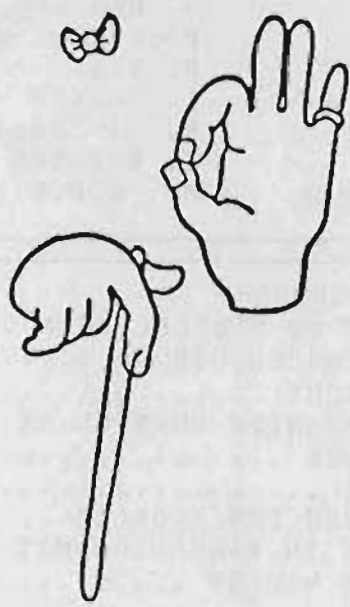


MENGEELBERG  
EN ZIJN  
TIJD



DIT BLAD IS EEN UITGAVE VAN DE  
 WILLEM MENGELBERG VERENIGING  
 OPGERICHT 13 FEBRUARI 1987

## SECRETARIAAT:

DR. P. VIS  
 KERVELHOF 6, 3991 GK HOUTEN  
 TELEFOON 03403-72455  
 POSTGIRO 155802

REDACTIE: DR. A. COSTER                      A. VAN KAPEL  
 IRISLAAN 287                                HOFBROUCKERLAAN 66  
 2343 CN OEGSTGEEST                      2343 HZ OEGSTGEEST  
 TELEFOON 071-175395                      TELEFOON 071-172562

## DISTRUBUTIE:

JOH. KREDIET  
 RIJKSSTRAATWEG 71  
 1115 AJ DUIVENDRECHT  
 TELEFOON 020-6991607

## BESTUUR:

Voorzitter	O. Hamburg
Vice-voorzitter	Prof. dr. W.A.M. van der Kwast
Secretaris	P. Vis
Penningmeester	A. Coster
Leden	A. van Kapel
	J. Krediet
Juridisch adviseur	Mr. E.E.N. Krans

## INHOUD VAN DIT NUMMER :

VAN DE REDACTIE EN MEDEDELINGEN .....	PAG. 1
CAELIA IN HET CONCERTGEBOUW .....	2 EN 3
MAGIE VAN DE MACHT .....	4
INTERVIEW MET PIANIST EMANUEL AX .....	5
OUVERTURE ALCESTE .....	6 EN 7
I.M. RICH. BOER .....	7
HERINNERINGEN VAN EEN KOORLID .....	8
ALBERT DE KLERK IN AANVARING MET MENGELBERG.....	9
OVER DE 6E. VAN MAHLER .....	10 EN 11
GUSTAV MAHLER .....	12 TOT 17
DISCOGRAFIE .....	18
MENGELBERG EN ZIJN TIJDGENOTEN .....	19



± 1905  
Willem Mengelberg

foto verzameling Johan Krediet



VAN DE REDACTIE.

De redactie is van mening dat de kwaliteit van de foto's en andere afbeeldingen in ons blad van onvoldoende kwaliteit zijn. In het algemeen zijn het fotokopiën van fotokopiën; bij elke reproductie wordt de kwaliteit minder.

Wij willen daarin verandering brengen.

Als proef publiceren wij in deze aflevering een foto van Willem Mengelberg die ongeveer in het jaar 1905 moet zijn gemaakt. De afdruk en vergroting is gemaakt d.m.v. een kostbaardere reproductie methode.

Om deze hogere kosten daarvan te compenseren is het misschien nodig in de toekomst het aantal pagina's van ons blad te verminderen.

Bij de volgende uitgave van ons blad zal een ledenadressenlijst worden toegevoegd.

Voor 1992 zal ons blad in een gele kleur verschijnen. In 1991 was dit groen.

\*\*\*\*\*\_

MEDEDELINGEN:

EERSTE LEDENBIJeenKOMST 1992.

Op Zaterdagmiddag 28 Maart 14,30 uur ten huize van de Heer P. Vis, Kervelhof 6 in Houten.(03403-72455)

De middag zal gewijd zijn aan de geboortestreek van GUSTAV MAHLER.

De Heer Smit zal hierover vertellen en fraaie dia's vertonen.

Het belooft een interessante middag te worden.

TWEEDE LEDENBIJeenKOMST.

Op Zaterdagmiddag 16 Mei om 14.00 uur zal ten huize van Prof. Dr. W.A.M. van der Kwast, Vijverlaan 10 in Haarlem (023-2843) een MUZIEKMIDDAG worden georganiseerd. Onder het motto: "Leden musiceren voor Leden" zullen vocale en instrumentale composities worden uitgevoerd.

Er zullen o.a. liederen gezongen worden van Hollandse componisten waaronder natuurlijk van WILLEM MENGELBERG.

U bent met Uw introduc e(e) van harte welkom!!!!

CONTRIBUTIE:

Wij verzoeken U om Uw contributie voor dit verenigingsjaar, dat loopt van 1 Maart 1992 tot 1 Maart 1993, zo spoedig mogelijk te willen voldoen.

De contributie bedraagt f. 45,-- per jaar.

Girorekening No. 155802 t.n.v. Willem Mengelberg Vereniging, Kervelhof 6, 3991 GK Houten.

\*\*\*\*\*

## Caecilia en het Concertgebouw

Op 15 oktober 1970 klonk in het Concertgebouw het laatste concert van de Maatschappij "Caecilia", welke toen iets langer dan 129 jaar had bestaan.

In de zomer van 1840 vatte F.G.F. Hansen het plan op een maatschappij te vestigen "uitsluitend voor toonkunstenaars, ten doel hebbende eene onderlinge ondersteuning". Hij kreeg medewerking van twee belangrijke musici in die dagen: Jacob Wilhelm Theodor Stumpf (1798-1866) en Johannes Bernardus van Bree (1801-1857): de oprichting kwam tot stand op 31 januari 1841.

Het doel was ondersteuning van bejaarde en behoeftige leden-musici en -bij overlijden - van hun weduwen en wezen.

De inkomsten bestonden uit de jaarlijkse contributie en de opbrengst van concerten. Die concerten werden twee maal per jaar gegeven. Vóór elk concert was een donateurs-repetitie. De concerten werden vanaf de oprichting tot 1932 voornamelijk gegeven in de Stadsschouwburg te Amsterdam. Bekende musici uit die dagen dirigeerden het orkest, dat samengesteld was uit leden van de Maatschappij, die de naam "Caecilia" kreeg, aangevuld met het orkest van de "Orkestvereniging".

De eerste dirigent die voor het voetlicht trad was J.B. van Bree. Hij zorgde ervoor dat de programma's stijl hadden en niet bestonden uit een bonte mengeling van allerlei composities.

Tot in onze dagen is van Bree nog bekend als componist van o.a. een Concertouverture en het bekende Allegro voor vier strijkkwartetten.

De opvolger van van Bree was Frederik Bernardus Bunte. Hij bracht de eerste uitvoering in Nederland van de Symphonie Fantastique van Berlioz en de Overture Tannhäuser van Wagner.

In 1864 nam Johannes Verhulst de dirigeerstok over tot 1866. Hij was in zijn jonge jaren bevriend geweest met Schumann en hij maakte diepe indruk als dirigent.

Daniel de Lange, die na Verhulst kwam, bleef eveneens twee jaar en werd opgevolgd door Henri Viotta in 1888. Viotta bracht vooral nieuw repertoire, o.a. van Wagner en Franse componisten.

Op 31 januari 1897 werd Willem Mengelberg dirigent van de Caecilia concerten. Met hem verandert er nog iets: voortaan zouden de concerten uitgevoerd worden door het Concertgebouworkest, aangevuld met losse krachten.

