

Bijdragen aan de Nieuwe Rotterdamse Courant (september 1910-mei 1911)

Matthijs Vermeulen

Editie Odilia Vermeulen en Ton Braas

bron

Matthijs Vermeulen, *Bijdragen aan de Nieuwe Rotterdamse Courant (september 1910-mei 1911)*
(eds. Odilia Vermeulen en Ton Braas). [niet eerder gepubliceerd]

Zie voor verantwoording: http://www.dbnl.org/tekst/verm030bijd06_01/colofon.php

© 2017 dbnl / erven Matthijs Vermeulen



digitale bibliotheek voor de Nederlandse letteren i.s.m. **MATTHIJS VERMEULEN**

Abonnementsconcert [Brahms Symfonie nr 4 en Richard Strauss Ein Heldenleben o.l.v. Willem Mengelberg]

Hedenavond kregen wij het eerste abonnementsconcert, onder leiding van Willem Mengelberg. Het kan wel moeilijk anders, of hij heeft weder allen gebracht onder de macht van zijn meesleepende directie, welke zich bij hem, voor velen, op zóó sterk suggestieve wijze openbaart, ook in den uiterlijken kant zijner dirigeerkunst. Toch geloof ik, dat de impulsie, die van hem uitgaat in de voordracht der muziek, op het o r k e s t derhalve, krachtig genoeg is, om het publiek tot die eigenaardige spanning op te voeren, welke voor kunst de ontvankelijkheid verhoogt - indien hij zelf, onzichtbaar, voor een onzichtbaar orkest geplaatst stond. Jammer, dat daarmede niet eens een proefkan worden genomen. Het zou immers een geheel andere inrichting der concertzaal eischen. Misschien juist bij ons reeds zeer gemeenzame kunstwerken, zou met een onzichtbaar orkest een verrassend resultaat worden bereikt, in dezen zin, dat dan de aandacht uitsluitend in het gehoor en het geestelijk zien zou worden geconcentreerd, met het gevolg, dat de indruk door de muziek gewekt, dieper nog tot ons zou ingaan.

Met name van een symphonie van Brahms (het was de vierde, waarmede het concert heden geopend werd) zou de uitvoering een nog nadere en intiemere verhouding scheppen tot ons gemoedsleven: de muziek van Brahms, die nooit pralend heroïsch of uiterlijk dramatisch is, maar de extatische scheppingsdrift in vormen dwingt eener manhafte gebondenheid.

Juist met Mengelberg als dirigent, die op zóó treffende wijze in de Brahmsche episodische conceptie, de melodische lijn vindt en vasthoudt en doorstuwt van een warme gevoelsuitdrukking, welke eenheid scheidt en kleur ontgloeien doet, in wat, in de voordracht onder dirigenten van zwak of geen temperament, zóó echt grauw en verbrokken schijnt. Dat het met Brahms symphonieën betrekkelijk zóó lang heeft geduurd, eer zij tot de menigte zijn doorgedrongen - mag inderdaad op rekening worden gesteld, voornamelijk van gebrek aan [aanv]oeling met zijn stijl bij hen, die de symphonieën vertolkten: zonder in elkaar vloeiende en in elkaar grijpende phraseeringen met vlakke kleuren afgeteekend op een grondeloos fond.

Hoe in dit opzicht de smaak zich heeft gelouterd, bewees de haast gewijde aandacht, waarmede heden weder de uitvoering door het publiek gevolgd is en dan de overtuigende wijze, waarmede het ten slotte van zijn erkentelijkheid voor het genotene blijk gaf. Buitengewoon vooral was de impulsieve kracht in het allegro giocoso, zoo scherp contrasteerend met het weemoedig zangerig en dichterlijk andante.

Met een grandiose vertolking van het Meistersinger-vorspiel werd het eerste deel van het programma besloten. Het tweede was gewijd aan R. Strauss' Tondichtung: *Ein Heldenleben*, een werk, door den componist opgedragen aan Mengelberg en zijn orkest, en dat - welk standpunt men ook moge innemen tegenover de orde van kunst, waartoe het te rekenen is - het orkest in zijn hoogst dankbaar raffinement van virtuose Leistungsfähigkeit te bewonderen geeft.

