieuwe manieren van onderwijs geven. Voor zijn composities ontving hij verschillende prijzen, waaronder de Matthijs Vermeulenprijs van de stad Amsterdam voor zijn opera *Über Erich M.* (1986).



Mijn broer Wim Straesser (1944) studeerde cello op het Amsterdams Conservatorium bij Carel van Leeuwen Boomkamp en Anner Bijlsma. Nog voor hij zijn eindexamen deed kreeg hij een aanstelling als cellist bij het Concertgebouworkest, waar hij werkzaam bleef tot zijn pensionering, twee jaar geleden. Gedurende ruim vijftig jaar was hij hier tweede solo-cellicist.

En tenslotte: Zingen en zang speelt – en heeft altijd gespeeld – een grote rol bij de nakomelingen van onze overgrootvader, ‘der Sängervater’ Ewald (sr.) en onze grootmoeder, zangeres Helena Mengelberg. De componisten Ewald Straesser en zijn kleinzoon Joep Straesser hebben een groot aantal liederen gecomponeerd. Mijn vader en zijn broer Häns zongen in kerkkoren. Mijn broers Peter en Wim en ondergetekende zongen

rond 1950 in het koor van de Amsterdamse Obrechtkerk de solo’s in missen van o.a. Perosi. Twee van mijn nichtjes, Pien en Martine Straesser, hebben van zingen hun beroep gemaakt, terwijl mijn jongste dochter Josefine naast haar baan als juriste een professionele muziek- en zangopleiding volgt.

Haarlem, mei 2011.

Fotoverantwoording

Alle afbeeldingen zijn afkomstig uit het archief van de familie Straesser, tenzij anders aangegeven.

Gebruikte literatuur

- Albrecht, Georg von: *From Musical Folklore to Twelve-Tone Technique*, Lanham Maryland 2004
- Hiu, Pay-Uun en van der Klis, Jolande: *Het honderd componistenboek*, Bloemendaal 1997
- van der Hulst, Frans en de Jonge, Josien: *Hans Mengelberg, Sierkunstenaar*, Vianen 2002
- Niemann, Walter: *Das Klavier-Lexikon. Virtuosen, Komponisten, Paedagogen, Methodiker und Schriftsteller des Klaviers*, Leipzig 1917
- Schwermer, Johannes: *Ewald Sträßer, Leben und Werke*, Köln 1958
- Sträßer, Ewald sr.: *Meine Laufbahn als Sänger*. Für den Druck bearbeitet von Carl Sträßer, 1937
- Straesser, Joep: ‘Een aangeboren gevoel voor vocaliteit’, *De Liedvriend* 2001 nr. 1
- Zwart, Frits: *Willem Mengelberg - Een biografie 1871-1920*, Amsterdam 1999

De Tweede symfonie van Ewald Straesser

Concertgebouw, 24 januari 1915

De Maasbode, 25 januari 1915

Ewald Straesser, leeraar aan het conservatorium te Keulen, van wien alhier reeds een ouverture, fantasie en de eerste symphonie is uitgevoerd, kwam om de première zijner tweede symphonie persoonlijk te leiden.

Dit werk is over het algemeen zeer kunstig in elkander gezet; Straesser schrijft handig, ook voor orkest. Vele deelen getuigen daarenboven van een diepe innerlijkheid, doch verband is niet altijd te ontdekken. Men krijgt niet het idee dat het eene uit het andere is voortgesproten, maar afzonderlijk gevonden en daarna met elkander in verband gebracht.

Bijzonder komt dit uit bij het optreden van den op zich zelf zeer lyrischen, treffenden middensatz in het presto en bij den terugkeer naar het aanvangsthema, dat nu verkort en kernachtig zich herhaalt. Hetzelfde kan gezegd worden van het 'Andante sostenuto' in de Variationen, waarvan de nadere betiteling: *con grand' espressione* terecht op zijn plaats is. Eveneens een korte herhaling van het klagende, ontroerende variatiethema, echter daarvoor een droog overgangetje.

Grootsch van opzet is de laatste satz: Rondo; levendige, bewegelijke thema's en motiefjes wisselen elkander in verschillende orkestrale kleuren gedurig af. Een kleine verslapping is tegen het slot te constateren, toch blijft dit deel het voornaamste der symphonie. Straesser heeft vermoedelijk getracht in deze symphonie een gepassioneerd karakter neer te leggen, wat hem niet geheel gelukt is. Hiervoor is Straesser niet de man; in het zuiver-lyrische bereikt deze componist veel. Dit bewijzen de hoofdthema's van den eersten, de mid-

densatz van het Presto, de Andante's uit de Variaties. Daarentegen klinkt de aanhef der symphonie wel bewegelijk, maar staat droog op zich zelf.

Tamelijk warm werd dit nieuwe werk door het publiek ontvangen. Of het tot een herhaling zal komen? Waardevol is deze symphonie voldoende, om nog eens aandachtig aan te hooren.

Mengelberg liet nog het voorspel en slot-scène uit het muziekdrama 'Tristan und Isolde' van Wagner – zoo opeenvolgend een weinig doelloos – en 'Tod und Verklärung' van Richard Strauss ten gehore brengen. Deze symphonische dichting van Strauss verkrijgt een zeker burgerrecht, zij doet trouwens niet zoo afschrikken als zijn 'Don Quichote'.

PROGRAMMA
VAN HET
EXTRA CONCERT
ONDER LEIDING VAN
WILLEM MENGELBERG EN EWALD STRAESSER

ZONDAG 24 JANUARI 1915 — 2½ UUR.

OUVERTURE VOOR GOETHE'S TREURSPEL „EGMONT”.. L. V. BEETHOVEN.
(1770—1827)

SYMPHONIE No. 2 (C KL. T.)..... EWALD STRAESSER.
(GEB. 1867)

Allegro poco modorato, ma con passione.
Presto.
Variationen.
Rondo.

ONDER LEIDING VAN DEN COMPIST

— P A U Z E —

VOORSPEL EN SLOT-SCÈNE (ISOLDEN'S LIEBESTOD) UIT
HET MUZIEKDRAMA „TRISTAN UND ISOLDE”.... RICHARD WAGNER.
(1813—1883)

TOD UND VERKLÄRUNG, SYMPHONISCHE DICHTUNG R. STRAUSS.
(GEB. 1864)

Mengelberg en de Van Gorkoms

Lodewijk van Gorkom

Wat een mooie beschouwing over de Straesser-Mengelberg “connection” in *WM* 98.

De dikke man helemaal achteraan, zevende van links op de foto van het huwelijk van Helena Mengelberg op blz. 11, is mijn grootvader J.A. van Gorkom. Hij



was schatter en antiquair en woonde met zijn gezin in het grote huis aan de Lange Nieuwstraat 48. Hij was actief in het streven naar emancipatie van het katholieke volksdeel. Zijn oudste zoon Jan was mede-oprichter van de katholieke studentenvereniging “Veritas”. Zijn nauwe vriendschapsbanden met de familie Mengelberg komen voort uit die katholieke emancipatie-beweging.

In 1853 werd na eeuwen achterstelling de katholieke hiërarchie in Nederland hersteld en werden er vijf nieuwe bisdommen opgericht, waaronder het aartsdiocees Utrecht. Het kostte onze grote staatsman Thorbecke zijn kop, onder de druk van de fel anti-katholieke protestantse ‘Aprilbeweging’. De bisschoppelijke hiërarchie was hersteld, maar er waren in Nederland nauwelijks katholieke architecten en kunstenaars meer om nieuwe kerken te bouwen en te decoreren, behalve de architect Cuypers (o.a. het Rijksmuseum) en de Utrechtse edelsmeden Brom. Daarom moesten er kunstenaars uit het buitenland worden gehaald en met name uit Duitsland, waar de neogotiek bloeide. “Dien-

tengevolge werd Utrecht een soort Duitse nederzetting in de Nederlandse kerkelijke kunst”, aldus de historicus prof. Dr L.J. Rogier in zijn studie “Katholieke Herleving” uit 1956. En zo kwamen in de jaren zestig van de negentiende eeuw de glasbrander Geuer, de architect Tepe én de “exuberante” (Rogier) Friedrich Wilhelm Mengelberg naar Utrecht.

“Deze Keulenaar,” zo schrijft Rogier, “vader van de dirigent Willem Mengelberg, was een bijna ongelooflijk productief kerkschilder en beeldhouwer, grootfabrikant van neogotische altaren, beelden, kruisbeelden en wandschilderingen”.

Mijn grootvader J.A. van Gorkom, actief in de katholieke emancipatiebeweging én in de Utrechtse kunstwereld, raakte nauw bevriend met die Duitse kunstenaars en vooral met de Mengelbergs, die kinderen van gelijke leeftijd hadden. De families kwamen veel bij elkaar over de vloer, de Mengelbergs aan de Maliebaan, de Van Gorkoms aan de Lange Nieuwstraat. De kinderen gingen vriendschappelijk met elkaar om. De jongste Mengelberg, Edmund, de latere jezuïet, werd de oudste en beste vriend van mijn vader. Op menig huwelijksfoto van een Mengelberg is een Van Gorkom te zien. Betsy van Gorkom werd de “lieve vriendin” aan wie Willem Mengelberg in 1924 een mooie portretfoto opdroeg. In het fameuze gastenboek van de ‘Chasa’ schrijft Willem op 19 augustus 1929 over Betsy: “Die liebe gute Freundin, meine Jugendfreundin aus Utrecht, wo wir beide beinahe am selben Tage, in der selben Stunde, ja fast in der gleichen Minute geboren wurden (also faktisch “beinahe Zwillinge”)). In de kantlijn tekent hij twee poppetjes! “Ein herzliches “Willkom-

men”, meiner lieben, treuen Jugendfreundin”. Hij hoopt, dat zij vaak terug zal komen en betreurt het, dat zij op 9 september 1929 vertrekt zonder in het gastenboek ”ihre Gefühle des Dankes, ihrer Liebe zu OH (Willem) ...ingeschrieben zu haben”.

In mijn familie werd gezegd, dat Betsy en Willem zelfs verloofd waren en dat die verloving uitraakte door geïntrigeer van Sien Brom, dochter van de edelsmid en echtgenote van mijn oom Jan van Gorkom. We zullen het nooit weten; er zijn geen brieven of andere stukken bewaard en iedereen die het zou kunnen weten is dood.

Tot haar dood in 1936 had Betsy op voorspraak van Willem haar eigen plaats in het Concertgebouw, links vooraan op het balkon. Als Willem opkwam en Betsy zag zitten, knikte hij altijd even vriendelijk naar boven. Mij broer heeft dat als jongen meegemaakt.

Pater Edmund Mengelberg woonde in het retraitshuis Loyola in Vught. Mijn vader wandelde graag vanuit Den Bosch naar Vught om hem op te zoeken en dan mocht ik mee. “Dit jongetje wil jezuiet worden”, zei mijn vader, maar dat wilde dat jongetje helemaal niet. Op 6 juni 1945 droeg pater Edmund de uitvaartmis voor mijn vader op.

Wij woonden in Den Bosch, waar mijn vader conrector van het Stedelijk Gymnasium was. Voorzover ik weet, is Willem maar één keer met het Concertgebouworkest in Den Bosch opgetreden, ergens in de jaren '30. Hij logeerde bij zijn zwager Dr Wubbe, geneesheer-directeur van de psychiatrische inrichting in Voorburg onder Vught. Hij speelde o.a. het Violconcert van Beethoven met Louis Zimmermann als solist. Ik was te klein en mocht niet mee, maar mijn ouders hebben in de pauze nog met ‘oom Willem’, zoals wij zeiden, gepraat.

Het Eerste pianoconcert van Liszt

Ab van Kapel

Op 27 februari 1944 speelde Marinus Flipse met het Concertgebouworkest onder leiding van Mengelberg het eerste pianoconcert van Liszt. Daarvan is een opname bewaard gebleven, die uitgebracht is op Archive Documents, ADCD-114. Op 17 februari 1855 gaf Liszt de eerste uitvoering van dit werk, onder leiding van Berlioz. Het eerste concert dat Mengelberg in Nederland gaf, bevatte ook dit pianoconcert, in 1894 in Utrecht. In 1895 presenteerde Mengelberg zich met hetzelfde werk bij het Concertgebouworkest onder leiding van Willem Kes als diens opvolger. Voor de oorlog bracht Columbia een opname uit van dit pianoconcert, gespeeld door twee leerlingen van Liszt,

namelijk Emil von Sauer en Felix Weingartner, respectievelijk pianist en dirigent.

Het concert bestaat uit vier delen, die in elkaar overgaan.

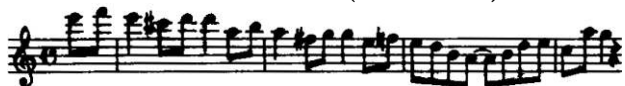


1. Allegro maestoso (*voorbeeld 1*). Hans von Bülow zette de volgende tekst onder dit thema: “Das versteht ihr alle nicht.” Liszt laat het door het hele concert in allerlei vormen klinken.



2. Quasi adagio (*voorbeeld 2*). Een zachte cantilene à la Bellini opent dit adagio. Later klinkt het oorlogszuchtiger, om als hoofdthema in de finale terug te keren.

Na een recitatief van de piano, begeleid door tremolo van de strijkers, speelt de fluit een frisse melodie (*voorbeeld 3*).



Klarinet, hobo en cello herhalen dit, begeleid door een triller van de piano.

3. Scherzo. Allegro vivace. De triangel zet in, gevolgd door de violen (*voorbeeld 4*).



Het was op deze plaats dat Hanslick, de Weense criticus, het werk een “triangelconcert” noemde.

4. Allegro marziale animato. Hier is het hoofdthema een omvorming van het thema van voorbeeld 2. De andere thema's worden herhaald, niet het minst het openingsthema, voorbeeld 1.

Van het tweede pianoconcert van Liszt, dat volgens sommigen op een hoger ni-

veau staat, maar veel minder wordt gespeeld, is een opname bewaard gebleven met het Concertgebouworkest onder leiding van Eduard van Beinum uit 1935, met als solist Joseph Pembaur. Deze hoorde ik zelf dit tweede concert spelen in de oorlog in Leiden, met het Residentie Orkest. Er zat achter de vleugel een pianist, zo weggelopen uit de negentiende eeuw. Lange haren, een grote snor, en spelen met handen die steeds de hoogte ingingen. Na afloop kondigde hij zijn toegift aan, met grote stem: “Gnomenreigen von Franz Liszt”. Door de radio hoorde ik hem het vierde pianoconcert van Beethoven spelen, uiterst langzaam, als het ware nootje voor nootje. Een legendarische verschijning. Hij trad ook samen op met de violist Jaap Emmer, die later zijn naam veranderde in Emner.

Het Eerste pianoconcert van Liszt in concert

Recensies uit het Willem Mengelberg-archief van het Nederlands Muziek Instituut en andere collecties

Frankfurt, Saalbau, Orchester der Museums-Gesellschaft, 24 januari 1908.
Solist: Leopold Godowsky.