De Maatschappij kon nu steeds rekenen op concerten van top-niveau. Een derde van alle Caecilia concerten zijn door Mengelberg gedirigeerd: hij is de Maatschappij 43 jaar trouw gebleven. In 1938 gaf het bestuur als dank opdracht aan Jan Sluyters een portret van Mengelberg te schilderen. Dit portret hangt in het Concertgebouw.

Een gedenkwaardig Caecilia-concert vond plaats in november 1918 onder leiding van J.Martin S.Heuckeroth. Enkele dagen vóór dit concert was in het Concertgebouw een rel ontstaan rondom de criticus Matthijs Vermeulen. Na een uitvoering van de Zuiderdee-symfonie van Cornelis Dopfer had Vermeulen luid "Leve Sousa" geroepen, waarop hem de toegang tot de concerten verboden werd. Toen hij evenwel op bovengenoemd Caecilia-concert toch in de zaal zat, weigerde de solist, de

violist Alexander Schmuller op te treden zolang Vermeulen in de zaal bleef. Daar deze ondanks het verzoek van het bestuur weigerde op te stappen, speelde Schmuller die avond niet. Ook Eduard van Beinum heeft Caecilia-concerten geleid o.a. op 27 maart 1941 bij het 100-jarig bestaan van de Maatschappij. Er werden uitsluitend Nederlandse werken gespeeld: van Bree, Rudolf Mengelberg, Badings en Dopper. De verbetering van de arbeidsomstandigheden en sociale voorzieningen van musici maakte dat een instelling als de Maatschappij Caecilia langzamerhand, vooral in de na-oorlogse jaren, als overbodig werd ervaren. Op 11 maart 1970 werd de Maatschappij Caecilia opgeheven, waarna nog één concert volgde op 15 oktober 1970. Rest nog de vraag: vanwaar de naam Caecilia? De beantwoording van deze vraag vereist enige hagiografie. Caecilia, de beschermheilige van de muziek, stierf in het jaar 230 de marteldood. Toen zij als christin door haar ouders gedwongen werd met een heidense jongeman te trouwen, deed zij de gelofte aan God maagd te blijven. Deze gelofte legde zij af terwijl de muziek klonk toen zij het huis van haar bruidegom binnenging. Haar man, Valerianus, die haar respecteerde, bekende zich tot het Christendom en werd samen met zijn broer Tiburtius onthoofd. Caecilia werd veroordeeld tot de dood door verstikking in haar eigen villa. Toen dit mislukte, moest zij door de beul onthoofd worden. Volgens de wet mocht hij drie keer toeslaan. Eerst bij de derde keer bracht hij haar een wond in de hals toe die na enkele dagen tot de dood leidde. Zij werd bijgezet in de catacomben. In de vijfde eeuw werd zij overgebracht naar een ter ere van haar gebouwde kerk, die men voor het huis van Valerianus opricht had. In 1599 werd bij een restauratie het graf geopend. Men zag het nog geheel niet vergane lichaam van Caecilia. De hals toonde een diepe wond. De beeldhouwer Maderna maakte een beeld van haar in dezelfde liggende houding als waarin men haar vond. Dit beeld is te vinden in de Caeciliakerk te Rome

Ab van Kapel.



St. Cecilia met portatief orgel; detail van een schilderij door de Meester van het Bartholomeusaltaar, eind 15de eeuw (Rijksmuseum, Amsterdam)

## Magie van de macht

Onder bovenstaande titel maakte Hank Onrust een TV-documentaire over Willem Mengelberg. Deze film werd geruime tijd geleden op televisie uitgezonden en nog onlangs, op 16 december j.l. ten huize van onze vice-voorzitter prof.dr. van der Kwast voor de Willem Mengelberg vereniging vertoond. Daarbij was de heer Onrust zelf aanwezig (zie het verslag in 'Mengelberg en zijn tijd' van december 1991 p.22). Voor een juist begrip van een bepaald gedeelte in deze Mengelberg-documentaire, lijkt het mij nuttig enige kanttekeningen te maken.

Het gaat om het gedeelte waar Thea Vermeulen-Diepenbrock wordt geïnterviewd. Zij was in de na-oorlogse jaren een felle en soms onheuse criticus, die Mengelberg niet bepaald en warm hart toedroeg. In de TV-film leest ze een Mengelberg-onvriendelijke brief van Hindemith voor, geschreven toen deze concertmeester in Frankfurt was, waar Mengelberg de Museumskonzerte leidde. Zó gezien, of beter: gehoord, blijft Hindemith doorgaan voor een anti-Mengelbergiaan.

Juist is echter dat de componist later zijn mening heeft herzien en Mengelberg van zijn kant nimmer rancuneus is geweest: hij bleef de werken van Hindemith uitvoeren. Terzijde zij opgemerkt dat Mengelberg in Frankfurt meer tegenstanders had, o.a. de vooraanstaande muziekcriticus Paul Bekker, die hem een Berg voll Mängeln noemde. Bekker werd op een gegeven ogenblik de toegang tot de Museumskonzerte ontzegd.

Thea Vermeulen-Diepenbrock was de dochter van de componist Alphons Diepenbrock en later echtgenote van de componist Matthijs Vermeulen. Mengelberg onderhield goede relaties met Diepenbrock en bracht werken van hem ten gehore; later werd dat minder. Matthijs Vermeulen, behalve componist een gevreesd criticus, heeft weinig goeds over Mengelberg geschreven en in dit geval heeft de dirigent van het Concertgebouworkest nooit iets van de criticus-componist uitgevoerd. Kennelijk waren deze omstandigheden voor Thea Vermeulen-Diepenbrock aanleiding zich anti-Mengelberg op te stellen.

In verband met de TV-documentaire "Magie van de macht" lijkt het me gewenst het bovenstaande te weten wanneer men de film ziet.

Otto Hamburg





Een interview met de pianist emanuel Ax.

Op de vraag: "U speelt Haydn op een moderne Steinway vleugel. Hoe denkt u over authentieke uitvoeringspraktijk?". antwoordde de pianist:

"Ik probeer zoveel mogelijk mensen te ontmoeten, die er zich helemaal in hebben verdiept. Roger Norrington - met hem heb ik ook gewerkt -, Frans Brüggen. Ik luister naar de manier, waarop zij muziek maken. Dat heeft invloed op mij, maar daarom ga ik natuurlijk niet mijn Steinway de deur uitgooien! Ik speel van originele partituren, die door anderen voor mij zijn opgedoken. Ik ben heel gelukkig in het bezit te zijn van de Wiener Urtext Ausgabe: een uitgave die een bijzondere autoriteit bezit, maar ik vind wel dat bronnenonderzoek iets moet zijn waardoor vrijheid ontstaat. Kennis en informatie moeten ons juist vrijer maken in plaats van andersom. En je moet een veelzijdige benadering toestaan. Ik kan nog steeds luisteren naar Bruno Walter, Furtwängler en Willem Mengelberg, die Mozart dirigeren. Dat vind ik prachtig. Dat heeft niets te maken met de wijze waarop mensen vandaag de dag Mozart dirigeren. De tempi zijn verschillend, het geluid is anders, het gehele idee is verschillend. Maar ik houd van die uitvoeringen, het zou zonde zijn om die niet te hebben. De muziek is te groots om haar maar van één kant te bekijken. Zij is veel grootser dan al die mensen die er onderzoek naar doen. Het moet toegestaan zijn een eigen vrijheid van keuze te hebben, een vrijheid van onze eigen gevoelens en keuzes."