Het eerste lustrum der Christelijke Oratoriumvereniging

Daar was reden het vijfjarig bestaan der Christelijke Oratoriumvereniging hedenavond met een feestuitvoering in het Concertgebouw te herdenken en wij hebben ons de vreugdevolle stemming van directeur, bestuur en leden levendig kunnen voorstellen.

Op het podium was een plantversiering aangebracht en de meeste koorzangeressen droegen een bloemtuiltje op den boezem.

Zeker, men kan twisten over de vraag: of een speciaal Christelijke Oratoriumvereniging wel noodig was en of het feit van de oprichting eener dergelijke vereniging niet een blaam te meer werpt op den geest des tijds, die ook in de kunstbeoefening het ontbindend element brengt van het sectarisme. Want tot heden heeft de Christelijke Oratoriumvereniging alleen hierin een van andere oratoriumverenigingen onderscheidend kenmerk getoond, dat hare uitvoeringen worden geopend met *g e b e d*. Maar misschien is de oprichting der vereniging te motiveeren door het feit, dat zij zich bepaalt tot de uitvoering van kunst van ernstigen stijl. Wel niet alleen van *g e w i j d e* muziek, maar toch kunst, waarvan het desnoods profaan karakter nooit tot het frivole overhelt. Vermoedelijk zou het bestuur niet te vinden zijn voor een uitvoering van bijv. Wagner's *Parcival*, gelijk wij dit drama in concertvorm bij Toonkunst hebben genoten, niet omdat Wagner daarin - volgens ons gevoel - het gewijde zou zijn te na gekomen, maar omdat de symbolische voorstelling daarvan met calvinistische opvattingen in botsing komt.

Uitsluitend dus in de samenstelling van het programma, schijnt de reden van bestaan te zoeken dezer Oratoriumvereniging, die zich tooit met het praedicaat: Christelijk. Niet in de *w i j z e* van kunstbeoefening. De waarde daarvan staat trouwens boven de splitsing Christelijk en niet-Christelijk. Onzuiver zingen in Christelijken trant, is niet minder te veroordeelen, dan wanneer paganisten zich daaraan schuldig maken.

Wij staan bij een en ander stil, omdat - waar wij verlegen zouden zijn, de noodzakelijkheid van het bestaan eener speciaal Christelijke oratoriumvereniging uit een kunsthistorisch standpunt te motiveeren - de stichting van bijv. roomsch-katholieken zangvereniging ons voorkomt wèl zin te hebben, omdat er inderdaad een speciaal katholieke kunst is aan te wijzen, in wier stijl en stemming zich alleen vermogen in te leven uitvoerders, die doordrongen zijn van een katholieken geest en voor wie van de openbaringsvormen van den katholieken eeredienst iets uitgaat, wat niet-roomschen bezwaarlijk in gelijke mate kunnen voelen.

Intusschen, de Christelijke Oratoriumvereniging bestaat en heeft van stonde af bewezen recht van bestaan te hebben: bewezen door den aandrang van zangers en zangeressen, ter vorming van het koor en van contribuanten, zoogen. kunstminnende leden. Erkend moet worden, dat het bestuur een gelukkige keus deed, door de artistieke leiding der vereniging toe te vertrouwen aan den heer Johan Schoonderbeek, die als opwekker van den muzikalen zin in een gansch district - het Gooi - op zoo merkwaardige wijze bewezen heeft groote wilsklacht te paren aan overtuigde kunstliefde en kunsttalent.

Dat de vereniging met een directeur als Schoonderbeek gewaarborgd is tegen een kortzichtig exclusivisme, heeft de samenstelling der programma's herhaaldelijk doen blijken. Ook voor de uitvoering van dezen avond is er ten dezen opzichte geen sprake van eenzijdigheid. Het concert werd ingeleid met de cantate *W a c h e t a u f* voor koor, soli, orkest, orgel en cembalo, van Joh. Seb. Bach. Daarop volgde Beethoven's Koorphantasie en de avond werd besloten met Anton Bruckners *Te Deum*.

Als solisten traden op de dames Stronck-Kappel, de Haan-Manifarges, de h.h. Jac. v. Kempen, Thom. Denijs, Julius Röntgen en Louis Robert, terwijl in het solo-ensemble der Koorphantasie nog medewerkten: mej. H. Schlüter en de heer A. Sluis, beiden uit Amsterdam. Het orkest was dat van het Concertgebouw.