Algemeen Handelsblad, 27 januari 1908

Gisteravond is in het Museumsconcert te Frankfort Strauss' *Don Quixote* gespeeld, onder Mengelberg's leiding. De *Frankf. Ztg.* is met dit werk niet ingenomen, hoewel zij de “uiterst subtiel gedetailleerde wedergave” door Mengelberg en het voortreffelijk orkest “voorbeeldig” noemt. Eén zeer bijzondere vreugde werd ons bereid – zoo merkt het blad verder op – namelijk de kennismaking met den Amsterdamschen cellist Gerard Hekking, “die de solopartij van den Held met een

ongemeen uitdrukkingsvermogen ten gehoor bracht”.

Verder zijn gespeeld de Es-dur-symphonie¹ van Glazoenof; en het Es-dur-concert van Liszt, door Godowsky voorgedragen, die daarmee zoo groot succes had dat hij een Impromptu van Chopin deed volgen. “Ook de dirigent werd door het publiek, dat voor 'n deel voorzichtigheidshalve eerst na *Don Quixote* was verschenen, naar verdiensten met veel bijval geëerd”.

Amsterdam, Concertgebouw, 4 november 1910

¹ De Vierde, op. 48.

Programma: Beethoven, Eerste symfonie; Liszt, Eerste pianoconcert; Moór, *Konzertstück* voor piano en orkest; Strauss, *Tod und Verklärung*. Solist: Maurice Dumesnil.

Het Nieuws van den Dag – Kleine courant, 5 november 1910 (KB)

Ook ditmaal bewees de heer Dumesnil dat wij in hem een degelijk goed ontwikkeld pianist mogen begroeten. Daarbij was het aangenaam te hooren hoe de heer Mengelberg, van wie het Concert van Liszt een parade-paardje is, dezen jongen man wist meê te sleepen, zóó zelfs, dat men van tijd tot tijd meende den heer Mengelberg zelf aan het klavier te hooren. [...] Den heer Mengelberg en het orkest zij dank gebracht voor het groote genot – ook voor de suggestieve begeleiding van Liszt's Concert. Dan. de Lange

Algemeen Handelsblad, 5 november 1910

[...] ook thans gaf hij zich bepaaldelijk als pianist, en naar de verkregen indrukken mag men van hem verwachten, dat hij als zoodanig wel zeer spoedig zijn rang zal weten te veroveren. Suprême beheerscher zal hij zich zeker toonen van virtuose klankkunst; als vaardig goochelaar met schoon effect moet hij zich in 't bijzonder tot Liszt, den vader van 't muzikaal luminisme, aangetrokken voelen. Twee werken van dezen waren het dan ook, waarmede Dumesnil zijn succes gister behaalde, het Concert in Es gr. t., en de in deze week ook in de kleine zaal gespeelde Rhapsodie. Niet diep van inhoud moge men Liszts concerten achten, onvergankelijke verdienste blijft toch, in die en dergelijke werken op het mogelijke in klankcombinaties gewezen te hebben en zij die wij thans vieren als grootmeesters der orkestrale schildering, deden er hun profijt mede.

De schitterende eigenschappen van klank wist Dumesnil prachtig tot haar

recht te brengen; zoo b.v. in het allegretto vivace waar in 't hooge register aangevande houten blaasinstrumenten de tinteling der lichte klavierpassages nog komen verlevendigen – in het Allegro marziale ook, waar de machtige forte octavengangen toch nog bijkans ondergingen in de klankgeweldige tutti, die er onweerstaanbaar opleefden onder Mengelbergs suggestie.

Sint-Petersburg, Grote zaal van het Conservatorium, 5^e symfonieconcert van het Keizerlijk Russisch Muziekgenootschap (IRMO), 21 december 1913 (Russische kalender)/ 3 januari 1914 (Westerse kalender). Programma: Glazunov, Vijfde symfonie; R. Strauss, *Don Quixote*; Liszt, Eerste pianoconcert; Chopin, drie solowerken. Solist: Ignaz Friedman.

*Uit het dagboek van de 22-jarige Sergej Prokofiev*²

Ik heb een heldendaad volbracht: ik ben om half acht opgestaan om naar de repetitie van een symfonieconcert te gaan. Mengelberg is een geweldige dirigent, en bovendien een geluksvogel: hij heeft korte armen en kan ermee zwaaien zoveel hij wil. Hij hoeft niet bang te zijn, zoals ik of Tsjerepnin³, om op een windmolen te lijken. Mengelberg gaf een levendige uitvoering van de Vijfde symfonie van Glazunov, die beter is dan de Zevende. Ik ken het werk goed en heb er met genoegen naar geluisterd.

Russkaja Muzykalnaja Gazeta, 1914 week 1, kolom 22-23 (Glinka-Museum voor muziekcultuur, Moskou)

² Sergej Prokofiev, *Dnevnik 1907-1918*, Parijs 2002, p. 393 (Russischtalig).

³ Nikolaj Tsjerepnin (1873-1945) – componist, dirigent en de eerste docent orkestdirectie aan het Conservatorium van Sint Petersburg.

De symfonie van Glazunov onder leiding van Mengelberg had een groot en verdiend succes, en de componist, die bij het concert aanwezig was, werd naar voren geroepen. Mengelberg neemt alle tempi veel sneller dan de componist zelf. Hierdoor kreeg het scherzo een heel ander karakter dan we gewend zijn, maar niet minder interessant, en won de finale buitengewoon in levendigheid.

Het spel van Friedman beviel mij niet. Waarom zulke snelle tempi, wanneer daarbij zoveel foute noten optreden? En wat is dat voor *piano*, waarin de helft van de noten helemaal niet meer hoorbaar is?

Viktor Valter⁴

New York, Carnegie Hall, National Symphony Orchestra, 25 en 26 januari 1921 . Programma: Cherubini, *Anacreation-ouverture*; Liszt, *Eerste pianoconcert*; Tsjaikovski, *Vijfde symfonie*. Solist: Ignaz Friedman.

New York Times [?], 26 januari 1921

It may be that there was the less opportunity to prepare scrupulously the accompaniment to Mr. Friedman's performance of Liszt's concerto. Mr. Mengelberg has before this given some excellent accompaniments.⁵ Yesterday



⁴ De violist Viktor Valter (1865-1935), een leerling van Leopold Auer, was sinds 1890 concertmeester van het orkest van het Mariinski Theater en sinds 1897 recensent voor diverse kranten en tijdschriften.

⁵ Mengelberg was anderhalve maand eerder als dirigent van het National Symphony Orchestra begonnen. Dit was zijn zevende concert met dit orkest. Als begeleider was hij te beoordelen geweest in het vioolconcert van Tsjaikovski (met Alexander Schuller, op 13 en 15 januari) en in het Derde pianoconcert van Beethoven (met Mischa Levitzki, op 20 en 22 januari).

there was something of confusion in the whole effect of Mr. Friedman's performance and the orchestral background. He played, on the whole, brilliantly, not with wholly impeccable accuracy, with relentless power in the fortissimo passages and great delicacy in the pianissimo; with much capriciousness of rhythm and tempo—a capriciousness that is no doubt justified, at least in part, by the character and spirit of the composition, but which added considerably to the difficulty of a closely following accompaniment.

New York Herald, 26 januari 1921

It was a very uncertain performance, in which Mr. Friedman played many notes not in the score, omitted many that were, did peculiar things with rhythms and at times involved himself in extraordinary confusion with the orchestra. Otherwise it was a brilliant performance, containing some agile finger work and some beauty of tone.

Den Haag, Gebouw voor Kunsten en Wetenschappen, 6 december 1924. Programma: Mozart, *Maurerische Trauermusik*; Mahler, *Tiende symfonie*; Liszt, *Eerste pianoconcert*; Ravel, *La Valse*. Solist: José Iturbi.

Het Vaderland, 7 december 1924 (KB)

De flonkering des levens: Liszt, *Es dur Concert*. Iturbi speelt het. Als een jonge, gespierde held, wedijverend met Mengelberg in rhythmten, effecten, glanzen, stuwingen, daveringen. Orkest relatief te veel de lakens naar zich toe halend. Klavier niet aangenaam. Men gewent er zich aan.

A. de W. [Albert de Wal]

Rotterdam, Grote Schouwburg, Concertgebouworkest, 15 december 1924. Solist: José Iturbi.

Nieuwe Rotterdamsche Courant, 16 december 1924 (KB)

José Iturbi is wel een zeer veelzijdig kunstenaar; nadat hij ons Donderdag j.l. in het 2e Eruditio Musica Concert genieten deed van een uiterst fijne, innig muzikale vertolking van Mozart's d-moll Concert, ons de diepte van Cesar Franck's polyphonie volkomen duidelijk wist te maken, heeft hij gisteravond in den Gr. Schouwburg de hoogste verbazing gewekt met een niet meer te overtreffen virtuositeit in het Esdur Concert van Liszt, een stuk dat ondanks hooghartig schouderophalen van velen, toch maar zijn plaats in de literatuur blijft handhaven! Wie er niets dan "kunstmakerij" in ziet, moet wel kortzichtig zijn. De breede zwier van deze muziek, de thema's en de behandeling ervan, zijn reeds voldoende dit Concert boven holle



Mengelberg, José Iturbi en Ernest Schelling (1929)

virtuozenpralerij te verheffen. En nu is Iturbi een dier weinigen welke Liszt's werk de volle maat geven. Terwijl men bij hem in verbazing is over een zoo volkomen meesterschap, over een zoo souvereine beheersching van de techniek, weet hij tevens het muzikale van Liszt's compositie zoo sterk te doen uitkomen, de cantilene zoo adel te doen klinken, dat alle twijfel aan de waarde ervan weggevaagd wordt. Schitterender pianospel als van dezen Spanjaard – schitterend in alle opzichten – is niet denkbaar. Heel, heel lang geleden hebben wij dit Concert nog eens in dezen stijl hooren vertolken door den

jongen Willem Mengelberg die er zijn intree te Amsterdam mee maakt; nadien heeft geen andere pianist ons meer zoo kunnen imponeren als Iturbi, die er iets phenomenaals van gemaakt heeft. Het is dan ook een on-Hollandsch succes geworden! Men bleef juichen tot de solist een extra-nummer gaf, een briljante Impromptu van Fauré en na dit fameus gespeeld stuk, riep men den kunstenaar nog een paar maal terug.

New York, Carnegie Hall, New York Philharmonic, 20 november 1927. Programma: Beethoven, *Leonore 3*; Grieg, Peer Gynt suite 1; Liszt, Eerste pianoconcert; Rudolf Mengelberg, *Scherzo sinfonico*; Goldmark, *A Negro Rhapsody*. Solist: Rudolf Ganz.

New York World, 21 november 1927

The pyrotechnics of the Liszt concerto were much to Mr. Ganz's liking and, with the intelligent and well-directed background of the orchestra, he brought to the difficult piece a brilliant interpretation.

New York World, 21 november 1927

Rudolph Ganz, pianist, poet, conductor and composer all in one, played the Liszt Piano Concerto in E Flat Major. It was a rounded, finished, gorgeously embroidered performance. The piano sang and roared, while Mr. Ganz watched the baton and the orchestra spread before him with never a hint of misfire or a note out of place.

Frankfurt, Saalbau, Orchester der Frankfurter Museumsgesellschaft, 25 en 27 november 1932. Programma: J. Chr. Bach, Sinfonia in Bes; Wagner, *Siegfried-Idyll*; Liszt, Eerste pianoconcert; Strauss, *Ein Heldenleben*. Soliste: Lubka Kolessa.

Frankfurter General-Anzeiger, 26/27 november 1932

Der Empfang, den man dem gestrigen Gastdirigenten bereitete, atmete familiäre Herzlichkeit: Willem Mengelberg grüßte mit strahlender Miene in das ihm lebhaft und anhaltend applaudierende Parkett hinab, und das Orchester zeichnete seinen zum Ehrendirigenten ernannten Führer durch Aufstehen von den Plätzen aus. Durchaus verständlich, daß eine Erscheinung wie Mengelberg nicht schnell vergessen wird. Die Erinnerung an sein Wirken ist gewiß nicht für jeden, der ihn damals – es mögen rund fünfzehn Jahre seit dem Abschluß der Tätigkeit im Museum verflossen sein⁶ – häufiger gehört hat, gleich beglückend. Ich gebe rückhaltlos zu, daß ich nie zu den Bewunderern dieses von vielen so hochgeschätzten Dirigenten gehört habe. Will man ihn überhaupt von seinen besten Seiten kennenlernen, dann muß man ihm an der Spitze des, was Klangkultur und Spieldisziplin anbelangt, unübertrefflichen Amsterdamer Concertgebouw-Orchester begegnen.

Tritt Mengelberg vor ein fremdes Orchester, es mag ihm, wie es gerade in Frankfurt der Fall ist, noch so vertraut sein, dann ist die Faszination seiner Persönlichkeit erheblich geringer. Wenigstens für sehr sensible und anspruchsvolle Gemüter. Man soll einem Künstler aus seiner „gesunden“ Art keinen Vorwurf machen; aber Mengelbergs Auffassung ist häufig zu pausbäckig, zu unproblematisch, zu viel schön hergerichtete Klangfassade. Er ist ein Freund der Aplombs; das klang sinnliche Element ist ihm entscheidend. Mit Feldherrengeste holt er aus dem Orche-

ster das Menschenmögliche an Wirkung heraus. Gilt seine Interpretation einem Komponisten, zu dem er, wie etwa bei Tschaikowsky, Liszt, Strauß, besonders auch Mahler, eine starke seelische Verwandtschaft besitzt, dann musiziert Mengelberg sehr anziehend und überzeugend, aber oft, wenn es mit dem Elan, mit der kraftvollen Gebärde nicht getan ist, spürt man das Fehlen einer tieferen Beziehung zur geistigen Welt des Kunstwerks. [...]



Lizts Klavierkonzert Es-Dur, von Lubka Kolessa sehr charmant, flüssig und musikalisch ausgereift gespielt,

gab dem Dirigenten noch Gelegenheit, sich als elastisch mitgehender Begleiter zu zeigen. Das Städtische Orchester erledigte seine Aufgaben verantwortungsbewußt. Man spendete Mengelberg und der Solistin herzlichen Beifall. A. H.

Amsterdam, Concertgebouw, 27 februari 1944. Solist: Marinus Flipse.

De Tijd, 28 februari 1944 (KB)

Na de pauze speelde Marinus Flipse Liszts Eerste pianoconcert in Es gr. t. in een forse en zeer heldere lezing, waarmee hij, schoon zij nog wat meer „panache“ had mogen hebben, stellig revanche genomen heeft voor minder gelukkige beurten, die hij den laatsten tijd in Amsterdam maakte.

Leo Hanekroot

De Gooi- en Eemlander, 28 februari 1944

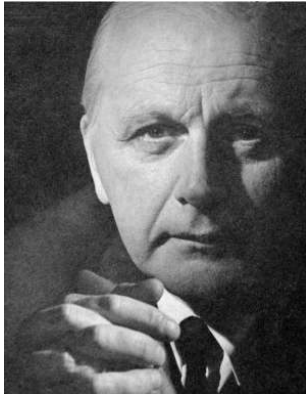
Na de pauze heeft Marinus Flipse Liszt's Eerste Pianoconcert gespeeld in een technisch zeer beheerschte en qua voordrachtforsch opgezette lezing, die evenwel toch nog meer „grandioso“ had mogen zijn om Liszts's stijl heelemaal te vatten.