Uit: Muziekbulletin 11e jaargang nr 55. 1991.



## Ouverture Alceste

Eén van de mooiste opnamen van het Concertgebouworkest onder leiding van Mengelberg is de Ouverture Alceste van Gluck. De prachtige sonore klank van het koper in het begin valt dadelijk op. In het bijzonder de dalende baslijn van de bastrombone.

Het ideaal van Gluck was: *schone eenvoud*. Geen versieringen, maar strakke melodische lijnen. Dit is ook in de opera Alceste te horen.

In de tijd van het ontstaan van de opera, rond 1600, bestond de instrumentale inleiding uit een fanfare die tot doel had stilte te vragen. Later kwamen uitgebreidere inleidingen. Ze hadden evenwel geen of weinig verband met de opera die volgde.

In het voorwoord van Alceste schrijft Gluck echter: "Het kwam mij voor, dat de ouverture de toeschouwer op de handeling moet voorbereiden." Hij noemde de inleiding tot zijn opera Alceste: Intrada. De voorbereiding bestaat uit het oproepen van een stemming van dreigend noodlot en bereidwilligheid tot zelfopoffering. De ouverture bestaat uit twee delen: een expositie en een reprise. Men zou kunnen spreken van een sonatevorm zonder doorwerking. Voor concertgebruik heeft Felix von Weingartner er een afsluiting aan gecomponeerd.

Het verloop van de handeling in de opera is als volgt. Admetos, koning van Thessalië en Griekenland is ernstig ziek. Het volk bidt en smeekt voor de tempel van Apollo om zijn genezing. Dan komt de opperpriester naar buiten en verkondigt dat de koning alleen genezen zal als een mens zich vrijwillig offert. Allen op één na vluchten, daar dit toch wat te veel gevraagd is, hoezeer men de koning ook liefheeft. De enige die blijft, is Admetos' eigen vrouw Alceste. Zij is bereid zich voor haar man op te offeren. Zij zingt dan de beroemde aria "Divinités du Styx", waarin zij de goden van onderwereld meedeelt dat zij hen een tedere echtgenoot ontroofd, maar een trouwe echtgenote aanbiedt. Als Admetos, gezond en wel, zijn stervende vrouw aanziet en het tot hem doordringt dat zij zich voor hem opgeofferd heeft, wil hij niet langer leven, maar met haar samen het dodenrijk binnengaan.

Zij staan reeds voor de poort van het dodenrijk als plotseling Hercules, hun vriend, als een redder in de nood verschijnt en hen bevrijdt met de zegen van Apollo. Het volk jubelt om de goede afloop.

Een reddingsopera dus, zoals later Beethovens Fidelio. De tekst werd ontleend aan een tragedie van Euripides.

In de ouverture horen we nog een lichte invloed van de Barok en wel de z.g. terassendynamiek: eenzelfde passage wordt zachter herhaald als een soort echo. In de partituur zien we dan ook geen crescendi en decrescendi; alleen afwisseling van piano en forte. Wat vooral opvalt is de tegenstelling tussen laag koper en meteen daarna hoge strijkers; ook de afwisseling van hout en violen past Gluck toe.

Het is een van Glucks meest beroemde orkestwerken. Ook Furtwängler met de Berliner Philharmoniker, Malcolm Sargent met het Liverpool Orchestra en Adrian Boult met het BBC Orchestra zetten het werk op de plaat in de periode waarin Mengelberg het stuk opnam. Dat was tussen oktober en december 1935.

Mengelberg heeft het stuk vaak op zijn concertprogramma's geplaatst.

Ab van Kapel



#### In memoriam Richard Boer

Op 20 december 1991 overleed ons oudste lid Richard Boer op de leeftijd van 101 jaar.

In zijn studietijd heeft hij als violist wel eens meegespeeld in het Concertgebouworkest onder Willem Mengelberg. Hij was een van de latere opvolgers van Mengelberg in Luzern als Städtischer Musikdirektor.

In zijn kamer in Bloemendaal hing een portret van Mengelberg met onderschrift: "Aan mijn vriend Richard Boer". ondertekend: "Willem Mengelberg".

Later was hij leraar clavecimbel aan het Amsterdamse conservatorium en hoofdleraar piano en theoretische vakken aan de muziekschool van Toonkunst te Leiden. Hij was een zeer accuraat en nauwgezet docent. Elke les was bij hem een muzikale belevenis en ook een serieuze zaak: als iemand begon te lachen gaf hij als commentaar: "Lachen na de les". Niet alleen als pianist en clavecinist, maar ook als dirigent was hij werkzaam: eenmaal heeft hij in Leiden het Concertgebouworkest gedirigeerd op 23 mei 1934.

Bij de crematie werd op zijn verzoek geen muziek ten gehore gebracht. Zijn neef, de zoon van de musicus Walther Boer, bracht naar voren dat zijn oom vooral de stilte in de muziek waardeerde, vandaar een afscheid nemen in volmaakte stilte.

Ab van Kapel (oud-leerling)

## HERINNERINGEN VAN EEN KOORLID.

Als negentienjarige jongen mocht ik voorzingen bij het Toonkunstkoor van Amsterdam. In die tijd één der beste koren van Nederland dat, met het beroemde Concertgebouworkest - onder leiding van de eveneens beroemde Willem Mengelberg - zulke prachtige muziekuitsvoeringen tot stand bracht.

Ik zal nooit vergeten dat ik voor het eerst de repetities van de Mattheus-Passion Van Johann Sebastian Bach mocht meemaken. Ongeveer 3 maanden van tevoren begonnen wij o.l.v. de Heer De Reuver met de noten studie. Daarna volgden 3 repetities met het orkest en de solisten o.l.v. de grote meester.

Hij leidde ons d.m.v. woord, gebaar en uitstraling tot grote prestaties. Vooral zijn gezichtsexpressie is voor mij onvergetelijk.

Hij was voor de solisten, het orkest en voor ons niet gemakkelijk. Hij nam veel tijd om de muzikale hoogtepunten te verklaren. Voor de oudere leden van het koor en orkest, die deze verhalen vaker hadden gehoord, was dit wel eens vervelend. Enkelen hadden een boekje, een zak-schaakspel of iets anders meegenomen waarmee ze die tijd vulden. Gelachen werd er ook om de verstolen opmerkingen bij die verhalen of door voorvallen. Vermakelijk was het volgende:

Mengelberg had de gewoonte om het koor, aan het einde van de avond, in het gelijke opstaan en zitten te oefenen en dan staande het slotkoor te zingen.

Hij liet ons opstaan, wilde de inzet voor het orkest geven maar tikte ineens driftig af en zei tegen een sopraan: Mevrouw ik had U toch gevraagd om op te staan! Zij antwoordde: het spijt me meneer Mengelberg, ik ben niet groter.

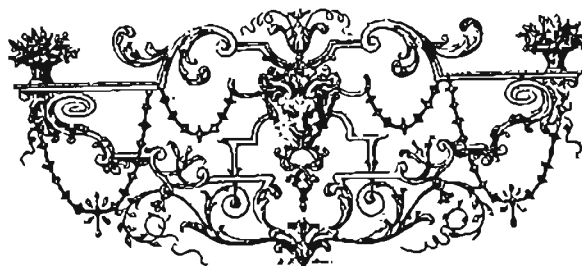
Dit antwoord veroorzaakte veel hilariteit. Toen na drie korte tikjes de inzet de mist in ging, sprak zijn gezicht boekdelen.

Eindelijk was er de generale-repetitie met publiek en de onvergetelijke uitvoering.