De praestaties van het koor - de solisten en het orkest hebben een te goede faam, dan dat daar nog iets aan zou zijn toe te voegen - waren te prijzen, wat een te meer ingespannen arbeid van den dirigent doet onderstellen, omdat de koren voor een groot deel zijn aangeworven uit kringen, waar de beoefening der muzikale kunst niet juist in de traditie ligt. Ongetwijfeld heeft dat koor gedurende de 5 jaar van zijn bestaan zich zeer voordeelig ontwikkeld. Niet alleen is het rijker en rijker geworden van klankgehalte, maar ook in beschaving en muzikale voordracht. Dat het in zekerheid en rhythmische vastheid reeds een te waardeeren hoogte heeft bereikt, bleek vooral in Bach's cantate, met haar tegen den koorzang zelfstandig orkestspel, al nam de dirigent bij de gefigureerd polyphone gedeelten een zekere omzichtigheid van tempo in acht. Wij mogen niet verzuimen te vermelden, dat de heer Van Kempen de toegevendheid van het publiek had ingeroepen. Inderdaad klonk zijn stem minder klaar dan gewoonlijk.

Zoo zou men er ten slotte toe komen de stichting van Christelijke zangverenigingen als deze, zelfs als een heuchelijk teeken te beschouwen, omdat daardoor aan de veredelende, de 'verbroederende' kunst toegang wordt verschaft in kringen, die in hun kerkelijke steilheid en geslotenheid, daarvoor tot heden zich niet gemakkelijk openen. En er is voor de toekomst iets hoopvols in, de kerkelijke orthodoxie met een zóó blijmoedig hart als gisteravond - de gansche menschheid omstrengelende strofen uit Beethovens Koorphantasie te horen aanheffen:

Schmeichelnd hold und lieblich klingen
Unsers Lebens Harmoniën,
Und dem Schönheitssinn entswingen
Blumen sich, die ewig blühen.

Fried' und Freude gleiten freundlich
Wie der Wellen Wechselspiel;
Was sich drängte rauh und feindlich,
Ordnet sich zu Hochgefühl.

Aldo Antonietti en Myra Hess

Het eerste der concerten, gedurende het winter-seizoen te geven in de kleine zaal van het Concertgebouw, is ons gisteravond aangeboden door den violist Aldo Antonietti, met medewerking van de pianiste Myra Hess uit Londen.

Antonietti had zich een programma gekozen, dat gelegenheid gaf zijn rijke gaven te bewonderen. Voor de pauze hoorden wij het bekende pianoconcert van Saint-Saëns, geliefkoosd repertoire-nummer en daarna een drietal kleinere nummers uit de klassieke school: Sarabande et Tambourin van Leclair, Aria van Bach, en drie gedeelten uit eene solosonate van Bach (Sarabande Double et Bourrée).

In de tweede helft van den avond volgden het Preislied uit Meistersinger, door Wilhelmy voor viool gezet; het Abendlied van Schumann, en Zwe i U n g a r i s c h e T ä n z e van Brahms-Joachim. De keuze van Preislied en Abendlied leek ons niet gelukkig, omdat arrangementen als deze niet de stijlschoonheid van een programma verhoogden. Maar zij bieden den violisten de gelegenheid te schitteren, met een mooien toon, en Antonietti is in dit opzicht zeer bevoorrecht. Het is een genot te luisteren naar den zang van zijn zeldzamen Maggini. Zijn techniek is vlekkeloos, en de eenige wensch, dien men, hem hoorend, blijft koesteren, is dat zijn voordracht iets minder cerebraal ware. Beheersching is eene uitnemende eigenschap

in den artiest, maar zij mag niet teruggaan tot reserve, en alleen in de Ungarische Tänze gevoelden wij den drang van den violist om zich in zijn spel uit te leven.

Myra Hess speelde César Francks 'Prélude, Choral et Fugue'; Intermezzo van Schumann; Elves van haar leermeester T. Matthay; twee Etudes in As en F, van Chopin; de Ballade in A, van denzelfden, en (als toegift) eene Gavotte van Gluck.

De jeugdige klavierspeelster deed hiermede haar intrede in ons concert-leven, en zij toonde een zuiver pianotalent te bezitten. Haar spel is energiek en temperamentvol, zóó zelfs, dat onder den bravour de cantilene wel eens te veel lijdt.