Leo Hanekroot

⁶ Mengelberg had op 13 juni 1920 met de Tweede symfonie van Mahler afscheid genomen als vaste dirigent van de Museums-Gesellschaft in Frankfurt. Tussen 1920 en 1932 heeft hij in Frankfurt alleen gedirigeerd bij drie gastoptredens van het Concertgebouworkest, in 1927 en 1929.

De courant – Het nieuws van den dag, 28 februari 1944 (KB)

Marinus Flipse was solist in Liszt en hij speelde het stuk met alle talent en alle technische voortreffelijkheid waarover hij beschikt. Dat men zich nochtans méér



– meer romantiek, meer vervoering, meer pianistisch geweld – bij de partituur denkt, is een zaak waarvoor men hem niet verantwoordelijk kan stellen: ze ligt aan de divergentie van zijn aard en die van deze muziek. Men had hem dan ook liever in een ander werk gehoord, doch dat neemt van de bewondering die men voor zijn prestatie op zichzelf voelt, niets af.

L. M. G. Arntzenius

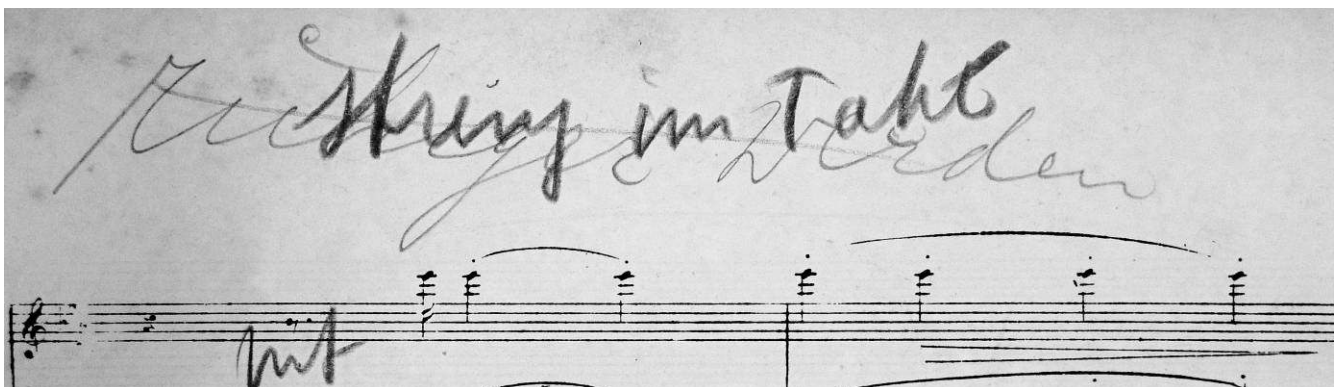
Liszts Eerste pianoconcert en Mahlers *Lieder eines fahrenden Gesellen* onder Mengelberg

Johan Maarsingh

Willem Mengelberg werd in 1895, 24 jaar oud, benoemd tot dirigent van het Concertgebouw(orkest). Aangezien het gebouw en het orkest nog lang niet waren gesplitst in twee verschillende organisaties, had Mengelberg de functie van muzikaal directeur van het Concertgebouw. Zijn debuut in het gebouw en bij het orkest maakte hij echter als pianist, en wel in het **Eerste pianoconcert** in Es groot van Franz Liszt. Het lijkt alsof de cirkel zich sluit: tijdens het laatste concert met het Concertgebouworkest waarvan radio-opnamen bewaard zijn gebleven stond eveneens dat pianoconcert in Es op het programma. Solist was toen Marinus Flipse (1908-1997), broer van de dirigent Eduard. Het gaat al in zijn eerste maten fout: er zijn misslagen te beluisteren. Ook

in het verloop van dit pianoconcert lijkt Liszt een te geweldige opgave voor hem. Wie weet hoe de persoonlijke omstandigheden van alle medewerkenden waren op die 27e februari van 1944. Het was de vierde oorlogswinter. Mengelberg had drie dagen eerder op verzoek van de Rijkscommissaris na jaren een uitvoering gedi-ri-geerd van Tsjajkovski's *Pathétique*. Wellicht heeft Mengelberg daar heel veel op gerepeteerd en is het concert van Liszt niet tot in alle details door de dirigent ingestudeerd met de pianist.

Leo Hanekroot schreef in de *Gooi- en Eemlander* van 28 februari 1944 over een fors opgezette lezing die meer grandeur had mogen hebben om aan de stijl van Liszt recht te kunnen doen.



Liszt-interpretatie door de jaren heen: vroeger "rubiger werden", later "streng im Takt" (blz. 21 in Mengelbergs partituur)

Het orkest begint goed. Mengelberg zet de eerste frase stevig neer, de drie laatste tonen krijgen nog meer nadruk. Even verderop, bij 1'55", vertraagt Mengelberg even het tempo om de tweede solo-bijdrage te markeren. De erg matige opnamekwaliteit, althans op de cd van Archive Documents ADCD 114, de enig verkrijgbare uitgave van deze opname, laat het orkestspel nog behoorlijk genietbaar overkomen, maar verdoezelt ook veel. Mengelberg lijkt het *dolce espressivo* bij de melodie in de fluit en de klarinet (in de partituur bij letter E en in de opname bij 9'55") te benadrukken, het komt bijna fluisterend uit de luidsprekers.

Het is bijna vanzelfsprekend dat Mengelberg de aandacht van de luisteraar richt op de zo precies mogelijke weergave van ritmische motiefjes, vooral in het koper.

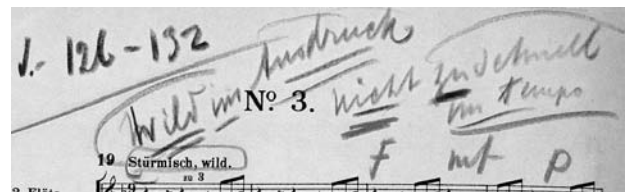
Het geheel is een boeiend tijdsdocument, maar het is begrijpelijk dat de opname in deze staat geen plaats heeft gekregen in de grijze verzamelbox van Q Disc. Wie weet, komt er eens een beter klinkende opname uit een radio-archief.

Willem Mengelberg heeft veel Mahler uitgevoerd voor zover het de symfonieën betreft. De *Lieder eines fahrenden Gesellen* hebben lang niet zo vaak op het concertprogramma gestaan. Er is ons een opname overgeleverd dankzij bewaard gebleven glasplaten van de uitvoering op 23 november 1939. Het concert bood een diversiteit aan muzikale werken. Schumanns Overture *Manfred* opende het concert; vervolgens deze liederen van Mahler. De wereldpremière van de *Pauze-Variaties* van Zoltán Kodály sloot het gedeelte voor de pauze af. Gelukkig is ook de opname dáárvan bewaard gebleven. Hermann Schey zong na de pauze van Max Reger de *Hymnus der Liebe* op. 136. Tot slot speelde het orkest het Voorspel

en slotscène uit *Tristan und Isolde* van Richard Wagner.

De opname die van deze muziek op een Japanse Mengelberg-cd is te vinden, blijkt te zijn gedirigeerd door Pierre Monteux.

Het is in november 1939 de laatste keer geweest dat Mengelberg deze liederen heeft uitgevoerd. Het is een uitvoering die heel bijzonder gedetailleerd orkestspel laat horen. Mengelberg ademt met de zanger mee, of misschien is het wel de dirigent die hier het voortouw neemt. Een heel fraai voorbeeld is het lied *Ich hab' ein glühend Messer in meiner Brust*, in het bijzonder de laatste minuut. Op de eerste bladzijde van dat lied, waar Mahler *Stürmisch, wild* aangeeft, staat in Mengelbergs handschrift te lezen: *Wild im Ausdruck*.



Mengelberg laat het orkest elke frase met toewijding spelen. Wat in het bijzonder de aandacht van de luisteraar vraagt is de klank van de violen. Die klank is aanwezig, goed van helderheid en nergens te dik. Een enkele portamento passage krijgt de plek die deze toekomt, alsof het niet anders hoort. Dit is in elk van de vier liederen te horen. De laatste strofe van *Die Zwei blauen Augen* is slechts één voorbeeld. Bij het lied *Ging heut' Morgens übers Feld*, noteert Mengelberg in zijn partituur het woord *Frisch*; die stemming lijkt zelfs in deze opname uit 1939 nog door te klinken.

Het toeval wil dat er nog een andere live-opname van de *Lieder eines fahrenden Gesellen* met Herman Schey en het Concertgebouworkest bewaard is gebleven. Kort na de oorlog, in november 1947, dirigerde Otto Klemperer deze liederen in Amsterdam. Het orkestspel is veel

minder precies en mooi verzorgd dan bij Mengelberg. Klemperer heeft Mahler gekend, zij het als aankomend dirigent, en dus niet zoals Mengelberg die reeds een gerenommeerd dirigent was toen hij Mahler in 1902 leerde kennen. Klemperer lijkt deze cyclus zakelijk te benaderen. Het orkest mag vooral niet sentimenteel klinken. Vanwege het hoorbaar hogere tempo, waardoor zang en orkestspel soms gehaast overkomen, treden slordigheden in de algehele uitvoering op de voorgrond. Voor zover ik weet, is dit de enige door Klemperer gedirigeerde opname van de *Lieder eines fahrenden Gesellen*. Dat maakt het tot een bijzonder document. Maar voor de meest verzorgde en gedetailleerde uitvoe-

ring moet de Mahleriaan toch bij Mengelberg zijn. In zijn partituur, bij de lijst met de benodigde instrumenten noteert Mengelberg met rode kleur: *Leise und traurig – bis zum Schluß*.

De treurigheid geldt in de uitvoering onder Klemperer eerder de manier van spelen dan de uitdrukking van de wereld achter de noten.

De opname onder Klemperer verscheen in 1993 bij Archiphon op cd (Archiphon ARC-109). De daar genoemde datum van opname, 24 november 1948, is niet juist.

De opname onder Mengelberg zit in de grijze doos van Q Disc: *Willem Mengelberg - The Radio Recordings*.

De Lieder eines fahrenden Gesellen van Mahler

Ab van Kapel

Op 23 november 1939 zong Hermann Schey met het Concertgebouworkest onder leiding van Mengelberg de *Lieder eines fahrenden Gesellen*. De opname hiervan is uitgebracht door Q Disc (97016) en door Archive Documents (ADCD-116). Het werk ontstond in 1884, toen Mahler in Kassel operadirigent was. De eerste uitvoering was 16 maart 1896, onder Mahlers leiding in Berlijn. Er bestaat onzekerheid of Mahler het oorspronkelijk voor zang en piano of met orkest gecomponeerd heeft. De tekst is deels van Mahler, en deels uit *Des Knaben Wunderhorn*. De aanleiding voor deze compositie was dat Mahler op zijn 25e jaar hopeloos

verliefd was op een sopraan, verbonden aan het theater van Kassel. In een brief aan zijn vriend Löhr schrijft hij, dat de liederen zo gedacht zijn, alsof een fahrende Geselle de wereld intrekt, weg van de diepe teleurstelling. Schönberg maakte er een bewerking van voor tien instrumenten. In zijn eerste symfonie citeert Mahler twee melodieën uit de *Lieder eines fahrenden Gesellen*. In het eerste deel 'Ging heut'morgen über's Feld', dat het hoofdthema is van dit deel. Het tweede citaat is 'Auf der Straße steht ein Lindenbaum', welke melodie Mahler gebruikte in het derde deel van deze symfonie.

Gemächlich (nicht eilen)

Ging heut Mor-gen ü-ber's Feld, Thau noch auf den Grä-tern hieng sprach zu mir der lust'-ge Fink.

Leise, bis zum Schluss. *pp*

Auf der Stra- sse steht ein Lin- den- baum, da hab ich zum er- sten Mal im Schlaf ge-ruht!

De Lieder eines fahrenden Gesellen in concert

Recensies uit het Willem Mengelberg-archief van het Nederlands Muziek Instituut en uit andere collecties

Amsterdam, Concertgebouw, 30 maart 1916 (eerste Nederlandse uitvoering). Soliste: Edyth Walker.

Nieuwe Rotterdamsche Courant, 31 maart 1916

Aan Edyth Walker hebben wij nu eindelijk een reproductie van Gustav Mahler's *Lieder eines fahrenden Gesellen* te danken. [...] Zoo een zangeres met den stijl van Mahler vertrouwd kon raken, was het stellig Edyth Walker, die, al ging het niet altoos in pais en vree, gedurende eenige jaren onder Mahler's leiding een der steunpilaren van de Weenske hofopera geweest is.

Zij heeft Mahler en zijn kunst begrepen: zij heeft er bij herhaling door geschriften uiting aan gegeven, maar nog beter werk heeft zij verricht door gedurende tal van jaren, toen nog weinig zangeressen de liederen van den toondichter op haar repertoire hadden, deze overal te propageeren.

Hier in Amsterdam, dat met 's meesters oeuvre vertrouwd is geraakt en inzonderheid naar de eerste symphonie bij herhaling heeft kunnen luisteren, zijn deze *Lieder eines fahrenden Gesellen*, van welke het tweede en het laatste als belangrijke studies aangemerkt kunnen worden, met bijzonder veel warmte ontvangen.

De Telegraaf, 31 maart 1916

[...] Deze [*Lieder eines fahrenden Gesellen*] zijn het embryo van Mahlers eerste symphonie en men hoort dus overal zeer goddelijke klanken, vooral in de begeleiding, vooral in "Ging heut'Morgen über's Feld" en "Die zwei blauen Augen" simpel, geraffineerd en van de hoogste uitdrukking. Edith Walker verminderde zich tot 1/3

van haar gewone stem. Lage register en medium klonken voortreffelijk; in de eerste hoogte had zij prachtige nabootsing van clarinet en fluit en al dit waardeerbare werd voorgedragen met mezzo-forte. Het timbre was niet veroverend, het accent niet persoonlijk, sterk, indrukwekkend, diep of geniaal, maar de uitvoering zeer geacheveerd en vlekkeloos. Met de andere factoren: Mengelberg, een sensitief orkest, het aangrijpende van Mahler, kwam men dus tot vrij enthousiaste indrukken. Waar Mahler een tikje zwakker stond als in No. 3, dat wat noodeloos-pathetisch geaccentueerd is door den componist, stond de zangeres wederom machteloos en kon door hare persoonlijkheid weinig releveeren.

De eind-indrukken hellen daarom over naar het constateeren van eene middelmatigheid, die zeer talentvol partij trekt van elk détail, dat hare stem een beetje verheerlijkend belichten kan. Geen "individu" dus, geen radiator van kracht of inspiratie, doch een simpele en handige compiler van effecten. En er zou evenveel reden zijn om den concertmeester Zimmermann, den eersten fagot, de eerste bazuin of den Engelschen hoorn te prijzen als Edith Walker. Het eenige verschil is, dat deze heeren niet zoo duur betaald worden.