Als vocale solisten herinner ik mij: Jo Vincent, Annie Woud, Willem Ravelli, Carl Erp, Louis van Tulder en als instrumentalist Louis Zimmerman, Haakon Stotijn en de nog zeer jeugdige Piet van Egmond aan het orgel.

Met dankbaarheid denk ik nog aan deze muzikale gebeurtenissen terug en voel ik nog na ruim 50-jaar zijn handdruk na afloop met de woorden: Dank U wel, U hebt mooi gezongen.

Alkmaar, Maart 1992.  
Jo Meun.



## ALBERT DE KLERK IN AANVARING MET WILLEM MENGELBERG.

Op 15 November jl. vond in de NCRV-studio de uitreiking plaats van de Prijs van de Nederlandse Koormuziek aan Albert de Klerk.

Intussen is Albert de Klerk vierenzeventig jaar. De laureaat is in zijn loopbaan zeer intensief met de muziek bezig geweest. Op zestienjarige leeftijd volgde hij Hendrik Andriessen op als organist van de St. Josefkerk te Haarlem. Als componist schreef hij kamermuziek, concerten voor orgel en orkest, koormuziek voor de kerk en daarbuiten. Ook was hij dirigent van het koor "Katholiek Haarlem".

In het blad "DECHORUM", een uitgave van de stichting "Samenwerkende Nederlandse Korenorganisaties" (SNK) las ik in de editie van Januari 1992 een vraaggesprek met hem.

Op een vraag of hij de Mattheus-Passion wel eens gedirigeerd heeft zegt hij: Nee, nooit de kans gekregen, al zou ik het wel gewild hebben. Bij een Mengelberg-uitvoering van de Mattheus-Passion heb ik wel op het orgel gespeeld. Ik viel toen in voor Piet van Egmond, de vaste organist van het Concertgebouworkest, die ziek was. Ik moest uit zijn partituur spelen omdat daarin de registraties en aanwijzingen van Mengelberg stonden genoteerd. Zoals het gebruik van de zwelkast, een Voix Céleste bij het sterven van Jezus, verdubbeling van orkeststemmen enz. Ik zei tegen Mengelberg: maar professor, moet ik dat echt zo spelen, dat meent U toch niet? Als blikken hadden kunnen doden, dan zou ik hier nou niet gestaan hebben.



## Over de zesde symfonie van Mahler

Kan Berndt W. Wessling: Gustav Mahler, Hamburg 1974, p.226-227. ontlenen wij volgende uitspraken over het laatste deel van de zesde symfonie van Mahler. Van de geciteerde dirigenten hebben Walter en Mengelberg helaas geen opnamen gemaakt van deze symfonie, van Bernstein zijn er twee: een met de New York Philharmonic uit 1967 en een met de Wiener Philharmoniker uit 1988.

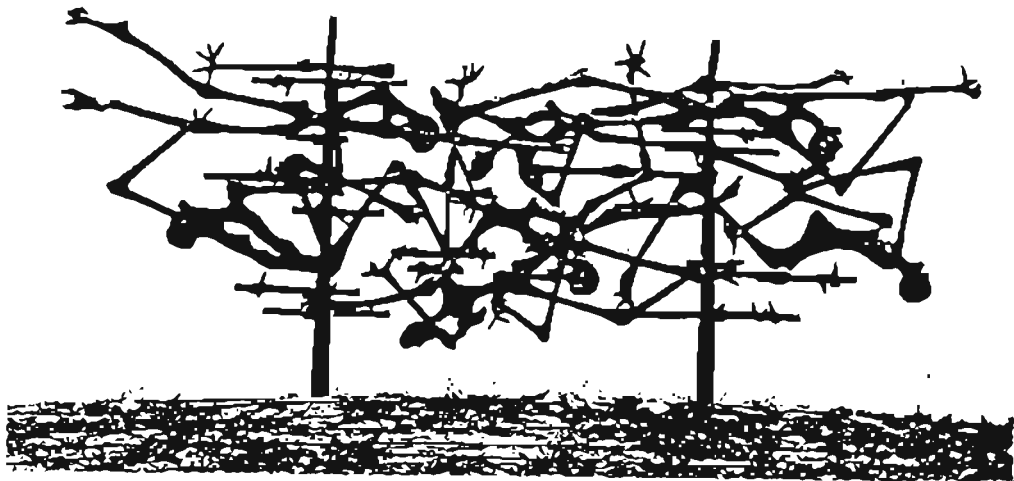
Willem Mengelberg: »Vor dem Finale der Sechsten packt mich jedesmal ein Grausen. Ich habe das Gefühl, meiner eigenen Zersetzung beizuwohnen. Es gibt nichts Ungeheuerlicheres als dieses genialische Zupacken, als diese musikalischen Fieberkurven, mit denen man jedes Krematorium dekorieren müßte. So verläuft die Tragödie des Menschen der Neuzeit. So, so, so und nicht anders! Mahler hat keinen Spuk komponiert; er war ein Visionär! Gnade dem Menschengeschlecht Gott, wenn eintrifft, was er gesehen und erlitten hat!«

Bruno Walter: »Es geht auf das Ende zu, das keine Auflösung im Sinne der Materialisten ist. Wie könnte sonst all dem Bedrohlichen, dem Unausweichlichen, ein Choral entgegenstehen? Hier zeigt sich, daß Gott bei Mahler immer noch eine Funktion hat. Und wenn dieser Satz auch pessimistisch schließt, in seinem Schöpfer ist doch noch ein Fünkchen Wissen darum vorhanden, daß es eine höhere Macht gibt, die der absoluten Auflösung entgegentritt und die Seele bewahrt vor der letzten, endgültigen Verzweiflung.«

Leonard Bernstein: »Mahler hat sich mit diesem gewaltigen, 82 Takte umfassenden Finale längere Zeit auseinandergesetzt. Diese Komposition entstand in einer äußerlich recht glücklichen Zeit Mahlers. War dieses Glück oberflächlich? Wohl kaum. Aber wie das so ist: Ein Mensch, der zu gedanklicher Tiefe fähig ist, wird gerade in guten Zeiten an das Ungute, an den Abschlus, an die unabwendbare Finis des menschlichen Lebens und Handelns erinnert. Mahler ist hierin ein Paradebeispiel für die moderne Existenzphilosophie. Kein Analytiker und kein Forscher sollte an diesem Paradebeispiel vorbeigehen! Mit dem Finale der Sechsten komponierte er die Katastrophe des homo sapiens schlechthin. Natürlich gibt es eine Form, ein Gerüst; aber das ist gar nicht so wichtig. Was in der Musik zum Ausdruck kommt, das ist allein wichtig. Es zeigt uns den Komponisten Mahler als den ersten und vielleicht sogar kühnsten Verfechter jenes philosophischen Systems, von dem aus Heidegger, Sartre, Camus – eigentlich alle modernen Denker – ihre Systeme entwickelt haben.«

Albert Camus: »Wenn ich beschreibe, wie die Katastrophe des heutigen Menschen aussieht, kommt mir Musik in den Sinn. Musik, die von Gustav Mahler, dem Vielgeschmähten, stammt. Und das ist nicht von ungefähr.«

Max Brod: »In der Sechsten von Mahler, vor allem in diesem Hamagedon von Finale, steckt eine fürchterliche Vorausahnung des grausigen Geschehens von Treblinka, Auschwitz [. . .]. Aber nicht auf die Stätten des Todes kommt es an, sondern auf die Moral des Todes. Sie ist bei Mahler eingefügt in die Moraledikte des 19. Jahrhunderts. Faustisch das Ganze [. . .] ja! Aber doch nicht überfaustisch. Als er mit der Komposition der Achten beschäftigt war und ans Finale kam und den Schluß vom ‚Faust‘ eingewoben hatte in das Labyrinth dieser Komposition, da ging er daran, Teile der Sechsten zu retuschieren. Er ließ unter anderem den dritten Hammerschlag fort. Warum? Seine Lebens- (auch Todes-)erfahrung hatte inzwischen einen ganz anderen Sinn bekommen. Das Unzerstörbare war ihm bewußt geworden.«



Silhouet van het Yad vashem-gedenkteken ter herinnering aan de 'holocaust', opgericht in Jeruzalem

# GUSTAV MAHLER

1911 — 18 MEI — 1926

DOOR H. F. KERNKAMP

**O**NGEVEER dertig jaar geleden werd verteld, dat Gustav Mahler — toen nog directeur van de Hofopera te Weenen — op een concertreis naar Rome bestolen was geworden.