Met name vraagt Elves een fijner aanslag, doch de werken die groot-spel kunnen verdragen als de Prélude van Franck en de Ballade van Chopin kwam het forsche karakter van haar spel ten goede. Het gehoor betoonde zich zeer ingenomen met de kunst van beide artiesten.

Antonietti werd begeleid door mevr. Mossel-Belinfante: bescheiden en smaakvol.

Concertgebouw [Ewald Straesser Symfonie nr 2 en Richard Strauss Den Quichote]

De hoofd-attractie van het abonnements-concert in het Concertgebouw - gisteravond - was ongetwijfeld de uitvoering van Richard Strauss' 'Don Quixote', welk werk in langen tijd niet op het programma voorkwam.

Na de pauze werd ons een prachtige vertolking van dit werk gebracht. Zoowel wat betreft de technische als de psychische zijde, is deze compositie voor de uitvoerenden een zeer moeilijke opgave. Om een volledig en plastisch klaar beeld van den rijken muzikalen inhoud te geven en geen der vele fijne detailschilderingen aan ons opmerkzaam oor te laten voorbijgaan, zijn twee gegevens hoofdvereischte. Primo een eerste rangs orkest, maar bovenal een dirigent die, met minutieuse zekerheid in de voordracht, de verschillende door Strauss psychologisch zoo juist geschilderde episodien uit het leven van Cervantes' beroemden 'Ridder van de droevige figuur', ook *l e v e n s w a a r* onzen geest kan laten voorbijtrekken. Mengelberg en zijn artistenschaar is dit hedenavond weder op uitnemende wijze gelukt.

Men weet het, Strauss heeft voor dit werk den variatievorm gekozen en de geniale wijze waarop de toondichter zijn eens gekozen thema door juist aangebracht veranderingen aan het karakter der toestanden, die muzikaal geïllustreerd moeten worden, weet aan te passen, is bewonderenswaardig. Men zou kunnen beweren, dat de moderne variatie-vorm door Strauss in dit werk haar apotheose bereikt heeft.

Wij willen niet uitvoerig stilstaan bij het 10tal variaties, waarin Don Quixote als dolende ridder achtereenvolgens met windmolens, blatende schapen, bedevaartgangers, betooverde booten, tovenaars, ridders van de blanke maan enz. aan het strijden is. Toch kunnen wij niet verhelen, dat door het op zichzelf staande der deelen, het fragmentarische, de stijging tot een eigenlijken climax gemist wordt.

Bij het opnieuw aanhooren van dit werk, dat ongeveer in 1891 gecomponeerd is, zijn wij in onze meening versterkt, dat deze toondichting als een, in nauw verband tot hare beide voorgangsters Don Juan (1888) en Till Eulenspiegel (1895) staand, werk te beschouwen is.

Ja zelfs zien wij in 'Don Quixote' een combinatie van de in de beide voorgangsters vertegenwoordigde hoofd gedachte, in Don Quixote nl. versmelt Strauss de diepe emoties van de tragische en wondere figuur van den zinnelijken idealist met een humor, zachter en teederder dan die van den middeleeuwschen schalk en spotvogel, den geliefden vagabond: Till Eulenspiegel.

Humor en diepe, sombere neerslachtigheid, heeft Strauss hier op de meest realistische wijze in zijn muziek weten uit te drukken. Met Don Quixote is als het ware, de periode van 'de novelle in de muziek' ingeleid geworden.

Zooals gezegd stond de uitvoering op een hoog peil. De heeren Hekking en Meerloo beeldden de rollen van Don Quixote (violoncel) en zijn knecht Sancho Panza (alt-viool) uit, met een geheel opgaan in de intenties van den componist, daarbij op waardige wijze ondersteund door de tuba (Hijmans) en de bas-clarinet.

Het publiek vond blijkbaar in al die 'Ulkige' orchest geestigheden als de blatende schaapjes, het suizen van de wind-machine enz. een groot vermaak, maar voelt blijkbaar ook diep de tegenstelling daarmee, aan het slot, waar de violoncel met treffende, teeder gevoelige accenten de laatste woorden van den nu geheel bekeerden ridder illustreert: 'weleer was ik een gek, maar nu ben ik wijs, voorheen was ik Don Quixote de la Mancha, maar nu ben ik weder de goede, eenvoudige Alonso Quixano.'