Matthijs Vermeulen

Den Haag, Gebouw voor Kunsten en Wetenschappen, zaterdag 1 april 1916. Soliste: Edyth Walker.

Het Vaderland, 2 april 1916

Dit viertal wonderschoone liederen, een enkele maal in stemming en kleur herinnerend aan de meer bekende Kindertotenlied, is door de zangeres – die in dit seizoen met de acoustische eigenschappen van het Gebouw wel goed vertrouwd zal zijn geraakt – volmaakt gezongen en voorgedragen. Mahler, de groote, diepzinnige, heeft in deze liederen evenals in de Kindertotenlied al de innigheid van zijn aristocratischen geest gelegd. De orkestpartij is van teere broosheid, vol fijnzinnige trekjes, vol van die melodieën, welke zachtkenen neigen naar den weemoed en die Mahler zoo dikwijls schrijft. De instrumentatie is van een doorzichtige klaarheid en wekt onophoudelijk de emotie van wazige kleuren, waarvan Mahler zoo goed het geheim kent. En dan de zangpartij, welk een weelde van melodie; hoe klinkt niet uit de opeenvolgende liederen de overgang van de duistere wanhoop naar den weemoed, dan naar de berusting, waardoorheen weer een nieuw lichtschijnsel gaat vallen, want: “Alles war wieder gut, ach, Welt und Traum”.

Edith Walker was bijzonder goed gedisponeerd; haar zangkunst, waarvan mij ditmaal de schoone kopstem bijzonder opviel, en haar voordracht stonden boven allen lof verheven, zoodat geen betere vertolking denkbaar was. Indien één der liederen nog in het bijzonder moet worden genoemd, dan zou ik daarvoor het tweede kiezen, waar de stem zeer weelderig klonk en de voordracht vol was van in de diepte teruggedrongen drang naar het leven. Ook het einde van het laatste lied, met de hierboven geciteerde regels, gezongen met het teerste *mezza voce*, dient nog afzonderlijk genoemd. Onnoodig te zeggen, dat de zangeres grooten bijval genoot, waarin zij telkenmale den dirigent liet deelen. F.

Amsterdam, Concertgebouw, 6 mei 1920 (Mahlerfeest, eerste concert). Solist: Jacques Urlus.

Algemeen Handelsblad, 7 mei 1920

[...] Evenmin kon Urlus ons volmaakt bevredigen met zijn voordracht van de *Lieder eines fahrenden Gesellen*. Kan het wezen, dat de teer-intieme stijl een uitvoering in concertvorm feitelijk niet verdraagt? Ze zijn zoo innig, zoo broos, zoo subtiel, deze prachtliederen, en de minste aandikking van het accent kan het ragfijn stemmingweefsel vernietigen. En er waren oogeblikken, dat Urlus de lyrische sfeer verliet, om dramatisch te worden: dan voelde men den geest der lyriek niet. Ook had hij soms oneenigheid met de intonatie. En over het algemeen krijgt men den indruk, dat deze teere lyriek Urlus' genre niet is.

H. R. [Herman Rutters]

Het Volk, 8 mei 1920

Ik moet nog eens terugkomen op de kwestie der generale repetitie. Men blijft mij een toegangsbewijs weigeren en de administrateur van het Concertgebouw motiveert dit door te zeggen: het is een generale repetitie, dus geen concert en ook geen volksconcert.

[...] Ik herhaal nog eens mijn bezwaren. De Mahlerfeesten geven een totaal overzicht van het werk van een der grootste en belangrijkste figuren van onzen tijd. Met een onverbetterlijk orkest, met een der mooiste koren der wereld, met een aantal wereldberoemde solisten, onder leiding van een in Mahlers werken gegroeid en doorkneed dirigent als Mengelberg, in tegenwoordigheid van muzikale grootheden uit de voornaamste muziek-centra van Europa en Amerika, wordt dit feest tot een daad van historische en internationale betekenis. [...]

Ik heb in een vorig artikel reeds aange- toond hoe groot de schare der bevolking is welke van de medeviering wordt uitge-

sloten; dat deze het meerendeel bevat der bewonderaars van Mahler, Mengelberg en ons orkest, en alle muziekliefhebbers en musici, welke geen veertig gulden hebben uit te geven, geen leden van vakverbonden zijn, en niet in de gelegenheid verkeerden den morgen van de generale repetitie om zes uur voor het Concertgebouw te gaan staan met een kleine kans een kaart te bemachtigen.

Ik heb het eerste concert bijgewoond. Ik heb orkest en koor nog nooit zoo volmaakt gehoord. Ik heb Mengelberg nog nooit met zulk een overgave zien dirigeren, ik heb hem nog nooit zulke wonderen zien verrichten met het kleinste gebaar, met de geringste aanwijzing. Het was grooter dirigeerkunst dan ik ooit bijwoonde. En ik kan niet begrijpen hoe een dergelijk kunstenaar, die weten kan en moet, dat er duizenden zijn welke zijn kunst mee genieten en bewonderen willen, welke ontvankelijker en onbevanger zijn dan het publiek dat de zaal thans voor het meerendeel vulde, het beste wat hij heeft angstvallig opgesloten houdt voor een bevoorrechte minderheidsgroep.

P. F. S. [Paul Sanders]

La Gazette de Hollande, Den Haag 11 mei 1920

Jacques Urlus ne put satisfaire complètement le public avec le 'Lieder eines fahrenden Gesellen', dont le caractère trop intime ne semble pas pouvoir supporter une exécution dans une salle de concert.



De Kunst. Een Algemeen Geïllustreerd en Artistiek Weekblad, 12^e jaargang, 15 mei 1920, p. 472v.

Ook [d.w.z. net als *Das klagende Lied*, red.] de door Jac. Urlus daarna gezongen "Lieder eines fahrenden Gesellen" werden slechts zéér zelden hier te lande uitgevoerd. Alleen in het jaar 1916 maakte Edyth Walker met het Concertgebouw-orkest de toen gebruikelijke vier-steden-tournée en zong zij deze liederen te Arnhem, Haarlem, Amsterdam en 's Gravenhage. Vóór noch ná dien tijd hoorde men ze. Urlus is dus de tweede, die de liederen zingt. En hij zong ze met heerlijke stem en met expressieve voordracht.

N.H. Wolf

Den Haag, Gebouw voor K. en W., 18 april 1936. Solist: Hermann Schey.

Nieuwe Rotterdamsche Courant, 20 april 1936
Den Duitschen baritonzanger Hermann Schey hadden wij hier in lang niet gehoord en we hebben hem noode gemist want hij beschikt over uitmuntende hoedanigheden. De jaren blijken geen vat te hebben op zijn krachtig, sonoor en week orgaan, welks welluidende timbre in zoo menig opzicht herinnert aan dat van onzen betreurden zanger Thomas Denys. En niet alleen toonkleur en toonvorming, maar tevens de voorname ongekunstelde zeggingskracht. Er is in zijn voordracht niets dat naar effect zweemt; aan het gezongen woord wordt de volle waarde verleend en al deze hoedanigheden demonstreerde Schey op indrukwekkende wijze in Mahler's aangrijpende 'Lieder eines fahrenden Gesellen', terwijl hij op ideale wijze door Mengelberg en de zijnen werd bijgestaan. Een weergeving die diepe, blijvende indrukken vermocht te vestigen, die groote geestdrift heeft ontketend waarin de zanger den dirigent terecht ruimschoots heeft doen deelen. [...] Is het nog noodig te vermelden, dat het jegens den meester en zijn phalanx van virtuozen na afloop niet aan toejuichingen heeft ontbroken?

De Avondpost, 19 april 1936

Het solistische element, wel zeer rijk dezen avond, werd aangevuld door Hermann Schey, wiens vertolking van Mahler's 'Lieder eines fahrenden Gesellen' in één woord: superieur mag genoemd worden. Vocaal volmaakt en zielkundig van diepgaanden emotioneelen aard. Er zijn weinig zangers, die zoo meesterlijk hun orgaan beheerschen; dat is zangkunst van de hoogste orde. Het materiaal zelf is prachtig, nobel in kracht, bijzonder mooi, als zacht glanzend fluweel, in mezzo voce. De voordracht muntte uit in expressiviteit, getuigde van zeldzaam gevoelige vereenzelviging, was dramatisch suggestief en diepgaand emotioneel. Een muzikaal zielkundige ontroerende prestatie, welke in samenwerking met het orkest tot iets bijzonder schoons werd. Het publiek heeft Hermann Schey met warmte dank gezegd voor zijn hoogstaande kunst, maar niettemin had ik nog geestdriftiger bijval verwacht. H. de G. [Henri de Groot]

Amsterdam, Concertgebouw, 19 april 1936. Solist: Hermann Schey.

De Maasbode, 20 april 1936

De Mahlerherdenking is gisterenavond ingezet in het Concertgebouw, doch er waren weinig muzikliefhebbers om ervan getuige te zijn. Als men de oorzaak daarvan ten deele toeschrijft aan de slechte tijdsomstandigheden, dan kan men toch wel veilig stellen, dat er sinds het Mahlerfeest toch wel het een en ander veranderd is.

Het smartelijk adagietto uit de vijfde symphonie vormde de inleiding tot dit concert. Vol toewijding door prof. Mengelberg en het orkest uitgevoerd, maakte het veel indruk op de toehoorders, die na afloop wilden applaudisseeren, doch door een handgebaar van prof. Mengelberg daarin verhinderd werden.

Hermann Schey zong vervolgens de vier 'Lieder eines fahrenden Gesellen', die van groote beteekenis zijn voor de ontwikkeling van Mahler's symphonischen stijl. Fraaie, zuiver-gevoelde lyriek, welke men toch liever hoort verklanken door een hogere stem, dan door Hermann Schey's bas-baritonaal geluid. Daardoor worden deze liederen te donker getint en worden ze gemakkelijk te tragisch. Hermann Schey zong de liederen zeker muzikaal en sonoor, maar het hier genoemde euvel kon hij niet verhinderen. Afgescheiden daarvan leek het toch, of hij de voordracht zwaarder maakte dan wenschelijk was en daarbij ook te egaal. Er zijn in deze liederen scherpe en verrassende accenten tusschen de moedwillige luchthartigheid, welke slechts met moeite de smart verbergt, die hier en daar duidelijk doorklinkt. Daaruit resulteeren gevaarlijke spanningen, gevaarlijk voor den zanger, die groote concentratie moet opbrengen om het juiste evenwicht te vinden. Hoewel Schey's voordracht om haar eenvoudige muzikaliteit zeer te loven viel, kan men zich deze toch boeiender denken.

Na de pauze ging de vierde symphonie met Jo Vincent als soliste in de finale. Met de 'Lieder eines fahrenden Gesellen' en het adagietto was dit programma dus zeer representatief voor den lyricus. Aan bijval liet het publiek het den uitvoerenden niet ontbreken. —kr.—

Algemeen Handelsblad, 20 april 1936

Het groote Mahlerfeest in Mei 1920, gegeven ter eere van het zilveren jubileum van Willem Mengelberg, — deze gebeurtenis, die belangstellenden en muzikale autoriteiten uit vele landen der aarde in de muziekstad Amsterdam bijeenbracht, — is nog niet uit de herinnering verdwenen. Ook na dien tijd is de kunst van den Oostenrijkschen symphonicus in ons land regelmatig beoefend; ja, eigenlijk heeft zij

bijna nergens een zoo systematische en toegewijde belangstelling gevonden als te onzent.

Nu een kwarteeuw verlopen is sinds Mahler's sterfdag, ligt het voor de hand, dat het Concertgebouw die herdenking niet onopgemerkt voorbij kon laten gaan. Een deel van zijn symphonisch en lyrisch oeuvre passeert wederom de revue in drie concerten, onder leiding van prof. dr. Willem Mengelberg, waarvan het eerste gisteravond gegeven is en de andere a.s. Donderdag en Zaterdag zullen volgen.

Over Mahler's werk is al zooveel geschreven en getheoretiseerd, dat men ervoor terugdeinst daaraan thans nog nieuwe beschouwingen toe te voegen.

Men zou zich kunnen afvragen, of deze wijd-uitgesponnen werken thans nog evenveel tot het publiek te zeggen hebben als vijftien jaar geleden. Het matige bezoek aan het concert van gisteravond geeft, wat dit betreft, te denken. Maar zelfs al zou de publieke belangstelling – sindsdien door zooveel anders en nieuws, ook op het gebied der orkestmuziek, in beslag genomen – ten deze getaand zijn, dan behoeft dit nog niet tegen de blijvende waarde der liederen en symphonieën te pleiten. Het zou dan immers mogelijk zijn dat later, bij een veranderen der mentaliteit, deze kunst wederom 'actueel' werd: wordt niet een meester als Bruckner eerst in onze dagen volkomen gewaardeerd?

Ten slotte moet iedere muziek – mits zij de gelegenheid krijgt uitgevoerd te worden – haar eigen weg in het leven vinden, en dat geldt ook voor die van Mahler. Ook kunnen de omstandigheden, waaronder een werk wordt gespeeld (eind van het seizoen, weersgesteldheid, andere gebeurtenissen) van invloed zijn.

Wat het concert van gisteravond aangaat, scheen ons de samenstelling van het

programma niet onverdeeld gunstig voor een zuiver oordeel. Een muziekstuk als het Adagietto uit de vijfde symphonie, voor strijkorkest en harp, is alleen gemotiveerd als reactie op de spanningen van den treurmarsch en het scherzo, die eraan voorafgaan. Als 'concertstuk' op zichzelf, en dan nog wel aan den aanvang van het programma geplaatst, verraadt [het] te veel van zijn sentimenteelen, romanceachtigen inslag. De aarzelende reactie van het publiek toonde dan ook duidelijk aan, dat men met het fragment,

aldus opgediend – hoe fraai de uitvoering ook was – niet goed raad wist. En zoo was de sfeer alweer niet gunstig voor de 'Lieder eines fahrenden Gesellen': de stemming, die er al behoorde te zijn, moest nu tijdens deze liederen, die echter vrij kort en weinig in aantal zijn, nog worden gewekt.

Men kan echter wel constateeren dat deze liederen, in hun eenvoud en hun spontaneiteit, goeddeels hun waarde hebben behouden, waarbij men geneigd zou



zijn uit muzikaal opzicht de voorkeur te geven aan het minst ‘populaire’ lied van de vier, het stormachtige ‘Ich hab’ ein glühend Messer in meiner Brust’ – zulks ondanks den, voor hedendaagsche begrippen, wat zwaar pathetischen tekst.

Hermann Schey zong deze liederen met zijn bekende muzikaliteit, al liggen zij hem niet gunstig en al kan men zich de voordracht nog wat lichter, ongekunstelder denken.