Een koffer waarin de manuscripten geborgen waren van twee zijner symphonieën, waarvan de uitvoering door den componist zelf moest worden geleid, zou spoorloos verdwenen zijn.

Ontzettend! Toch was er een Weener, die het geval niet zoo heel erg vond. Want in het „Wiener Extrablatt” verscheen de volgende dichterlijke ontboezeming:

Herrn Mahler traf ein herber Schlag  
Von dem er sich schwer wird erholen:  
Ihm ward auf seiner Reise nach Rom  
Ein Koffer mit Noten gestohlen.

Zum Teufel gingen zwei Symphonieen  
Man sucht die Diebe zu fassen,  
Ich aber bitte sie auf den Knien  
Von sich nichts hören zu lassen.

Zijn de dieven gevat? Ik weet het niet. Maar dit is zeker: het manuscript van de Zevende kwam veilig en wel terecht op den dirigentenlessenaar van de concertzaal te Praag, waar ze voor het eerst ten gehoor is gebracht. Met stormachtige ovaties werd de symphonie ontvangen, ovaties die bijna een kwartier duurden.

Was de critiek — die immers alles toch maar het beste weet — ook zoo tevreden? Leopold Schmidt van het „Berliner Tageblatt” — en naar zijn oordeel zagen steeds honderden kunstenaars met schrik en vreeze uit — schreef als zijn eersten indruk: „In details het grootste meesterschap, over het geheel niets overweldigends, in hooger zin oorspronkelijks. Mahler's muziek heeft iets van een „hors d'oeuvre”. En zoo staan we van zijn muzikale gastmalen op als menschen „die sich an lauter Schwedischen Schüsseln satt essen sollten, und die sich nun nach einer ungewürzten aber kräftigen und gesunden Speise sehnen.”

Dus niet gezond en voedzaam de kost, die ons door Mahler wordt opgediend? Door Gustav Mahler, die eigenlijk Beethoven de Tweede was!

Beethoven de Tweede? Zeker! Na de première van Mahler's Tweede Symphonie te Amsterdam in 1904 heeft Willem Mengelberg in een redevoering bij een feestmaal zijn bewondering voor den meester geuit en gezegd: „Wij hebben kennis gemaakt met een groot genie, met iemand dien ik den Beethoven van onzen tijd zou willen noemen” . . .

Nu ja — ge weet het — er wordt nergens meer gelogen dan in toespraken op feestmalen en bij begrafenissen. En wie zoo'n uitspraak de wereld inslingert, en deze later zwart op wit onder de oogen krijgt, voelt meestal spijt. Heeft misschien zelfs berouw. Maar twee-en-twintig jaar later — in Mei 1926 — herinnerde Willem Mengelberg zelf nog eens aan hetgeen hij in 1904 had verklaard, en schreef: „Dat 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 in hun werk te vergelijken, ziet men reeds een diepe verwantschap tusschen hen: zij hebben een soortgelijke functie in het artistiek-maatschappelijk leven van hun tijd en in de geschiedenis der muziek vervuld.



Wanneer ik ons tijdperk van muziekbeoetening 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."

Misschien zal Willem Mengelberg ter gelegenheid van den 18den Mei 1936 — den dag waarop het vijf-en-twintig jaar geleden is, dat Gustav Mahler te Weenen is ontslapen — een herinneringswoord wijden aan zijn vereerden vriend. Hoe dat ook ditmaal zal luiden, is niet zoo moeilijk te voorspellen!

Jammer, dat Leopold Schmidt niet meer in leven is. In welken geest door hem over het werk van Mahler zou zijn geschreven, is ook gemakkelijk te gissen, als we ons herinneren hoe zijn Mahler-bewondering nimmer sterke vormen heeft aangenomen en hem nooit tot hoogten heeft geleid, waarop hij kon getuigen: „Hier ist die Aussicht frei" . . . .

Voor de curiositeit zij hier ook de meening weergegeven van den voortreffelijken muziekgeleerde Dr. Carl Krebs van de „Hochschule für Musik" te Berlijn, die schreef: . . . . „Dasz sich Leute gefunden haben, die Mahler's Symphonieen ernsthaft als Kunstwerke betrachten und Mahler einen grossen Komponisten genannt haben, das ist so kennzeichnend für die Verwirrung, die in den Kunstanschauungen unserer Zeit herrscht, dasz es hier festgelegt werden musz."

Intusschen — Mengelberg's profetie is niet uitgekomen. Voor een tweeden Beethoven gaat Mahler niet meer door. De laatste tien jaren is de Mahler-vereering eerder af- dan toegenomen, ook in ons land, waar nooit een bijzondere Mahler-cultus heeft bestaan. Het Amsterdamsche Mahlerfeest in 1920 beduidt in dit opzicht natuurlijk niets. Een feestviering ter gelegenheid van een herdenkings-datum van den een of anderen grooten kunstenaar slaagt altijd, wanneer deze op de juiste wijze is voorbereid en onder leiding van een voortreffelijken dirigent plaats heeft.

„Meine Zeit wird noch kommen" heeft Mahler gezegd. Maar dan moet ze gauw komen. Moeizaam is zijn kunst doorgedrongen, en het feit dat Mahler tijdens zijn leven eigenlijk volstrekt onbegrepen is, wordt als een sterk argument aangevoerd door degenen die Mahler voor het genie der toekomst verklaarden en hem zelfs wilden stellen naast Bach en Palestrina. Is zoo'n argument echter niet heel zwak en kan men het niet met evenveel recht laten gelden voor Bruckner?

Aan Mahler heeft men geestelijk geen houvast. Van origine Jood, wordt hij door zijn mysticisme in de Katholieke atmosfeer gedrongen, maar in zijn werken is hij pantheïst. Zijn kunst staat onder allerlei invloeden, wat volstrekt niet erg is, maar hij komt niet boven die invloeden uit. Hij tast en zoekt en blijft tasten en zoeken. En als hij eindelijk op zijn langen en dikwijls moeilijken weg den top heeft bereikt en met zijn Vierde Symphonie zooals Specht zegt: „den Weg ins Kinderland" gevonden heeft, komt in zijn Vijfde, Zesde en Zevende zijn twijfel weer tot uiting en zinkt de grond hem opnieuw onder de voeten weg — zoo geheel anders dan bij Beethoven!