Straesser's tweede Symphonie in G. gr. t., waarmede het concert geopend werd, is niet meer dan goede kapelmeester-muziek, die echter eenig relief kreeg door de schitterende uitvoering. Het scherzo, met zijn eigenaardig aandoend trio, staat nog het hoogste. Op zijn pracht-instrument gaf voorts Hekking op heerlijke wijze het fijn-pikante celloconcert van Lalo te hooren. Een ware verademing na Straesser.

Concertgebouw [Beethoven Vioolconcert (solist Jacques Thibaud) en Brahms Symfonie nr 2 o.l.v. Willem Mengelberg]

In tegenstelling met het abonnements-concert van Donderdag j.l., toen het programma uitsluitend aan de 'modernen' gewijd was, waren nu op de matinée van gisteren twee der 'klassieke' meesters aan het woord. De twee laatsten van het klassieke drie-gesternte bij uitnemendheid, (de 3 B.'s); Bach, Beethoven en Brahms waren het, die thans onze aandacht kwamen vragen.

Beethoven heeft zich reeds sedert lang bij het groote publiek ingeburgerd. Geen beschaafd huisgezin of men hoort er zoo nu en dan wel eens Beethovenklanken weerklinken. Brahms vindt nog niet zoo gemakkelijk den weg tot de harten van de muziek-liefhebbers; dit bleek weer opnieuw, want vóór en tijdens de uitvoering van zijn Symphonie verliet een groot gedeelte van het publiek de zaal. Terwijl Beethovens kunst zich reeds geheel gepopulariseerd heeft, wordt Brahms door velen nog steeds beschouwd als kunstenaar der geestelijke aristocraten. Ten onrechte? Zeer zeker; wel heerscht in Brahms' muziek opvallend de duistere, diepzinnige toon, maar Meester Johannes weet daartegenover toch ook weder te stellen den verlossenden toon der welluidendheid, den milden weerschijn van dat onvergankelijke licht, dat de ziel met vreugde vervult en haar tot aandachtig beschouwen dwingt. Wie ernstig zoekt zal ook spoedig den sleutel tot de gouden poorten van Brahms' heerlijke muze gevonden hebben. Hij zal dan beseffen, dat men bij dezen meester na eerst door een storm van aandoeningen, gevoelens en indrukken te zijn heengevoerd geworden, na de eene stijging volgend op de andere (steeds crescendo) te hebben meegeleefd, ten slotte dat heerlijke hoogtepunt bereikt, waar rust, liefelijkheid en zachtheid van gevoelens zoo overvloedig heerschen. Deze hoogtepunten ontdekken te laten is de A en O van Brahms' kunst. Stijlvolle uitvoeringen van des meesters werken zullen spoedig ook tot meerdere waardeering van hem, den aristocraat van gemoed, voeren.

Mengelberg bracht ons gisteren de tweede Symphonie van den meester, die Symphonie, die zich dan betrekkelijk nog de meeste vrienden verworven heeft en van de vier dan ook de meest idyllische is.

Mengelberg dirigeerde deze tweede uit het hoofd, wel een bewijs dat hij de partituur geheel in zich opgenomen heeft. Maar ook bleek uit zijn directie dat hij zijn ziel geheel voor Brahms geopend en voor diens interpretatie zijn eigen stijl gevonden heeft. Liefdevol, met verloochening van alles wat naar effect nijgt, met levendige rhythmiek, krachtige stijgingen en waar nodig, teedere fijnheid (vooral in het Allegretto grazioso) kwamen Brahms' klanken tot ons. Dat was stijlvol! Konden wij dit laatste ook maar getuigen van de voordracht van het vioolconcert van Beethoven door den hier zoo zeer geliefden kunstenaar Jacques Thibaud uit Bordeaux, die naar Amsterdam geroepen was om dat prachtwerk van den Duitschen grootmeester te vertolken. Wij weten het en hebben het meermalen gehoord hoe supérieur Thibaud Mozart vertolken kan, maar voor Beethoven mist hij alsnog dien hooger en idealen zin, die voor de vertolking van dit concert zoo noodig is. Vooral in de cantilenes was zijn spel te veel op uiterlijk sierwerk aangelegd en miste het innerlijke-waardige, in één woord het stijlvolle. En dan die onmogelijke cadenzen die door den solist ingevoegd werden. Onbegrijpelijk! Dan maar liever geen cadenzen. Toch bewonderden wij opnieuw in dezen zuidlander zijn bloeiend schoonen toon, zijn onberispelijk zuivere intonatiën en zijn delicate voordracht, maar misten heelaas die atmosfeer van Duitsche muzikale voornaamheid, die een eerste vereischte is voor de ware vertolking van Beethoven's werken. Thibaud heeft ons wel wat teleurgesteld. Een volgende maal met Mozart maar weer eens revanche nemen!