J. A. L.

De Gooi- en Eemlander, 20 april 1936

Het is niet anders – maar de belangstelling voor Mahler’s muziek is afnemende. In sterke mate zelfs. En noch keurig-uitgevoerde programma’s, noch warm-geschreven herdenkingsartikelen zullen in staat zijn daar eenige wijziging in te brengen. Trouwens – een bijzondere Mahler-cultus heeft in ons land nimmer bestaan; het Amsterdamsche Mahler-feest in 1920 beduidt in dit opzicht natuurlijk niets.

We weten nu wel zoo langzamerhand, dat te veel wierook is gezwaaid, dat alles wat Mahler in zijn muziek ons zegt niet steeds even zuiver is bedoeld, en bij alle extra-buitengewone eigenschappen die deze kunstenaar bezat, komt men helaas tot de erkenning dat men bij dien immer tastenden en zoekenden geest geestelijk nergens houvast heeft.

[...] De liederen die Mahler heeft geschreven, behooren ongetwijfeld tot het beste wat hij ons schonk. Hermann Schey zong gisteravond de Wanderburschliedern; de ‘Lieder eines fahrenden Gesellen’, waarin Mahler – die ze op 23-jarigen leeftijd componeerde – zich de echte zanger der natuur toont, toen hij nog niet wist, dat aan het eind van z’n leven hem de weemoedige bekentenis over de lippen zou komen: “Ach nein, die Sonne können uns die Menschen nicht geben!”

Schey zong deze frissche, naïef-dichterlijke liederen – op Mahler’s eigen

tekst – met mooi, beschaafd geluid, maar met te weinig poëzie. Zoo’n lied als:



“Ging heut morgen übers Feld, Tau noch an den Gräsern hing“, kan door de voordracht een juweeltje van schoonheid worden, maar deze zanger bleef in gebreke ons die schoonheid te openbaren.

Het publiek was blijkbaar zeer over den solist tevreden, en juichte hem langdurig toe.

Een vraag: was het noodig voor de vertolking van deze liederen een Duitschen zanger uit te noodigen? Me dunkt, er zijn Nederlandsche zangers, die dezen Duitschen kunstenaar in zang- en voordracht-kunst zeker evenaren, zoo niet overtreffen!

H. F. K.

Nieuwe Rotterdamse Courant, 20 april 1936

Gisteravond is Mengelberg met de ‘page d’amour’ begonnen, de liefdesbetuiging van Gustav Mahler aan zijn jonge bruid Alma Maria, een teedere bekentenis, vervuld van bloemzoete lyriek, onafgebroken geurend van dichterlijke schoonheid. Hier was geen plaats voor pessimisme of minder gunstige levensbeschouwing; het was al nieuw leven, dat hier opbloeide. De ‘fahrende Geselle’ scheen zijn levensbestemming te hebben gevonden. Maar plots moesten de vier liederen, die van 1883 dagteekenden en karakteristieke specimen zijn uit de Sturm- und Drangperiode, daaraan herinneren. Gevoelige, lyrische stukken, culmineerend in een dichterlijke fantasie, die met de woorden “Auf der Strasse stand ein Lindenbaum, da hab ich zum ersten Mal in Schlaf geruht! Alles! Alles! Lieb’ und Leid! Und Welt und Traum!” besluit. Volstrekt “oh-

ne Sentimentalität” schrijft Mahler met nadruk voor. En bij vroegere uitvoeringen hebben de vertolkers, onder wie Jac. Urlus in de herinnering komt, zich aan die voorschriften terdege gehouden. Louis van Tulder zou aanvankelijk de uitverkorene voor deze uitvoering zijn geweest en men zou zich zeker over diens medewerking hebben verheugd. Want van Tulder beschikt naast zijn groote muzikaliteit ook over alle uitstekende eigenschappen, die verband houden met deze om hun klare en subtiele orkestbegeleiding evenzeer opmerkelijke gezangen. Hetgeen men ten aanzien van het eenigszins vette orgaan van Hermann Schey, die, nu van Tulder helaas wegens ziekte moest afzeggen, als plaatsvervanger fungeerde, niet zou durven beweren. Uit een oogpunt van stijl toch kon de praestatie slechts aan matige eischen voldoen.

Amsterdam, Concertgebouw, 23 november 1939 (opgenomen door de AVRO). Solist: Hermann Schey.

Algemeen Handelsblad, 24 november 1939

Hermann Schey bleek in de ‘Lieder eines fahrenden Gesellen’ wel weer de voornaamste en intens-muzikale vertolker, doch vocaal was niet alles even geslaagd te noemen – de partij ligt den zanger wat hoog, hetgeen hem uiteraard in de vrijheid der muzikale expressie moest remmen; het geluid kan daardoor ook niet altijd boven het instrumentale apparaat uitkomen, al hield prof. Mengelberg de begeleiding dan ook binnen de grenzen der discretie. L. v. S. [Lou van Strien]

Nieuwe Rotterdamsche Courant, 24 november 1939

Het publiek begon pas warm te loopen, toen Hermann Schey de ‘Lieder eines fahrenden Gesellen’ van Mahler aan het zingen was; deze liederen zijn echter niet voor een bariton doch voor een tenor ge-

schreven en hoewel de solopartij in het lage register uiteraard prachtig tot haar recht kwam, bleef Schey aan de tenorale hoogte (vooral in het laatste lied) teveel schuldig, waardoor er een zekere geforceerdheid in stem en voordracht ontstond. Het orkest daarentegen was weer door en door Mahleriaansch op de wijze zooals toch maar alleen Mengelberg die weet te bereiken; het nogal gerekte pathos van den zang vond in dit subtiel-expressieve orkestspel geen weerklank.

Den Haag, Gebouw voor K. en W., 25 november 1939. Solist: Hermann Schey.

Dagblad De Nieuwsbron (Den Haag), 27 november 1939

Solist was Hermann Schey, die Louis Zimmermann, door ziekte verhinderd, verving. In plaats van het vioolconcert in b. kl. t. van Saint-Saëns, werden nu de ‘Lieder eines fahrenden Gesellen’ van Gustav Mahler ten gehore gebracht. Hermann Schey is in het bezit van ’n prachtige bas-bariton, welke hij meesterlijk beheerscht. De muzikaliteit van dezen zanger staat eveneens op zeer hoog peil. Indrukwekkend, diep doorvoeld, dramatisch expressief, was dan ook zijn vertolking van Mahler’s fel bewogen liederen. De orkestmedewerking schiep ook veel sfeer, maar was vaak te luid naar verhouding van den zang.

De Avondpost (Den Haag), 26 november 1939

Saint-Saëns’ derde concert, waarmede de Amsterdamsche concertmeester zou soliëeren, werd vervangen door Mahlers ‘Lieder eines fahrenden Gesellen’, door Hermann Schey vertolkt. Mengelberg draaide de rollen om en zoo kregen wij deze liederen, in plaats van “voor zang en orkest”, te hooren “voor orkest en zang”. Moet het “onvoorbereid” hier als verontschul-

diging dienen? Mogelijk, maar dan toch jammer dat het orkest zóó moest domineren en de solist meer den dirigent dan deze den solist moest volgen. Hermann Schey is een groot zanger, wiens prachtige bas-bariton even machtig kan klinken als zijn mild mezzo-voce [sic] vermag te strelen. Daarbij een muzikaliteit, een muzikale intelligentie, 'n vereenzelvigings- en beeldend vermogen, welke hem in staat stellen 't lied tot in zijn kern te treffen, het psychologisch zuiver en bewogen te door-

leven en aan elke gedachte, elk sentiment, elke zielsaandoening expressief en ontroerend relief te geven. Zoo werd elk lied in zijn vereischte, hetzij dramatische, emotioneele of meditatieve sfeer geheven. Bijzonder suggestieve vertolkingen van een groot vocalist en groot muzikaal kunstenaar, hoewel zuiverder verhouding van orkest tot zang wenschelijk ware geweest. Geestdriftig succes viel de nobele kunst van Hermann Schey ten deel.

H. de G. [Henri de Groot]

Vergelijkende discografie van de *Lieder eines fahrenden Gesellen* op LP

Helene Nolthenius

Met de 'Lieder eines fahrenden Gesellen' heeft Mahler niet slechts zijn eerste bestendige werk geschreven (want 'das Klagen Lied', de cantate die eraan voorafging, heeft zich toch niet best kunnen handhaven) maar tevens zijn meest toegankelijke werk. Als cyclus van groter allure dan de 'Wunderhorn'-liederen – de enige scheppingen waar ze dicht bij staan – hebben ze veel meer charme dan de Kindertotenlieder, terwijl ze veel minder hoge eisen aan het publiek stellen dan de symfonieën en het Lied von der Erde. Daarbij – al schreef hij ze op 23-jarige leeftijd – bevatten ze reeds alle karakteristieken die ons in de rijpe Mahler zo lief zijn: de pizzicati van celli en bassen; de tragische Marsmotiefjes; de 'volkstümliche' houtblazerswendingen, half klagelijk, half grotesk; de primitieve natuurgeluiden..... De Lieder eines fahrenden Gesellen zijn als geschapen om ons de wereld van de harmonische Mahler te ontsluiten, een gave natuurwereld, waarin alle intellectualismen en ontgoochelingen nog sluimeren..... Het is eigenlijk zeer verwonderlijk dat van deze vier, in hun totaliteit zo prachtige,

liederen niet méér grammofoonopnamen bestaan – en dat zich, onder de drie die beschikbaar zijn, niet één bevindt waar men volmondig enthousiast over kan zijn. Men is geneigd, ogenblikkelijk naar de uitvoering van Fischer-Dieskau te grijpen. Als die het niet kan, wie kan het dan wel? En inderdaad, Fischer-Dieskau kan het – zou het althans kunnen, dat laat hij horen. Maar hij heeft het loodzware blok aan zijn been dat Furtwängler heet. Het moet minstens vier jaar geleden zijn, dat de opname gemaakt werd – Furtwängler stierf in '54 – en mogelijk was Fischer-Dieskau toen nog teveel het jonge zangertje dat met de grote dirigent mocht optreden. Hoe dan ook, men mist het hem eigen élan, hij komt niet vooruit. Dadelijk, het eerste lied is uit elkaar getrokken tot een vervelend adagio; het derde, dat in deze kleine vocale symfonie duidelijk de taak van een onstuimig scherzo vervult ('Ich hab' ein glühend Messer') wordt, van zijn heftigheid ontdaan, een beetje dwaas: zoiets als een langzaam gefilmde salto mortale. En het laatste lied, die wonderbaarlijke, maar tevens gevaarlijke, voorloper van 'Der Ab-

schied' uit het 'Lied von der Erde' – verzandt tot een conventioneel stukje Lieder-tafel-verdriet. Men moet er de zanger nog meer om bewonderen, dat hij ondanks deze handicap af en toe grote indruk weet te maken. Opname-technisch is de plaat niet overal duidelijk. De pizzicati aan het slot van lied I hoort men bv. vrijwel niet en zo is er meer dat achterwege blijft.

Qua klank het minst is uiteraard de Schlusnus-opname: deze kunstenaar is al in '52 gestorven. Mogelijk hebben we hier



zelfs met ge'dub'de 78-toeren-platen te maken, maar dat is dan bijzonder knap gedaan, want de klankkwaliteit blijft ondanks bijgeluiden en dofheden, redelijk. De tempi zijn veel mooier dan die van Furt-

wängler – maar het zwakke punt is hier Schlusnus zelf, ondanks zijn prachtig geluid. Men noemt Fischer-Dieskau wel de opvolger van Schlusnus en zuiver-vocaal mag dat kloppen. Zijn voordracht en intelligentie-peil lijken me echter aanmerkelijk hoger staan die die van Schlusnus. Vooral in de twee middelste liederen valt deze laatste ons lelijk uit de hand, hij zingt vlak, ijdel en dom over de tekst heen. Zonder nuancerings, zonder liefde voor de unieke sfeer van deze muziek, blijft er weinig van over.

Resteert Nan Merriman. Deze Philips-plaat is over het geheel genomen de beste. Hij klinkt uitstekend, Van Beinum leidt het geheel prachtig, de liederen zijn haarfijn tegen elkaar afgewogen, maar steeds dynamisch, steeds levend. Dat Nan Merriman niet overal in de roos treft, hebben wij destijds bij onze bespreking van het



Lied von der Erde al opgemerkt; kleine stijlloosheden als haar portamento bij 'Nun fängt auch mein Glück wohl an', geven me iedere keer weer het gevoel of iemand me op mijn tenen

trapt. Maar haar vertolking voldoet in ieder geval beter dan die van Schlusnus, omdat ze zich duidelijk rekenschap geeft van wat ze zingt..... en misschien omdat ze een dirigent als Van Beinum naast zich heeft. Het enige werkelijke bezwaar kan zij niet helpen: dat deze liederen uitgesproken niet voor een vrouwenstem bedoeld zijn. De 'fahrende Geselle' waarmee de jonge Mahler zich identificeerde, wettige opvolger van de hoofdpersonen uit Müllerin en Winterreise, de overal buitengesloten, zwervende gezelschap, is essentieel een man. De enige historische vrouwelijke pendant van de fahrenden Gesellen zijn de 'fahrende Weiber', die beroepshalve te veel met de liefde te maken hadden om er weemoedig-ideële liedjes over te zingen.....

Ja, en er kleeft natuurlijk nóg een bezwaar aan deze Philips-gezellen. Wie ze bezitten wil, zal niet zo gauw besluiten tot een toegift van 1½ LP Lied von der Erde, als dat werk hem op zichzelf niet interesseert. Misschien ziet Philips eens gelegenheid, de vier liederen zelfstandig in 45-toeren-gewaad te hullen. Ze zijn het zeker waard. De ideale oplossing blijft intussen: zet een zanger als Fischer-Dieskau naast een dirigent als Van Beinum en kijk wat er dán (behalve contractbreuk) uit de bus komt!

Luister, januari 1958, blz. 99

Herman Schey (1895-1981)

Johan Krediet

In dit jaar waarin we het overlijden herdenken van Franz Liszt in 1886, Gustav Mahler in 1911, Willem Mengelberg in 1951 mag ook Herman Schey niet worden vergeten. Hij was niet alleen een voortreffelijk zanger, maar ook een bijzonder aardige man. In de zestiger en zeventiger jaren van de vorige eeuw had ik als bestuurslid van het Amsterdams Oratorium Koor de taak de solisten in de solistenkamer van het Concertgebouw te ontvangen. Er heerste altijd een wat gespannen stemming, maar zodra Herman Schey binnenkwam veranderde de sfeer. Na



zich te hebben laten omhelzen door de reeds aanwezige solistes ging hij zitten en zei met zijn mooie diepe stem waarin zijn Duitse afkomst nog duidelijk hoorbaar was: “so kiender, wat hebben jullie also erlebt sinds we elkaar in... troffen?” Een vraag die hij stelde om uiteindelijk zijn eigen anekdotes kwijt te kunnen waarom smakelijk werd gelachen.