Onder degenen die een uitvoering van Mahler's Achtste Symphonie hoorden onder de magistrale leiding van Willem Mengelberg, die geluisterd hebben naar hetgeen hier werd gegeven door zulk een geweldige koor- en orkest-massa, zullen er zijn — en ik kan het begrijpen — voor wie deze symphonie als het hoogste geldt in Mahler's kunst. Ongetwijfeld, ook in deze symphonie treedt het buitengewoon talent van Mahler heel sterk naar voren en kunnen we in extase komen over zijn technisch meesterschap — en toch zou ik willen vragen: brengt dit werk ons innerlijke ontroering —, wat heeft Mahler eigenlijk met zijn Achtste Symphonie bedoeld, tracht hij ons hier geen zand in de oogen te werpen?

Mahler was een groote tegenstander van hetgeen hij vivisectie noemde. Hij hield er niet van een verklaring af te leggen van zijn bedoelingen, was van oordeel, dat de toehoorders de compositie op zich moesten laten inwerken en hun fantasie daarbij vrij spel laten. Hoe wenschelijk zou het echter geweest zijn, als Mahler ten opzichte van de Achtste Symphonie — waarin het vocale element een grootere rol is toebedeeld dan het instrumentale — in dit opzicht een uitzondering had gemaakt, te meer omdat de titel „symphonie” die hij aan dit werk geeft, nog meer verwarring sticht.

Wat beteekent „symphonie” hier eigenlijk? Beethoven heeft ook een symphonie gecomponeerd waarin gezongen wordt, doch hier heeft de zang alleen de taak om aan het slot van het geheel een bijzondere verheffing te geven. Bij Mahler echter wordt het vocale element reeds van den beginne af aangewend en het beheerscht, om zoo te zeggen, het geheele werk. Toch is deze compositie noch een cantate noch een oratorium, maar ook — wat haar wezen betreft — geen symphonie. Of dacht Mahler soms dat hij ons met zijn Achtste de symphonie der toekomst had geschonken? Dus een moderne symphonie? Maar modern — afgezien dan van de techniek — is deze symphonie toch allerminst. Denk eens aan de eindelooze tekstherhalingen, zoowel in het eerste als in het tweede deel — en wat beteekent die verbinding van een ouden kerkelijken lofzang met Goethe's „Faust”, van een Latijnschen met een Duitschen tekst?

Zeer opvallend is in Mahler's Achtste het weinig oorspronkelijke en niet zelden triviale van de melodieën, die meer dan eens aan de Italiaansche opera, soms ook aan de operette doen denken. Bijzonder is dit op te merken in de muzikale behandeling van het tweede deel, waar deze ook in ander opzicht te wenschen overlaat.

Onbegrijpelijk is mij, dat Mahler de alleenspraak van Dr. Marianus (Faust) fortissimo laat begeiden, gedeeltelijk door den zang der jongere engelen, gedeeltelijk door dien van de „Selige Knaben”, terwijl aan Dr. Marianus wordt voorgeschreven piano te zingen, — en de melodie van het „Freudig empfangen wir Diesen im Puppenstand” der knapen, dat in een Allegro deciso gezongen moet worden, past allerminst bij den tekst. De zang van Dr. Marianus, aanvangende met de woorden: „Höchste Herrscherin der Welt” is vrij banaal, evenals de melodie welke eerst in het orkest wordt aangeheven, zich verder in de solo- zoowel als in de koorstemmen geheel of motiefgewijze doet hooren en ons tot het einde van dit deel — meer dan zestig bladzijden van het klavieruittreksel — niet meer loslaat. Ook Gretchen (door Goethe hier aangeduid als Una Poenitentium) zingt diezelfde leelijke melodie op haar smeekbede: „Neige, neige, du Ohnegleiche, du Strahlenreiche, dein Antlitz gnädig meinem Glück!”

Het laatste deel van Schumann's „Szenen aus Goethe's Faust” zou ik niet graag een meesterstuk willen noemen, maar vergelijk eens de melodie welke Schumann bij deze woorden schreef met die van Mahler!

Neen, „een wonder” kan ik deze Achtste Symphonie niet noemen. „Denken sie sich, dasz das Universum zu tönen und klingen beginnt. Es sind nicht mehr menschliche Stimmen, sondern Planeten und Sonnen, welche kreisen.” Ja, Mahler heeft een hart van reusachtige afmetingen, maar het bleek steeds te klein de gansche wereld te omvatten. Waarom heeft hij voor de uitvoering der Achtste duizend menschen noodig? Om een theater-effect te verkrijgen?

Het lijkt mij de tragiek in het leven van sommige toonkunstenaars, dat zij met den geweldigen bmvang van het moderne orkestapparaat eigenlijk niet meer bereiken dan velen hunner groote voorgangers met weinig hulpmiddelen, omdat zij het gevoel voor de juiste verhoudingen verloren. En

„Das Lied von der Erde“ kan men beschouwen als Mahler's afscheid van het leven. Hier heeft hij Chineesche gedichten, die hij in een Duitsche bewerking: „Die Chinesische Flöte“ van Hans Bethge leerde kennen, verklankt als „eine Symphonie für Tenor, Alt und Orchester.“

Er is dikwijls gevraagd, of „Das Lied von der Erde“ eigenlijk een symphonie of een liederen-cyclus met orkest is. En hoewel de ondertitel inderdaad tot verschillende uitleggingen aanleiding kan geven, mag men, dunkt mij, toch met groote zekerheid aannemen, dat Mahler „Das Lied von der Erde“ niet als symphonie beschouwde, maar eigenlijk als een groot lied (hij schrijft ook: „eine Symphonie für Tenor und Alt“) zooals b.v. de cyclussen „Lieder eines fahrenden Gesellen“ en „Kindertotenlieder“. Met „eine Symphonie“ heeft Mahler hoogstwaarschijnlijk willen aanduiden, dat de instrumentale begeleiding wordt uitgebreid, al zou men kunnen vragen, of het machtige en veelkleurige orkestapparaat ook hier een werkelijk wijder uitzicht schenkt!

Overstelpende klankmassa's komen echter in „Das Lied von der Erde“ niet meer voor. Ik geloof, dat Mahler zich bewust was, dat hij met de voltooiing der Achtste Symphonie zijn taak had volbracht, ja, misschien het hoogtepunt reeds voorbij was.

Uit Bethge's bundel Chineesche lyriek heeft Mahler de gedichten van Li-Tai-Po, Tschang-Tsi, Mong-Kao-Jen en Wang-Wei tot zes afdeelingen vereenigd, en op enkele plaatsen in den tekst wijzigingen aangebracht.

Vier gedichten: „Das Trinklied vom Jammer der Erde“, „Von der Jugend“, „Von der Schönheit“ en „Der Trunkene im Frühling“ bezingen het einde van den sterveling die in den zwijmel van het geluk, doorgloeid van den edelen drank, zonder leed in het duister wegglijdt. In het eerste lied (voor tenor-solo) met het sterke vergankelijkheid-motief door de vier hoorns, wordt ons toegezongen:

Schon winkt der Wein im gold'nen Pokale,  
Doch trinkt noch nicht, erst sing'ich euch ein Lied:  
Das Lied vom Kummer naht, liegen wüst die Gärten der Seele,  
Welkt hin und stirbt die Freude, der Gesang,  
Dunkel ist das Leben, ist der Tod!

In dit lied heerscht de stemming van bitterheid en vertwijfeling.

„Von der Jugend“ en „Von der Schönheit“ (drie en vier) dragen een zonnig karakter, in vijf: „Der Trunkene im Frühling“ wordt het beeld van het gelukzalige, Nirwana, door den dronk der vergetelheid geschilderd:

Wenn nur ein Traum das Leben ist,  
Warum denn Müh' und Plag!?  
Ich trikke, bis ich nicht mehr kann  
Den ganzen lieben Tag!

en in de liederen twee en zes: „Der Einsame im Herbst“ en „Der Abschied“ — beide voor alt-solo — spreekt de stem van hem die in de eenzaamheid gaat, om innerlijk rustig van de aarde te scheiden.