Het orkest begeleidde het concert, op een klein ongelukje van den fagottist na, op de bekende uitnemende wijze. Het concert werd geopend met Beethoven's groote 'Leonore'-ouverture.

Siegfried

De gisteravond door de Deutsche Opernonderneming - directie Henri Maal - in den Paleis-schouwburg gegeven opvoering van Wagner's Siegfried mag, stelt men billijke eischen, als vrij goed geslaagd aangeteekend worden.

Beginnen wij met het beste: Urlus een kernachtige, zonnige Jong-Siegfried, die met glanzende stem de smede-liederen deed weerklinken en vooral in de tweede acte zijn hoogtepunt bereikte; Waldemar Henke (Wiesbaden) een buitengewoon goede, typische Mime met den juisten Wagner-stijl in zijn voordracht en de steeds duidelijk hoorbare uitspraak van den tekst, daarbij voor het tooneel als geknipt. Voortreffelijk! Ook Hertha Dehmlow (Bayreuth) voldeed als Erda zeer goed, hoewel zij wat ver op het tooneel geplaatst was, dat aan den klank der stem schaadde.

Minder voldeed Kriener uit Weenen als der Wanderer. Wel beschikte deze zanger over een schoone stem, maar hij weet die niet voldoende te beheerschen, waardoor hij soms te veel de stem uitzet en dan licht detoneert. Ook zijn spel eischt nog verbetering. Gura (Berlijn) als Alberich heeft blijkbaar zijn beste dagen gehad; toch verraadde zijn voordracht nog een goede school. Het Woudvogeltje van Annie Gura (Berlijn) was zuiver, waarmede alles gezegd is. Brünnhilde kon ik niet meer hooren. Het werd te laat. Om ongeveer 12 uur werd zij uit den slaap gewekt.

Nu kom ik aan de zwakke zijde: het orkest. Het was een stout waagstuk om met een nog niet ingespeeld, uit heterogene deelen samengesteld orkest een zoo moeilijke

opgave als de Siegfried biedt te volbrengen. Dank zij de groote slagvaardigheid, routine en techniek van den kapelmeester Joseph Stransky (Berlijn) liep alles zonder groote stoornissen van stapel. Maar de poëzie, het klankschoone, het doorzichtige ontbrak. Enkele gewichtige instrumenten misten wij.

De regie van Gura kon ook beter, vooral werd er vreemd met de licht-effecten gespeeld.

Ignaz Friedman

Deze, ons tot heden onbekende pianist, die hier gisteravond, in de kleine zaal van het Concertgebouw, optrad, met een uitsluitend aan Chopin gewijd programma, vond daar een talrijk publiek, dat het hem niet aan succes heeft laten ontbreken. Geen wonder. Hij beschikt over een schitterende techniek, die geen moeilijkheden kent, zijn tooneving is edel en rijk aan schakeering, de voordracht warm en vol kleur. Deze ontegenzeggelijk groote qualiteiten gaan echter vergezeld van andere, die men voor een deel zou kunnen verklaren uit Friedmans Duitschen aard. Hij overdrijft, geeft te vaak van het goede te veel. Ongetwijfeld is de kunst van Chopin er eene van sterke tegenstellingen: *himmel[hoch]jauchzend und zum tiefsten betrübt*, en vraagt zij een haast improvisatorische voordracht, maar de vrijheid moet nochtans gebonden zijn en de wisselende stemmingen willen voortbewogen zijn door een stroom, die ze tegen willekeurige gevoels-uitgelatenheid waarborgt. Friedman, die nog jong is en vol jeugdig vuur, gaf zich naar het scheen zoo impulsief, dat de schilderij wel eens barok werd. Dit voelde men, met name in de grootere werken en reeds dadelijk in de Sonate opus 58, die door het karakter van den kunstvorm, waartoe zij behoort en al moge die vorm door Chopin met soevereine vrijheid behandeld zijn, de uitvoering aan een bepaalden stijl bindt. In de kleinere werken, de études bijv., was het gevaar den stijl te verbreken, door te zware contrasten en accenten minder groot of uitgelaten en hier heeft Friedman ons in menige zijner voordrachten een onvermengd genot geschonken. Een zeer begaafd klavierspeler - dit is onze slotsom - die, den storm en drangtijd nog niet te boven, bij rijper worden van den geest, tot meer bezonkenheid zal komen in zijn opvatting en voordracht.