Ik herinner mij een uitvoering van het Weihnachtsoratorium waar in de IVde cantate de sopraansoliste de aria “Flösst mein Heiland” zingt. In de tekst komt een paar keer “Ja, Ja!” voor dat door een andere sopraan als echo wordt herhaald. Een jonge koorsopraan met een goede stem genoot daarvoor de eer en mocht als beloning in de solistenkamer komen waar ze hartelijk werd ontvangen. Schey trok haar grootvaderlijk naast zich op de bank en vertelde: “iek hab maar meegemaakt bij een uitvoering van deze aria dat de sopraansoliste zong: “Ja, Ja” en dat de echosopraan antwoordde mit: “Nein, Nein”. Door dit verhaal was de spanning voor het koorsopraantje gebroken.

Op het podium was hij de rust zelf en een genot voor een dirigent om mee samen te werken. Zijn stem klonk warm, nobel en zijn voordracht was in overeenstemming met de tekst. In de Matthäus Passion deed hij zich gelden als Hohepriester, Judas, Petrus en de basaria's. Als hij zong “Am Abend, da es kühle war” dan was de koelte voelbaar.

Bij den sterfdag van Gustav Mahler

Willem Mengelberg in *De Telegraaf* van 18 mei 1926 (NMI)

Het verzoek om enkele persoonlijke herinneringen aan Gustav Mahler neer te schrijven, ter herdenking van den dag waarop hij, nu vijftien jaar geleden, stierf, doet mij het geheele tijdperk overzien, gedurende hetwelk hij een rol van diepe beteekenis in mijn leven heeft vervuld.

Voor ongeveer vijf en twintig jaar kreeg ik eenige gedrukte partituren ter inzage.

De naam van den componist op het titelblad beteekende voor mij niet meer dan die van een Oostenrijkschen dirigent-collega. En hoewel de inhoud mij terstond boeide, bleef de beteekenis van verscheidene passages mij vooralsnog vreemd. Dus voelde ik mij niet dadelijk gedrongen – zooals dat met de werken van Richard Strauss e. a. wèl het geval was

– om deze muziek met mijn orkest in te studeeren en uit te voeren. Gedurende geruimen tijd lagen deze partituren op mijn lessenaar, en vele malen vond ik de gelegenheid ze door te bladeren en mij in het een of andere détail er van te verdiepen.

Al begreep ik hij benadering nog niet de volle schoonheid dezer kunst, toch voelde ik meer en meer de beteekenis van het zeer bijzondere talent, dat zich in de bladzijden dezer partituren uitsprak. En ik maakte derhalve gebruik van de eerste gelegenheid welke zich voordeed, om de uitvoering van een groot Mahler-werk te gaan hooren, en om persoonlijk met den componist in aanraking te komen.

In 1902, te Krefeld, op het „Tonkünstlerfest des Allgemeinen Deutschen Musikvereins”, dirigeerde Mahler zijn derde symphonie. Zonder hem nog persoonlijk te kennen, woonde ik het concert bij, en kwam direct onder den indruk van de fascinerende macht die van hem uitging. In zijn vertolking, in zijn technische behandeling van het orkest, in zijn manier van phraseeren en opbouwen, vond ik al datgene wat mij – jong dirigent – als ideaal voor oogen zweefde. Hier was in een groot meester gerijpt wat ik, gedeeltelijk nog onbewust, steeds nastreefde.

En toen ik dan ook, na afloop van het concert, persoonlijk met hem kennis maakte, was ik diep door zijn muziek ontroerd: ik beloofde hem het werk zoo spoedig mogelijk ook in Amsterdam te zullen doen uitvoeren. Ik zag in dat de suggestieve kracht van den componist zèlf van groot belang zou zijn voor het begrip dezer geheel nieuwe kunstuiting en dus stelde ik hem voor, het werk persoonlijk hij ons te komen introduceeren. Mahler greep die gelegenheid met beide handen aan.

In het najaar van 1903 kwam hij voor 't eerst te Amsterdam. Hij dirigeerde hier de derde en – op een volgend concert – de

eerste symphonie. Voor alle medewerkers was de wijze, waarop hij zijn muziek vertolkte, bijzonder interessant en leerzaam: speciaal zijn repetities hebben den grondslag gelegd voor onze geheele verdere beoefening van zijn kunst.

Hier toch ontleedde hij zijn werken tot in de kleinste onderdeelen, hier gaf hij bij iedere phrase zijn verklaringen en beschouwingen. En hier dus kregen wij, musici, ruimschoots de gelegenheid om te leeren verstaan hoe hij zich de interpretatie van zijn eigen werk dacht.

„Das Wichtigste steht nicht in den Noten”. Dit was de leidraad van zijn scheppen en ook van zijn vertolken. En hij werd niet moe dat telkens weer te herhalen en in de practijk toe te passen. Op de repetities was hij uiterst temperamentvol, en hij gaf er steeds zijn grootste spanning, zoodat hij na afloop dan ook meestal volkomen uitgeput scheen.

Na zijn eerste bezoek aan Amsterdam, in 1903, is Mahler nog drie keer in Nederland geweest; voor 't laatst in October 1909. Hij was dus – in het betrekkelijk korte tijdsbestek van zes jaren – vier maal de gast van het Concertgebouw. En hij heeft hier een zeer groot deel van zijn oeuvre, te weten de eerste vijf symphonieën, de Zevende, het „Klagende Lied” en de „Kindertotenlieder” persoonlijk ingestudeerd en gedirigeerd. Zonder te overdrijven kan ik dus zeggen dat hij den interpretatie-stijl van zijn muziek hier zelf heeft vastgelegd.

Inderdaad: zijn repetities waren van creatieve beteekenis. Men voelde deze muziek onder 's componisten handen groeien en tot leven ontwaken. Mahler's werkwijze ging dikwijls verder dan de omzetting van de noten der partituur in geluid; vaak veranderde hij zijn manuscript aan de hand van de practijk en naar den eisch van den klank. Allerlei wijzigingen heeft hij hier in zijn werken aangebracht,

gedeeltelijk alleen bestemd voor ons Concertgebouw-orkest; gedeeltelijk ook later overgenomen bij het in druk verschijnen der partituur.

Verschillende van mijn partituren staan vol aantekeningen en wijzigingen die Mahler-zelf, tijdens en na de repetities, heeft neergeschreven. Vóór zijn aankomst hier ter stede placht ik zijn werken met het orkest in te studeeren, en daarna woonde ik zooveel mogelijk zijn repetities bij, noteerend zijn uitspraken en verklaringen, welke dikwijls de diepste kern der muziek raakten. Ook Alphons Diepenbrock, warm en groot bewonderaar van Mahler's kunst, was vaak aanwezig. Hij heeft, in zijn mooie analyse der vierde symphonie, enkele van Mahlers's poëtische toelichtingen vastgelegd en gepubliceerd.

Over 't algemeen vond Mahler èn bij ons orkest èn bij het Toonkunstkoor een ernstige en enthousiaste medewerking. Hij was opgetogen over den geest, die allen bezielde, en niet minder over de technische prestaties. Treffend was ook de liefde en de geestdrift van Den Hertog en zijn jongenskoor voor hem.

Bij dit alles was de magische macht van den mensch Mahler zonder twijfel van 't grootste gewicht. Want juist de zuivere, sterke mensch in hem was 't die aan een ieder zijn wil opleggen kon, en die ook zelfs den tegenstrevende tot uiterste krachtsinspanning vermocht aan te zetten. Want natuurlijk: er wáren er, die tegenstreefden. Het groote, nieuwe dat Mahler bracht, de ontzettende spanning, ja overspanning welke hij eischte: niet iedereen aanvaardde of gaf die. Doch in Mahler-zelf was iets dat liefde wekte, en uit die liefde, uit dat contact, groeide – zoowel bij de uitvoerenden als bij 't publiek – de kracht tot medewerken en meelevén.

Dit contact hoeft ook een gedurfd experiment als het tweemaal op ééne

avond uitvoeren der vierde symphonie mogelijk gemaakt. Die proefneming vond plaats op een gedenkwaardig concert in 't jaar 1904; zij diende om de echte muziekvrienden in de gelegenheid te stellen deze „noviteit” nader te leeren kennen, en zich werkelijk in te leven in deze nieuwe kunst.



De tekening van Louis Raemaekers, zoals die bij Mengelbergs artikel in De Telegraaf verscheen (NMI)

Het grootste deel van het publiek maakte van de geboden gelegenheid gebruik, en ik twijfel niet of dit experiment heeft een goede uitwerking gehad; thans, na ruim twintig jaren, is de vierde symphonie voor het Nederlandsche publiek een der meest vertrouwde werken uit de geheele muziekliteratuur.

Wanneer ik ons tijdperk van muziekbeoefening overzie, en wanneer ik denk aan de beteekenis welke Mahler's kunst hierin heeft, dan rijst bij mij de vraag: hebben diegenen gelijk die Mahler een voorbijgaande verschijning in de muziekgeschiedenis achten?

Ik geloof deze vraag ontkennend te moeten beantwoorden. Ongetwijfeld: het aantal landen waar Mahler's naam als componist groote beteekenis heeft, is nog beperkt. Maar het valt niet te ontkennen dat zijn muziek steeds meer wordt uitgevoerd. In Oostenrijk, Duitsland en Nederland behoort Mahler reeds tot de groote meesters, zonder wier werken het repertoire der kunstinstituten niet kan bestaan. En ook in de andere landen begint men reeds te voelen dat in zijn kunst een kracht schuilt, welke aan de idealen van onzen tijd een zuivere uiting geeft.

Na de première van de tweede symphonie te Amsterdam, in 1904, heb ik in een redevoering mijn bewondering voor den componist geuit in ongeveer de vol-

gende bewoordingen: "Wij hebben kennis gemaakt met een groot genie, met iemand dien ik den Beethoven van onzen tijd zou willen noemen." Dit gezegde heeft toen bij verschillende aanzittenden verbazing, ja zelfs verontwaardiging gewekt.

Maar wanneer ik thans terugzie op het muzikleven der laatste twintig jaren en op de rol die Mahler daarin heeft gespeeld, dan durf ik, wat ik toen in jeugdig enthousiasme zeide, ook nu nog te handhaven. Want zonder beide meesters en hun werk te vergelijken, ziet men reeds een diepe verwantschap tusschen hen: zij hebben een soortgelijke functie in het artistiek maatschappelijke leven van hun tijd en in de geschiedenis der muziek vervuld.

Prof. Dr. Willem Mengelberg over Gustav Mahler

Uit *De Telegraaf* van 18 april 1936 (NMI)

BIJ DE HERDENKING.

Het zal 18 Mei a.s. een kwart-eeuw geleden zijn, dat de laatste der groote symphonieën-dichters heenging.

Voor den Mahler-cultus van dezen tijd is het aandeel, dat muzikaal Nederland daarin heeft, beslissend geweest.

Wanneer de geschiedschrijver der toekomst den generaties waarvoor hij werkt, zal verklaren hoe het mogelijk is geweest, dat een klein land met een vrijwel uitsluitend tot eigen gebied beperkt muzikleven, ten aanzien van de Mahler-beoefening in beteekenis en kracht de groote internationale kunst-centra overtrof, dan zal hij kunnen volstaan met het noemen van één naam: dien van Willem Mengelberg.

Dan zal hij er op wijzen, dat met Mengelberg's streven: het nader brengen van een uit het pure muzikanten-hart geboren kunst, de groei van het Nederlandsche

symphonie-orkest, dat van het hoofdstedelijke Concertgebouw, ten nauwste verbonden is geweest. Dat dit propageeren samenviel, móést samenvallen met een in glans en intensiteit geëvenaarde periode van deze kunstinstituten.

Van deze periode is Mengelberg de ziel geweest, omdat hij zich geïnspireerd wist door een grenzenloze toewijding aan een schoon doel: het propageeren van Mahler's muziek. Heel de onweerstaanbare macht van zijn dwingende persoonlijkheid offerde hij aan dit in wezen evolutionaire ideaal.

Uiteraard moge de sfeer der actualiteit, waarin dit streven zich eens bewoog, sterk gewijzigd zijn, wat bleef is een diepe, nimmer verflauwende, nimmer twijfelende liefde voor het werk van Gustav Mahler.

In dieperen zin is het geen toeval geweest, dat Mahler en Mengelberg elkaar ontmoetten, dat uit dit persoonlijk contact

een op wederzijdsch begrip steunende vriendschap is ontstaan.

In Mengelberg vond Mahler immers een met zijn heftigste impulsen overeenstemmenden vertolker. In Mengelberg zag hij eindelijk een uitvoerend kunstenaar, die met een door niets te stuiten wilskracht verwezenlijkte wat de partituur, de hoogste instantie in het leven van den dirigent, eischt. In hem voelde hij een zelfde vehemente, niet te bevredigen begeerte naar de technische vervolmaking, het niet te stuiten verlangen naar het volkomen muzikaal begrip.

KUNST EN LETTEREN.

**Prof. Dr. WILLEM MENGELBERG OVER
GUSTAV MAHLER.**

BIJ DE HERDENKING.

Het zal 18 Mei a.s. een kwart-
eeuw geleden zijn, dat de
laatste der groote sym-
phonieën-dichters
heenging.

**DRIE CONCERTEN AAN EEN DEEL
VAN ZIJN ENORME OEUVERE
GEWIJD.**

Voor den Mahler-cultus van dezen tijd
is het aandeel, dat muzikaal Nederland
daarin heeft, beslissend geweest.

Wanneer de geschiedschrijver der toe-
komst den generaties waarvoor hij werkt,
zal verklaren hoe het mogelijk is geweest,
dat een klein land met een vrijwel uitsluitend
tot eigen gebied beperkt muziekleven,
ten aanzien van de Mahler-beoefening in
beteekenis en kracht de groote internationale
kunst-centra overtrof, dan zal hij kunnen
volstaan met het noemen van één
naam: dien van Willem Mengelberg.

Dan zal hij er op wijzen, dat met Mengelberg's
streven: het nader brengen van
een uit het pure muzikanten-hart geboren
kunst, de groei van het Nederlandsche sym-
phonie-orkest, dat van het hoofdedel-
strumentale, maar de uit het innerlijk der
muziek stammende virtuositeit te vervolmaken?



Gustav Mahler.

Een met de muziek verbonden leven.

DE bijvoegingen, welke Mahler in de partituur van zijn Negende Symphonie schreef,

Begin van het originele artikel (NMI)

De door miskennis innerlijk opgejaagde Mahler vond in het kleine, lage land aan de Noordzee de rust, welke hij elders slechts sporadisch genoot: hij had er Mengelberg ontmoet, den kunstbroeder, die hem niet alleen verstond, maar die zich uit overtuiging en drang naast hem stelde. En zoo braken jaren van strijd om erkenning aan.

Op 18 Mei 1911 overleed Gustav Mahler. Sindsdien heeft Willem Mengelberg den strijd alleen te voeren, want nimmer heeft de wereld zonder strijd het

werk van een baanbrekend groot man willen aanvaarden.

Maar is gedurende de laatste kwart eeuw de verbreiding van Mahler's werk inderdaad een feit geworden? En al moge het tempo van deze verbreiding niet snel zijn geweest: heeft de muzikale wereld in steeds sterkere mate voor dit oeuvre belangstelling getoond?