Vooraf in dit laatste lied heeft Mahler in den Duitschen tekst veel gewijzigd en nieuwe regels ingelascht. De hartstochtelijke uitroep: „O Schönheit, O ewigen Liebens — Lebens — trunk'ne Welt!“ is van Mahler — en de slotregel van Bethge: „Die Erde ist die gleiche überall und ewig, ewig sind die weissen Wolken“, heeft Mahler gewijzigd in: „Die liebe Erde allüberall blüht auf im Lenz und grünt aufs neu! Allüberall und ewig blauen licht die Fernen! Ewig.... ewig“....

Troosteloos doch berustend klinkt het in „Der Abschied“:

Mir war auf dieser Welt das Glück nicht hold!  
Wohin ich geh'? Ich geh', ich wan'dre in die Berge.  
Ich suche Ruhe für mein einsam Herz.  
Ich wandle nach der Heimat! Meiner Stätte!  
Ich werde niemals in die Ferne schweifen.  
Still ist mein Herz und harret seiner Stunde. . . .

Een reflex van Mahler's stemming, die zich ook een eenzame gevoelde, zooals ook tot uiting komt in het zoo bekend geworden „Ich bin der Welt abhanden gekommen”, het lied met de vertolking waarvan mevrouw Noordewier ons zoo menigmaal groote ontroering heeft geschonken.

Wellicht spreekt de geest van Mahler nergens zoo sterk als in de muziek van „Das Lied von der Erde”. En toch kan ik het geheel eens zijn, als Mahler naar aanleiding van dit lied wordt genoemd: „een merkwaardig voorbeeld van een kunstenaar, die levenskunstenaar wilde zijn, maar het niet, althans niet voldoende, vermocht te wezen”, en het in „Das Lied von der Erde” een wezenlijke leemte wordt geheeten, dat het verzoenend element ontbreekt. „Een gemis, dat in de laatste strofen van „Der Abschied” door Mahler zelf als het ware is gecursiveerd, want daarin wordt wel moeder Aarde — welke in het Drinklied zoo uit de hoogte wordt behandeld — herdacht als de „geliefde” Aarde, die in elke lente opnieuw zal bloeien, „eeuwig, eeuwig”, maar deze diep bewogen herdenking verluidt zóó hopeloos weemoedig, dat zij aandoet als een klacht.” . . .

En wie naar „Das Lied von der Erde” luistert, hoort hij niet duidelijk, hoe Jeugd, Schoonheid en Liefde ten slotte voor Mahler slechts symbolen van eigen leed zijn geworden — leed, waaraan hij tracht te ontkomen, maar dat hij tegelijkertijd toch zoo lief heeft?

Het leven is Gustav Mahler niets schuldig gebleven. Het heeft hem eer en roem gebracht, het heeft hem ook gegeeseld.

Maar het lijden alléén vormt den kunstenaar niet, doch de strijd, de worsteling met het lijden, die de levenskracht opvoert tot haar hoogste spanning.

Straks zal wellicht op uitbundige wijze weer de lof van Mahler bezongen worden en opnieuw zullen er zijn — overbluft door uiterlijken glans — die hem een plaats toewijzen onder de grootsten der grooten.

Laat ons voor Mahler het hart warm houden, maar het hoofd koel.

Eeren wij hem in zijn werk om zijn groot en vaak bewonderenswaardig meesterschap in de instrumentatie, om zijn souvereine beheersching van het materiaal, maar bedenken wij dat hij de man is van de groote geste, het pathos, dat hij zoozeer in zijn afgod Wagner bewonderde en dat hij ook zelf niet ontberen kon, en vergeten we niet, hoe ook deze tragische Faustnatuur ernstig worstelt en nooit overwint, eeuwig zoekt en nooit bereikt, ons nergens de verlossing schenkt omdat hij die zelf niet vinden kan, en ons innerlijk weinig doet doorleven.

En dengenen die ook thans weer zullen uitjubelen — overweldigd als ze eens waren door alverstommend machtsvertoon van schetterend koper, gillend menschengeluid en rommelend paukengedonder — dat niemand gelijk Mahler in zijn „Symphonie der Tausend” op zóó grootsche wijze lof en eer heeft gebracht aan den Almachtige — hun zou ik willen vragen in hun Bijbel het Eerste Boek der Koningen op te slaan en in het negentiende hoofdstuk nog eens het gedeelte te lezen, waar de profeet Elia zich op den berg Horeb bevindt.

. . . . Toen Elia voor het oog des Heeren zou treden, kwam er eerst een groote, sterke wind, die de bergen scheurde en de steenrotsen verbrak, doch de Heer was in den wind niet. En na dien wind kwam er een aardbeving, doch de Heer was in die aardbeving niet. En na de aardbeving kwam er een vuur, doch de Heer was in dat vuur niet, en na het vuur kwam er een stil en zacht suizen — en daarin was de Heer. . . .

A handwritten musical score for the first page of the first part of 'Das Lied von der Erde'. The score is written on 24 staves, organized into three systems of eight staves each. The instruments listed on the left are: Flöte (Flute), Klarinetten (Clarinets), Fagott (Bassoon), Hornen (Horns), Trompeten (Trumpets), Trombonen (Trombones), Violen (Violins), Violoncelli (Violoncellos), Kontrabaß (Double Bass), Klavier (Piano), and Orchester (Orchestra). The notation includes various musical symbols such as clefs, time signatures, notes, rests, and dynamic markings. There are some handwritten annotations and corrections throughout the score, particularly in the woodwind and string sections.

## Discografie

### MENGELBERGS KEUZE

Het internationaal bekende Engelse blad "Gramophone" haalt elke maand belangrijke publicaties en artikelen aan, die in diezelfde maand in 1931, 1951 en 1971 zijn verschenen. Zo lezen we dat in november 1931 aan belangrijke artiesten werd gevraagd de door hen gemaakte favoriete opnamen te noemen. Ook Willem Mengelberg werd in dat jaar naar zijn mening gevraagd. Tot verrassing van Gramophone rekende Mengelberg tot zijn tot op dat ogenblik gemaakte dierbare opnamen: Ravels Bolero, Webers Oberon-ouverture en J.C. Bachs Synfonia in Bes gr.terts op.18 no.2.

Daar moeten we dan toch eens gemeenschappelijk naar gaan luisteren!

O.Hg.

Gramophone:

december 1991

THE MENGELBERG EDITION, Volume 1.  
Ⓢ ORCHESTRAL WORKS. Concertgebouw Orchestra, Amsterdam / Willem Mengelberg. Archive Documents/Michael G. Thomas mono Ⓢ Ⓢ ADCD107 (67 minutes: AAD).  
Brahms: Symphony No. 3 in F major, Op. 90 (recorded at a broadcast performance on February 27th, 1944). Debussy: Prélude à l'après-midi d'un faune (from Telefunken SK2955, Recorded 1938). Franck: Psyché—Psyché et Eros (SK2463, 1937-8). Liszt: Les préludes, S97 (Columbia L2362/3, 1/30).