De menschen van thans worden gestadig ongeduldiger en nerveuser. Er zijn er, die het meer kwelling dan genot vinden om gedurende vier uur in den schouwburg te moeten vertoeven en die Wagner's werken steeds mooier gaan vinden naarmate er meer in geschraapt wordt. Voor die ongeduldigen van aard is uitkomst nabij. De heeren Paul Franck en Ernest Mathé te Parijs, hebben op verzoek van de zangeres Cécile Thévenet een opera gecomponeerd. *Cleopatra*, waarin een pakkende episode uit het leven van deze beroemde Koningin behandeld wordt, en die in het geheel precies.... twintig minuten duurt. Binnenkort zal het werk vertoond worden en zoo het bijval verwerft, zal men het met deze gecondenseerde opera ook te Weenen en Berlijn probeeren.

Emanuel Moor

In de kleine zaal van het Concertgebouw hedenavond een concert, met een programma, gewijd uitsluitend aan werken van Emanuel Moor, den in Zwitserland woonachtige componist van wien door Mengelberg indertijd eenige symphonieën zijn uitgevoerd. Hoewel alles zeker niet interessant was en de kunst van Moor niet kan worden gezegd een nieuwe richting aan te kondigen - pleit het toch voor zijne

muziek, dat zij den avond lang een publiek heeft weten te onderhouden. De componist had zich voor zijne liederen de medewerking verzekerd van een zangeres, Marie Leroy, met een mooi donker gekleurde stem. Wel niet bepaald een liederenzangeres, in zoover zij niet uitblonk door een expressieve dictie, maar meer den indruk van het lied zoekt weer te geven in algemeene stemming, toch eene zangeres, die door haar zang heeft geboeid. Ook de pianist, Maurice Dumesnil, die werken van Moor voordroeg, deelde in het succes van den avond. De componist begeleidde de zangeres met smaak en karakter.

Emanuel Moor [pianowerken en liederen]

De heer Moor is een Zondag-kind, in zoover hij steeds zich het voorrecht verzekeren kan aan de meest gerenommeerde solisten en de meest gerenommeerde orkesten het peetschap zijner composities op te dragen. Zoo plegen zijn symphonieën te worden ten doop gehouden door Mengelberg en het Concertgebouw-orkest; van zijn violoncelconcert is de inkt nauwelijks droog, of niemand minder dan Pablo Casals zet het op zijn programma; hetzelfde zien wij gebeuren met zijn vioolconcert, dat door meesters als Henri Marteau en Carl Flesch, om zoo te zeggen onder zijn handen werd weggegrist.

De heer Moor is ook steeds verzekerd van een hem welgezind publiek, want overal waar hij verschijnt, behooren de mannen van naam en faam in den muziekkring, waar hij zijne Muze doet neerstrijken, tot zijn vrienden.

Deze buitengewone positie, waarin de heer Moor, de van aardsche goederen ruim bedeelde uit Polen geboortige en in Zwitserland woonachtige componist, verkeert, heeft echter naast voordeelen, ook bezwaren. Het zijn sterke beenen, die de weelde weten te dragen en wij herinneren ons allen het gedicht van Goethe, althans den beginregel: *Wer nie sein Brot in Thränen aß* - en kennen er den zin van: de kunstenaar wordt eerst door het lijden gelouterd en de diepten des levens worden eerst hem geopenbaard, die er het licht in kan doen stralen van eigen weten en ervaren.

Dit nu is ons wel een overwegende indruk geweest van het concert, gisteravond, in de kleine zaal van het Concertgebouw, waar een programma werd uitgevoerd van uitsluitend Moorsche composities, dat er geen diepe emoties zijn gewekt. Deze muziek bereikt nergens onafzienbare hoogten, en steekt nergens af naar grondelooze diepten. Maar de componist - en dit wordt hem als deugd toegerekend - zoekt ook niet in dezen den schijn voor het wezen op te dringen. Hij geeft zich gelijk hij is.