Alleen een Mengelberg kan daarop antwoorden. En tot dit antwoord verklaart de meester zich desgevraagd gaarne bereid.

“De geschiedenis leert, dat Mahler de laatste der groote symphonieën-dichters is geweest. Hij heeft de rij Beethoven-Schubert-Brahms-Bruckner voortgezet, met zijn heengaan brak deze af. De essentiele voorwaarde, die het welslagen van een cultus bepaalt, is het bevestigend antwoord op de vraag of de menschheid de uitingen er van noodig heeft. Het is onmiskenbaar: de menschheid hééft Mahler noodig. En het doet er niet toe of dit heden dan wel morgen is.”

Mengelberg zwijgt enkele oogenblikken. Hij wil zonder gecompliceerdheden van mogelijk ondergeschikt belang zijn gedachten formuleeren betreffende een kunst, waarin hij een onwankelbaar, hem nog immer sterkend geloof bezit.

Dan vervolgt de meester-dirigent met een beroep op de lessen van het verleden: “Misschien zal men eens Mahler ontdekken. Heeft hetzelfde niet plaats gevonden met het allergrootste, het allermenschelijkste, dat de muziek voortbracht: Bach's Matthäus Passion? Maar welke voorwaarden stelt de uitvoering van Mahler's werken niet? Zij eischt onverbiddelijke overgave van het orkest en den leider. Hier is geen ruimte voor transigeeren, hier raakt het muzikale vermogen de eigen grenzen. Waar bestaat echter een gelegenheid, zooals dit hier wel het geval is, om een orkest in deze richting op te voeden? Om niet

alleen de instrumentale, maar de uit het innerlijk der muziek stammende virtuositeit te vervolmaken?

De bijvoegingen, welke Mahler in de partituur van zijn Negende Symphonie schreef, leeren hoe innig zijn leven met zijn muziek verbonden was. Het is aandoenlijk zijn woorden te lezen, die de noten verduidelijken: *Leb' wohl, mein Saitenspiel*; hij schreef met zijn moeilijk leesbare letters de woorden *Liebe, Schicksal, Extase* bij de drie hoofdmotieven...

Hij voelde, dat dit het einde was... hoe vaak vond niet Mahler's vrouw in deze periode haar man snikkend over den partituur gebogen?

“Ik heb getracht”, vervolgt Mengelberg, die op warmen toon van zijn contact met den componist gewaagt, “mijn orkest te doordringen van de beteekenis dezer werken. Nog steeds houdt deze levenstaak mij bezig, nog steeds leidt zij mijn musici en mij. Dat Amsterdam ten opzichte van Mahler's werk een unieke plaats inneemt, bewees het voor ons allen onvergetelijke Mahler-feest, deze aangrijpende manifestatie. Dit bewezen ook Schönberg's destijds gesproken woorden: “Ik hield het niet voor mogelijk...”

Op de vraag of inderdaad een verbreding van Mahler's werk heeft plaats gevonden, is het zeer moeilijk te antwoorden, wanneer men niet in het bezit is van de gegevens betreffende het aantal uitvoeringen gedurende de laatste tientallen jaren. Waarmede niet gezegd wil zijn, dat aan het aantal uitvoeringen een bijzondere waarde te hechten is.

Er is, naar men mij heeft medegedeeld, in Amerika een stijgende belangstelling in deze symphonieën. Natuurlijk is dit een gunstig teeken. Ik meen te weten, dat ook Frankrijk er een levendiger belangstelling in toont dan voorheen. Maar het komt mij voor, dat de nog altijd weinig talrijke uitingen van daadwerkelijke belangstelling

A Mahler Champion

Dr. Willem Mengelberg, who is to take in hand the London Symphony Orchestra for the winter season, is an ardent admirer of Mahler's music—in fact, he considers Mahler to be the Beethoven of modern times. He says: “Mahler may strike very sophisticated people as ‘common’; Mahler may have a ‘bad Press’. But Mahler's day is coming—it is bound to come, for his music is essentially great, and it is acclaimed—more, it is beloved—by the great mass of people when they have been given a chance of knowing it. Londoners are not yet in a position to

hold a considered opinion on Mahler. One or another of his symphonies is given once or twice and then dropped. Some of them, I believe, are quite unknown in England. Then there is a peculiar style of playing demanded by his music—a very clear style, a very melodic style, with all the strands of melody clearly shown.”

The Musical Mirror, november 1930 (NMI)

niet beslissend zijn voor de toekomst van Mahler's symphonieën. Evenmin als de zeer middelmatige orkesten, waarmede hét muzikale genie van alle tijden, Johann Sebastian Bach, zich behelpen moest, van invloed konden zijn op de beteekenis, welke men later, veel later, aan Bach's werk zou hechten.

En ik zou aan deze vergelijking nog dit willen toevoegen: de parallel kan verder doorgetrokken worden. Generaties hebben zich aan Bach gewijd, voordat het mogelijk werd uitvoeringen van diens werken te geven, zoals deze tegenwoordig kunnen plaats vinden. Men zal hetzelfde bij het werk van Mahler meemaken. Misschien laat de toekomst dit werk tijdelijk verdwijnen... misschien zullen er dan geen kunstenaars zijn, die zich tot deze taal aangetrokken gevoelen, misschien ook missen zij het vermogen haar in zich op te nemen. Maar eens zal men deze muziek volkomen begrijpen. Eens zal men den verheven eenvoud verstaan van haar melos – de epiloog van de Negende Symphonie met het simpelste effect, dat

de muziek kent: de zich om een enkelen toon bewegende mordent karakteriseert Mahler ten volle – eens zal men noot voor

noot deze muziek kunnen volgen. Dan eerst is de wereld zich deze verrijking van haar waarden bewust geworden.”

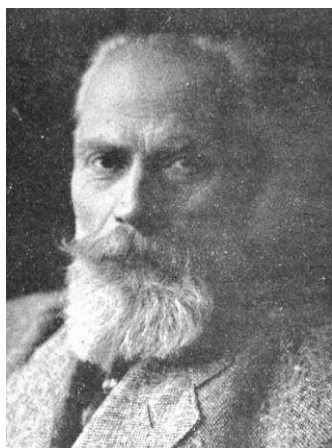
De auteur van de herinneringen aan Mahler in *WM* 98 (blz. 42) is Balthazar Verhagen.

Das Land der Konzerte

Uit de *Frankfurter Zeitung* van donderdag 21 juni 1917 (NMI)

In einem Feuilleton der ‘Kölnischen Zeitung’ sagt Dr. Otto Neitzel, seit er beobachtete, daß die meisten deutschen Konzertinstitute immer in den ausgefahrenen Geleisen weiterrutschen, habe er sich die Frage vorgelegt, ob wir auf die Eigenschaft des musikalischen Weltbürgertums, das heißt eines

weitblickenden, den musikalischen Fortschritt aufmerksam beobachtenden Spür- und Pflege-sinns wohl noch Anspruch erheben dürfen. Eine Reise nach Amerika habe ihn das verneinen lassen, denn die Ameri-



Otto Neitzel (*Programma Concertgebouw, 1917; NMI*)

kaner faßten den Umkreis der Werke, die sie hören und wieder hören, viel weiter als wir. Dort habe eine Musikpflege eingesetzt, die den deutschen Leser wegen ihrer Reichhaltigkeit in neuen Instituten, Programmen und Konzerten schwindeln mache. Es gebe aber ein nicht minder weltbürgerliches, räumlich natürlich sehr viel mehr begrenztes, aber darum gerade um so einheitlicheres Musizieren in Holland, dessen Ausgang und Nährquelle das Concertgebouw in Amsterdam sei, an dessen Spitze der Sproß eines bekannten rheinischen Malerfamilie, Willem

Mengelberg steht. Holländische Künstler wirken jahraus jahrein in Deutschland, aber in politischen und Musikzeitungen findet sich verschwindend wenig über Holland. Richard Strauß, der dort glänzende Aufnahme fand und bekanntlich sein Heldenleben den Amsterdamerinnen und ihrem Leiter widmete, erzählte dem Verfasser Wunderdinge über Holland, mehr aber noch wirkten auf ihn die Äußerungen Gustav Mahlers. Dieser wurde bekanntlich von Publikum und Presse schlecht behandelt und Dr. Neitzel selbst gab sich nach einem Kölner Kammermusikabend dazu her, eine karnevalistische Parodie zu schreiben, in der aus dem Mahler ein Malhör wurde. Der Verulkte hats wie alles andere vergeben und heiter darüber gelacht. Als Neitzel ihn aber nach der Uraufführung der achten Sinfonie, der ‘Sinfonie der Tausend’ beglückwünschte, schüttete Mahler sein Herz aus, die Aufführung hatte ihn nicht ganz befriedigt.

„Und das ist unser Komponistenverhängnis. Jede Aufführung bietet ein anderes Bild, je nachdem die Faktoren, die in ihr zusammenwirken, mehr oder weniger zulänglich sind. So verschiebt sich dieses Bild von Aufführung zu Aufführung. Publikum und Presse aber beurteilen nur dieses Bild. Solche, die das zu beurteilende oder nicht in einer Aufführung erprobte Kunstwerk so gründlich kennen, daß sie die Fehler der Aufführung nicht auf das Schuldkonto des Kunstwerks ablüden,

gibt es fast nicht. Der Maler kann sich höchstens über schlechte Beleuchtung und mangelhafte Einordnung seiner Kunstwerke beklagen, wir hören nie auf, die Versuchsobjekte der verschiedenen Kapellmeister, Orchester und Chöre zu sein.“

„Ja, ich weiß eine Musikstadt, in der ich restlos begriffen werde, vom Kapellmeister, vom Orchester, vom Publikum: Amsterdam. Habe ich erst mich und die Meinen versorgt, so siedle ich mich dort an, um nur den Aufführungen meiner Werke unter Mengelberg mit dem Concertgebouw-Orchester zu leben und, dadurch angespornt, faustisch von Stufe zu Stufe emporzuklimmen. Und Amsterdam wird auf Deutschland zurückwirken; würdige Konzerthäuser werden allmählich entstehen, in denen meine Sinfonien einen führenden Platz einnehmen werden.“

Mahler ist bekanntlich über seinen Hoffnungen gestorben, aber die Tatsache der großen Mahlergemeinde in Holland steht fest und Amsterdam ist Holland, denn Mengelberg reist im Lande mit seinem Orchester. Neitzel beschloß zunächst, sich einmal den Mann, der das vollbracht, anzusehen, und fuhr nach Frankfurt: „Ich hörte unter ihm die Pathetische Tschaikowskys spielen und begriff nun allerdings, daß Mengelberg, merkwürdigerweise außer in Deutschland, wo er unbekannt geblieben ist, längst zu den Ganzgroßen gerechnet werden muß. Zahlreiche Gastreisen haben ihn denn auch nach Moskau, Petersburg, Mailand, Turin, Rom, Neapel, wo er gerade als Beethoven- und Wagnerinterpret geschätzt wurde, geführt. Von seinen Ausflügen nach Brüssel und Paris sei nur der für uns bemerkenswerteste nach Paris erwähnt, wo er mit seinem Orchester und seinem deutschsingenden holländischen Chor Beethovens Neunte und Bachs Matthäuspassion aufführte. Des weiteren

erfuhr ich, daß Mengelberg seit Richard Wagner wieder der ständige Dirigent der Royal Philharmonic Society in London gewesen ist, daß ihn Liverpool trotz des Kriegs im Winter 1914/15 durchaus wiederhaben wollte, da schon der Saal ausabonniert sei und die Gesellschaft sonst großen Schaden erleiden würde.“

Neitzel führt die bekannte scherzhafte Antwort Mengelbergs an, berichtet sodann über seine Eindrücke in Amsterdam und vergleicht die beiden Schulen des Orchesterklangs, die germanische und die romanische. „Das Amsterdamer Concertgebouw scheint nur die germanische Art in reinster Kultur darzustellen, und keine Vernunft- und Nutzensgründe überzeugen den objektiv veranlagten Hörer in so bündiger und überraschender Weise von der inneren Verwandtschaft holländischer und deutscher Gemütsart, wie der Klang dieses auf holländischem Boden erwachsenen, fast nur aus holländischen Musikern zusammengesetzten, von Holländern gestützten und anerkannten Orchesters....“

Mengelbergs Orchester singt. Dieser Gesang wird als Phrase behandelt mit der wohlgegliederten Akzentuierung, der Befreiung der Notenwerte aus den Taktfesseln, mit den nötigen Atempausen.“

Dr. Neitzel schließt, daß wir in Deutschland nicht hoffen dürften, vorderhand ein solches Institut wie das holländische schaffen zu können. Das Concertgebouw-Orchester gibt in jedem Jahr 60 Abonnementskonzerte, daneben noch an jedem Sonntag Volkskonzerte. So viele Aufführungen mit so viel Abwechslung in den Programmen sind nur bei einem konzertmäßig gestimmten Publikum möglich – auf Kosten der Oper. Der Holländer geht ins Konzert, weil er die Oper nicht liebt, diese beschränkt sich deshalb auf Gastspiele und die Versuche des Anbaus einer holländi-

schen Oper haben bis jetzt Schiffbruch erlitten. Neitzel schließt: „So war ich ausgegangen, um der Ehrung unseres Mahler im neutralen Ausland beizuwohnen, und habe die Insel der musikalisch Glückseli-

gen entdeckt.“ Bei den Frankfurtern kann solche Würdigung ihres Orchester- und Chorleiters auf besonderes Interesse rechnen.

Bij het opmaken van WM 98 is per abuis een niet-definitieve versie gebruikt van het artikel van Wim Brouwer over Mahler 10, waardoor onderstaande passage wegviel. Wij plaatsen deze hier alsnog.

Luisteren naar muziek die niet bestaat

Op 19 december 1960 zond de BBC een uitvoering uit van de door Cooke samengestelde delen van de symfonie, in combinatie met een lezing waarin Cooke uitlegt hoe hij te werk is gegaan. Het tweede en vierde deel had hij toen nog niet geheel uitgewerkt. De uitvoering werd gerealiseerd door het Philharmonia Orchestra onder leiding van Berthold Goldschmidt. Wie de opname hoort kan zich de opwindende voorstellingen die velen gevoeld moeten hebben toen zij voor het eerst deze tot dan toe onbekende flarden muziek van Mahler hoorden.

Toen Alma Mahler de opname van de BBC te horen kreeg, was ze zo onder de indruk, dat ze Cooke in een brief liet weten dat zij haar veto introk om het werk in deze vorm uit te voeren. Cooke werkte verder aan zijn uitvoeringsversie en op 13 augustus 1964 vond de première plaats tijdens 'The Proms', opnieuw onder leiding van Goldschmidt, maar nu met het London Symphony Orchestra. De eerste plaatopname verscheen in 1966 (opgenomen in 1965): een uitvoering door het Philadelphia Orchestra onder leiding van Eugene Ormandy. Ook daarna bleef Cooke sleutelen aan zijn uitvoeringsversie: in 1976, kort voor zijn dood, verscheen zijn laatste revisie. In 1989 verzorgden zijn medewerkers Berthold Goldschmidt en Colin en David Matthews nog een nieuwe uitgave, met vooral kleine wijzigingen.