In his chapter on Mengelberg in *The Orchestra Speaks* (London: 1937), the viola-player Bernard Shore recalls the great man conducting the closing pages of Richard Strauss's *Ein Heldenleben*: "The violin solo to the end is made to tell on every note, and the player is able to play with complete freedom, both in expression and delicacy, with the rest of the orchestra hushed to an extreme *piuissimo* which is yet alive—the colour of a moving part just coming to the surface now and again". That description came to mind as I listened to the Concertgebouw players' rapt account of Debussy's *L'après-midi d'un faune*. How finely, under Mengelberg, they support the solo players: the horns, the suave and sultry flute, the cool, precise oboe, the very *espressivo* solo violin. The 1938 recording is rather recessed (though the solo violin is close) but you can hear everything in the texture, right down to the pointillistic interjections of the antique cymbals. Franck's *Psyché et Eros*, recorded at much the same time, also gets a rapt and sensual

performance, full of fire and erotic arousal in the big climaxes.

Like a lot of virtuoso conductors, Mengelberg had a bit of a weakness for Liszt's *Les préludes*, frowsty old melodrama that it is. The recording, made in June 1929, also appears on EMI's "Willem Mengelberg: First Recordings, 1926-1931" (Ⓢ CDH7 69956-2, 9/89). Or does it? The EMI anthology, compiled by EMI Bovema in Holland, seems, among other things, to have a different first side, though as neither CD insert gets down to the nitty-gritty of matrix numbers there is no telling what is afoot.

I would also have liked to know a bit more about the background to the (previously unpublished?) 1944 radio recording of the Brahms symphony; though, that said, neither the performance nor the recording really merits revival. The opening and much of the playing of the inner movements is curiously laboured and the orchestral playing is often strangely below par. As to the sound, it is execrable, with rough and unstable original discs crudely transferred. (The third movement begins with what sounds like the stylus biting the groove.) Mengelberg fans will no doubt want this collection but that must be the limit of its appeal.

R.O.

# Mengelberg en zijn tijdgenoten

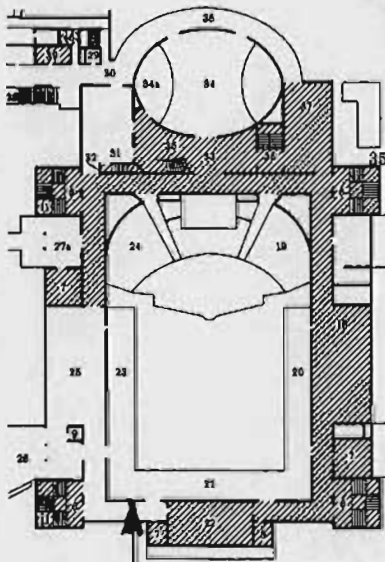
Gerard H.G. von Brucken Fock, geboren 28 december 1859 te Kuudkerke bij Middelburg, overleden 15 augustus 1935 te Heemstede, ontving zijn muzikale opleiding aanvankelijk te Utrecht bij Richard Hul en de pianopaedagoog Th. L. v.d. Wurff. In zijn studietijd aldaar ontmoette hij Brahms, wiens kwintet in f een grote indruk op hem maakte en in wiens eerste symfonie hij meespeelde als altviolist (het is kenmerkend dat vele componisten voorkeur aan de altviool geven!). Hierna ging hij nog in de leer bij Friedrich Kiel en Waldemar Bargiel in Berlijn. Gerard von Brucken Fock was een goed pianist die uitstekend begeleidde en zich vaak in eigen werken deed horen. Zijn overgevoelige natuur bracht hem dikwijls in ziele-nood, waardoor hij in verschillende levensfasen een zoekende ziel werd, die vol idealisme de wegen zocht om de wereld te verbeteren. Mede in verband hiermee verhuisde hij dikwijls. Nu eens was hij in Parijs, waar hij geboeid werd door het Leger des Heils, waarmee hij evangelisatiereizen maakte, dan weer woonde hij in Amsterdam, waar hij als opvolger van Daniël de Lange het Remonstrants Zangkoor dirigeerde of zich aansloot bij de Vrij Evangelische Gemeente. Doordat zijn muzikaal-artistieke natuur eigenlijk geen voldoening kon vinden in de muziek van de evangelisatiebewegingen, kwam hij in zielskonflikten en had hij periodes waarin hij niet kon componeren. Waren deze dan weer voorbij, dan componeerde hij weer met extra vuur. Zijn pianokomposities en ook die voor orkest zijn sterk beïnvloed door de natuur. Reeds in zijn kinderjaren was Von Brucken Fock zeer gevoelig hiervoor. De grote stad met alle drukte kon hij nauwelijks verdragen! Vooral de zee is een bron van inspiratie voor hem geweest. Voor piano schreef hij o.a. „préludes” en „moments musicaux”. Ook componeerde hij vele liederen, waarvan opus 30 werd opgedragen aan Jo Vincent. Het derde lied hieruit „Stil-Zijn” op tekst van Louise Pompe is kenmerkend voor de soort teksten waarmee hij zich vaker aantrok. Jo Vincent heeft deze liederen in het Concertgebouw met orkestbegeleiding gezongen en de muziek maakte een bijzonder grote indruk. Zowel Willem Mengelberg als Wouter Hutschenruyter voerden orkestwerken van Von Brucken Fock uit. Bekend werden zijn orkestsuites „Impressions du Midi” en „Vijfde Bretonse Suite”. Zijn oratorium „De Wederkomst van Christus”, uitgegeven door A.A. Noske te Middelburg, werd in 1910 door de Kon. Oratorium Vereniging te Amsterdam onder leiding van Anton Tjerk uitgevoerd. In 1934 vond de eerste uitvoering van zijn Requiem, waaraan hij van 1888 tot 1933 had gewerkt, te Haarlem plaats



G.H.G. von Brucken Fock

met als solisten Jo Vincent, Corrie Bijster, Annie Woud, Jac. van Kempen en Max Kloos. Helaas kon de komponist de uitvoering niet bijwonen en zijn vrouw mocht de onderscheiding van Ridder Oranje-Nassau voor haar man in ontvangst nemen. In 1935 werden op het muziekfeest dat ter gelegenheid van het veertigjarig jubileum van Willem Mengelberg te Amsterdam werd gegeven, ook liederen en pianowerken van Von Brucken Fock uitgevoerd. Op 1 februari 1954 heeft de vrouw van de komponist op 89-jarige leeftijd nog een uitvoering van zijn Requiem mogen bijwonen in de kerk te Gines, waar de watersnood werd herdacht.

Gerard von Brucken Fock was ook actief als schilder en hij was bevriend met belangrijke schilders zoals Isaïe Israëls, Bauer, Jan Toorop en Oscar Mendlik. Zijn werken benaderen de stijl van de Haagse school en die van de Impressionisten. Zijn schilderijen zijn grotendeels door zijn weduwe geschonken aan het Frans Hals Museum te Haarlem en aan de gemeente Heemstede. In 1952 werd in het „Huis van Looy” te Haarlem een eretentoonstelling van de schilderijen van Gerard von Brucken Fock gehouden. Bij de opening zong Jo Vincent met begeleiding van George Robert twee zijner liederen. Zijn muzikale oeuvre is gedeeltelijk uitgegeven, de manuscripten bevinden zich in de bibliotheek van de muzikafdeling van het Gemeente Museum te Den Haag.



Een verzameling artikelen rond de dirigent, pianist en componist Willem Mengelberg geschreven en gepubliceerd in verschillende muziekbladen, kranten door dr. pieter Vis in de jaren 1980- 1984 o.a. in zijn boek: " 125 jaar Catharina van Rennès en haar tijdgenoten" geleverd met 4 grammofoonplaten; thans uitverkocht.

Een zeegezicht van G.H. von Brucken Fock hangt in de bovengang van het Concertgebouw te Amsterdam.