Door het label 'Testament' is in 2011 een set van 3 cd's uitgebracht met de Lecture-performance uit 1960 en de opname van de première van de versie uit 1964. Het catalogusnummer is Testament SBT3 1457 (prijs ca € 27,-). Op de website van Testament is een pdf-bestand te downloaden met de tekst van de illustrated talk, welke is te horen op de eerste cd: www.testament.co.uk/default.aspx?PageID=7.

Mahler's 10e Symphonie.

Mahler's gedeeltelijk voltooide 10de Symphonie behoefde niet gevonden te worden. Men wist dat zij er was, dat zij zich in 's componisten nalatenschap bevond. Men wist ook dat ze daar blijven zou, want Mahler had tijdens zijn leven bepaald — men zie de pertinente verklaring van den geloofwaardigen Richard Specht in diens biografie van den componist — dat de fragmenten verbrand moesten worden.

Dit is niet geschied; integendeel, die fragmenten zullen binnenkort aan de wereld toebehooren. Want de eerste uitvoering te Weenen staat voor de deur.

Nu ontvangen wij een verklaring van Mahler's weduwe, waarin het verhaal, dat Mahler bepaald zou hebben, dat zijn werk vernietigd moest worden, eenvoudig een legende genoemd wordt. Deze legende — zegt Mevr. Mahler — berust op een door Mahler vluchtig gesproken woord tegen zijn huisarts Dr. Fraenkel, even vluchtig teruggenomen, doch na Mahler's dood door mij aan eenige vrienden medegedeeld.

Met de publicatie heeft Mevr. Mahler zoo lang gewacht, omdat de figuur van Mahler, bij 's componisten dood nog zoo onduidelijk voor de wereld, thans „festumrissen und unverrückbar dasteht". Thans voelt Mevr. Mahler zich verplicht, de twee deelen van een werk van groote levende en historische betekenis, aan de wereld te geven.

De Symphonie bestaat uit vijf deelen: Adagio, Scherzo, Scherzo (waarboven „Purgatorio" geschreven staat), een deel in Scherzo-vorm en Finale. Het Adagio en het derde Scherzo zijn gereed en zullen ten gehore gebracht worden.

Nieuwe Rotterdamsche Courant, 5 december 1923 (NMI)

Mengelberg dirigeert Beethoven 4 en 5

Boyd Pomeroy

BEETHOVEN Symphonies: No. 4; No. 5 • Willem Mengelberg, cond; Concertgebouw O • PRISTINE 236, mono (68:23)
Live: Amsterdam 4/25/1940; 14/18/1940.
Available at www.pristineclassical.com

Pristine's Andrew Rose continues his traversal of Mengelberg's live 1940 Beethoven cycle, with (once again) amazing results. Applying his XR remastering system to mint Philips LPs, Rose's transfers (after some poor sound at the beginning of the Fourth Symphony, owing to damage to the original acetate source) far surpass the quality of any previous CD release, including Philips's own.

The first movement of No. 4 (with exposition repeat) is rich and weighty, with Mengelberg's characteristic highly polished sheen to the orchestral tone, together with minutely detailed characterization to the end of clarifying phrase structure—listen, for example, to the way the main theme is subjected to constant tempo manipulation and rhetorical emphases, or his leisurely swinging into the second theme. Yet along with such license, there is a remarkable feeling of authentically classical elegance deriving from his phenomenal rhythmic control. The Adagio is notable for its operatic vividness of “vocal” phrasing (the main theme memorably molded, with more agogic manipulations than you would think the music can take, but Mengelberg makes it work). The Scherzo achieves a remarkable balance between whiplash snap with graceful shapeliness. The finale (with exposition repeat) is again unhurried, with time for nuanced shaping, and tremendous bite and articulation.

The first movement of the Fifth is deliberate, though very flexible, and notable for his highly calculated intensification of rhetorical underlining as the movement progresses—most obviously in the increasingly dramatized treatment of the motto at each appearance, but also in more subtly structural ways, as in the degree of controlled accelerando he applies toward the closing section of exposition and recapitulation. The exposition repeat is not observed (surprisingly, given both his generosity with repeats elsewhere in this cycle, and his observance of it in the Telefunken studio recording of a few years before). His obsessive clarity of phrase articulation reaches rare heights of ferocity in the coda. At 10:07, the Andante is a whole minute slower than the brisk 1937 studio version, and a miracle of grace, fluidity, and pungent clarity—for a small example, hear the woodwind arabesques at bars 132 ff., combining minutely nuanced shaping with an extraordinary singing freedom. The Scherzo is phrased in long arcs, continued in an exceptionally fluid account of the Trio. The finale combines massive rhetorical freedom, at a constantly ebbing and flowing tempo, with articulation of phenomenal precision.

The orchestra members play as if their lives depended on it; I don't think it's reading too much into these performances to hear in them the same kind of anxiety-tinged edge to the musical intensity that distinguished Furtwängler's wartime concerts. At the same time, the German maestro's (1943) conception of Beethoven's symphonic drama remained something altogether loftier, more idealized, less personal and idiosyncratic than the Dutchman's, reflected in his more seam-

less, gradual approach to tempo adjustment. At the other extreme, Toscanini's straight-ahead, uncompromising 1939 treatment—for all its incandescence—comes across as comparatively lacking in complexity and nuance.

If you don't know these performances, you're in for a uniquely exciting and re-

warding Beethovenian experience. If you do, you'll hear them with new ears in these revelatory transfers.

Overgenomen uit *Fanfare Magazine*, nummer 34:4 (maart/april 2011)

De Nederlandse namen uit de Grote Zaal in woord en klank

Johan Maarsingh

Paul Witteman heeft een nieuw boekje geschreven over klassieke muziek. Onder de titel *De namen uit de Grote Zaal* geeft de bekende tv-presentator op slechts 64 bladzijden achtergrondinformatie over een aantal Nederlandse componisten. Daarvan zijn er nu er een aantal volkomen vergeten, maar ze maken wel deel uit van de componisten

wier namen op de cartouches in de Grote Zaal van het Concertgebouw staan.

Witteman beschrijft zijn vroegste herinneringen aan een concert door het Concertgebouworkest. In 1956 dirigeerde de toenmalige chefdirigent Eduard van Beinum een uitvoering van de Zevende symfonie van Ludwig van Beethoven. "Het concert was een groot succes en de melodie van het langzame deel uit de Zevende Symfonie van Beethoven speelt elke keer in mijn hoofd als ik de Grote Zaal binnenkom."

De jonge Paul keek naar de namen bovenin de zaal en vond het vreemd dat de naam van zijn oom, Hendrik Andriessen, niet in die galerij was opgenomen. Dat was, zo schrijft hij, anno 2006 ook de mening van Leo Samama, die toen een cursus verzorgde voor de Vrienden van het Koninklijk Concertgebouworkest over de Eregalerij in de Grote Zaal. De vele publicaties van Johan Giskes zijn eveneens een rijke bron geweest voor Witteman. In dit boekje wordt ook beschreven wanneer er nieuwe namen aan de galerij werden toegevoegd. In het geval van Diepenbrock was dat in 1925, vier jaar na zijn overlijden. Reeds toen werd zijn muziek nauwelijks meer gespeeld.



Het boekje bevat een voor de liefhebber van het Concertgebouworkest heel bijzondere cd. Daarop staan opnamen uit de Universal-catalogus van negen componisten van Nederlandse bodem. Beginnende in de renaissance met Jacob Obrecht, Orlando di Lasso; Jan Pieterszoon Sweelinck; Johann Adam Reincken (inspirerend voorbeeld voor Bach); Julius Röntgen: de zes *Oud-Nederlandse Dansen* op. 46 door het Concertgebouworkest onder Willem Mengelberg, de live-opname van 10 november 1940. Deze werd voor het eerst op een 45t-EP uitgebracht als bijlage bij het boek over Mengelberg van Wouter Paap. Het boekje van Witteman vermeldt bij deze opname: “(p) 1939 MONO-opname”. Dat jaartal klopt dus niet.

Deze cd bevat nog twee historische opnamen van het Concertgebouworkest onder Eduard van Beinum. In mei 1953 maakten deze musici opnamen van de Derde symfonie van Willem Pijper (met de pianist Clifford Curzon). Van Alphons Diepenbrock werden uit *Marsyas* de prelude en de Entr'acte muziek opgenomen.

Deze drie werken verschenen destijds op Decca. Deze cd bevat van Diepenbrock alleen de prelude.

Onder leiding van Riccardo Chailly speelt het Koninklijk Concertgebouworkest de ouverture *De getemde Feeks* van Johan Wagenaar.

Net als Diepenbrock werd Wagenaar geboren in 1862, dus volgend jaar 150 jaar geleden. Sweelinck werd 300 jaar eerder geboren. Er valt dus voor het Nederlandse muziekleven nog wel wat te vieren!

Paul Witteman voegt ook nog de *Variaties en Fuga op een thema van Johann Kubnan* van zijn oom Hendrik Andriessen toe aan het programma van de cd. De uitvoering van dit orkestwerk is in handen van het Residentie Orkest onder leiding van Willem van Otterloo. Deze opname is wel in het Concertgebouw gemaakt.

Paul Witteman, *De namen uit de Grote Zaal*. Uitgeverij Balans, Amsterdam. Prijs € 9,95 (incl. cd).

De vaderlandse toonkunst van de laatste eeuw

Ronald de Vet

Van Mengelberg tot meezing-Mattheus zou de titel kunnen zijn van een geschiedenis van de Mattheus-traditie in Nederland. Dat is dit boek niet, zoals de ondertitel *Klassieke muziekcultuur in Nederland* verduidelijkt.

Emile Wennekes, hoogleraar muziekwetenschap in Utrecht, brengt “in samenwerking met collega’s de vaderlandse toonkunst van de laatste eeuw in kaart aan de hand van eenentwintig gebeurtenissen, personen en stromingen”, zo staat achterop het boek.

Wennekes nam behalve de bijdrage over Mengelberg, waarmee hij het boek opent, ook die over Pijper contra Van Gilse, over

Haitink (samen met Jan Bank), over geïmproviseerde muziek en over het strijkkwartet in Nederland voor zijn rekening. De tweede bijdrage is van Kasper Jansen en behandelt Nederland als Mahlerland. Andere auteurs informeren ons over het Nederlands Kamerkoor, klassieke muziek op de radio, beiaardmuziek, het Holland Festival, de ensemblecultuur, Peter Schat, elektronische muziek, De Nederlandse Opera, het Festival Oude Muziek in Utrecht, de klassieke Edisons, het Wereldmuziekconcours in Kerkrade, het Internationaal Orgelconcours in Haarlem,

klassiek voor de massa, de toegenomen aandacht voor het uiterlijk van solisten, en tot slot over de meezing-Mattheus.

Zoals Wennekes in zijn voorwoord aangeeft is de keuze voor deze onderwerpen een “subjectieve aangelegenheid”. Dat zijn eigen tegenwoordige onderzoeksterrein de



“mediatisering van muziek” betreft kan de keuze voor een aantal minder voor de hand liggende bijdragen verklaren. Een paar artikelen hebben namelijk helemaal geen betrekking op de “vaderlandse toonkunst” maar behandelen internationale verschijnselen en illustreren die met Nederlandse voorbeelden. Daar waren wel relevantere onderwerpen voor in de plaats te bedenken geweest, maar een samensteller heeft alle recht op zijn eigen subjectieve keuze.

De eerste alinea van het artikel over Willem Mengelberg, dat voor de meeste

lezers van dit blad overigens geen nieuws bevat, doet de wenkbrauwen fronsen:

De ‘Tiktator’ werd hij wel genoemd. Vanwege die paar straffe tikjes op de lessenaar waarmee hij steevast de volle aandacht van zijn musici opeiste. Maar natuurlijk ook vanwege het feit dat hij een symfonische geweldenaar was, een dirigent van het autoritaire soort die de kwalitatieve en disciplinaire lat hoog legde – voor zijn musici, maar vooral ook voor zichzelf.

Over die laatste zin geen discussie. Maar volgens E. Bysterus Heemskerk, die het weten kan, kreeg Mengelberg de bijnaam ‘Tiktator’ omdat hij van de orkestleden eiste dat ze “precies op de tik” speelden (*Over Willem Mengelberg*, blz. 83).

Ook de kwalificatie “gelegenheidsdirigent” voor Henri Viotta, die in 1888 het openingsconcert in het Concertgebouw leidde, wekt bevreemding – alsof Viotta voordien nooit een dirigeerstokje had vastgehouden. Hij zou niet gevraagd zijn voor dat concert (en voor de post die uiteindelijk door Willem Kes werd geaccepteerd) als hij zich niet sinds 1884 verdienstelijk had gemaakt als dirigent van de Wagnervereeniging.

Maar deze kleine kritiekpunten, alsook de verkeerde spelling van de naam van de pianist Frederic Lamond, doen geen serieuze afbreuk aan een boek dat zonder meer een informatief en afwisselend beeld geeft van onze klassieke-muziekcultuur.

Het boek wordt afgesloten met korte biografieën van de auteurs, een bibliografie per artikel, een zaakregister en een personenregister.

Emile Wennekes (red.): *Van Mengelberg tot meezing-Mattheus. Klassieke-muziekcultuur in Nederland*. Met een voorwoord van Ton Koopman. Uitgeverij Athenaeum-Polak & Van Gennep, Amsterdam 2011. Paperback, 229 blz. Prijs € 19,95.

Colofon

Redactie	Albert Meurer, Johan Maarsingh, Ronald de Vet
(Redactie)secretariaat	Mozartkade 14, 1077 DJ Amsterdam
E-mail	wmv@planet.nl
Website	www.willemmengelberg.nl
Bestuur	Voorzitter dr Eveline A. Nikkels Vice-voorzitter mr Frederik Heemskerk Secretaris mr Albert A. Meurer Penningmeester mr Jan C. Reinoud Lid dr Frits W. Zwart
Contributie	€ 30 binnen Europa, € 35 daarbuiten. Gezinslid: € 10. Over te maken op rekening 155 802 t.n.v. Willem Mengelberg Vereniging, Amsterdam. IBAN: NL97INGB0000155802. BIC: INGBNL2A. Het lidmaatschap loopt gelijk met het kalenderjaar. Opzeggingen dienen voor 1 december te zijn ontvangen.
Erelid	Riccardo Chailly

tempo niet te groot verschild
Lieder eines fahrenden Gesellen. WILLEM MENGELBERG

Tempo 1-104

Tempo 1-104
Nº 1.

GUSTAV MAHLER.
 Dezember. (1883)

el el el el
 1. 2. Clarinette in B.

fröhliches Hochzeits
 Triangel.
 Pauke.

Harfe.
opus

1. Violine.
 2. Violine.

Viola.

Singstimme.

Violoncell.

Contrabass.

*Uit Mengelbergs partituur van Mahlers Lieder eines fahrenden Gesellen.
 Willem Mengelberg-archieff, inventarisnummer 422, Nederlands Muziek Instituut, Den Haag.*