Reeds uit de snelle opvolging, waarin zijne werken ontstaan, blijkt, dat hij een gemakkelijke hand van voortbrengen heeft; beschikt over een aangeboren compositie-talent, zoodat wij er toe zouden komen te gelooven, dat hij zijn muziek neerschrijft, als bijv. een Ten Kate het zijn gedichten deed. Zeker treffen in de muziek oorspronkelijke wendingen en houdt zij zich doorgaans ver van het banale verwijderd, al is zij niet vrij van cliché's. Alleen in de transcriptie voor piano, van Bachs preludium en fuga, hebben ons louter op klankwerking gerichte effecten getroffen, te massief voor den wel het massale beheerschenden, maar toch nooit vlakken stijl van Bach.

De pianist, Maurice Dumesnil, spitste trouwens in zijn voordracht deze eigenaardigheid nog toe, door in de fortomomenten aan zijn Pleyel eischen te stellen, waaraan het instrument niet dan onder scherpe klankweeën kon voldoen. Voor 't overige zeer zeker een pianist van talent, al was zijn spel niet altoos vrij van zekere ruwheid, waaronder ook het *achevé* schade leed. Reeds in de variaties van Mozart,

het eenige niet-Moorsche nummer op het programma, was wel te loven een bekoorlijke klankgeving, die vooral aan Dumesnils piano's en pianissimo's eigen is, maar de versierinkjes misten wel eens de gevorderde subtiliteit.

Voorts speelde Dumesnil eenige pianostukken van Moor: *Esquisse* genaamd. Karakteristiek voor Moors muziek is haar meestal grootsche opzet, met een recitativische melodie in de bas, welke zich echter niet tot den verwachten rijkdom van gedachten ontplooit en ontwikkelt. Ik herinner mij ook van Ten Kate gedichten, die zoo mooi beginnen, zóó vol van klank en breed van cadenz! Met deze Schetsen heeft Moor wel naar zich doen luisteren en de titel wijst reeds aan, dat hij zelf daarmee niet bedoeld heeft doorwerkt polyphone klaviercomposities, wat zij ook niet zijn: eer in forsche contrasten van kleur op het doek geworpen improvisaties, met tegen den diepen baszang een virtuoos passagespel in de rechterhand.

De liederen waren ongelijk van waarde, zoodat mej. Marie Leroy ze niet alle tot het publiek heeft weten te mee doen doordringen. Wij meldden reeds, dat zij een mooie stem heeft, diep van kleur. In den aanvang wat omsluisd, won het geluid gaandeweg aan klaarheid en werd het ook vaster.

De composities bieden wat den stijl betreft, noch in de begeleiding, noch in de melodische vinding, nieuws, maar zij zijn ook niet gezocht en blijkbaar - getuige ook de juiste declamatie - uitingen eener oordeelkundige muzikaliteit. In 'A vous, troupe légère', had de componist op gelukkige wijze den Franschen chansonstijl getroffen; een daaropvolgende *Berceuse* en daarna *La chanson du rouet*, troffen het eerst door een bekoorlijken zangerigheid en het tweede ook door de verscheidenheid van stemming der coupletten. De teekenende begeleiding, die wel - als van zelf spreekt - zich aan den wiegezing en spinwielbeweging hielden, hadden toch iets eigen karakteristieks.

Ook onder de liederen op Engelsche teksten (in de keuze waarvan evenals in die der Fransche, de heer Moor zich een man van beschaving en smaak toont) zijn er, waarvan de muziek inderdaad door de stemming van het gedicht wordt gedragen. Wij denken aan de tegenstelling van het zwaar gedragen *Litany*, woorden van Fletcher en het opgewekte en opwekkende *It was a lover and his lass*, woorden van Shakespeare, dat in populairen toon, boven het banale, gehouden is.

Mej. Leroy - het zij herhaald - zoekt niet haar kracht in de tekstuitdrukking - maar in het weergeven van de algemeene stemmingen in den klank der stem en in de weerspiegeling dier stemmingen door haar uiterlijk. Maar tot het wekken van diepe indrukken leidde een en ander niet. Dat kan alleen als ook het woord zijn volle waarde krijgt.

Concertgebouw [Haydn Symphonie nr 99, Rodolphe Kreutzer Vioolconcert nr 19 (solist Christiaan Timmner) - werken van Bach o.l.v. Willem Mengelberg]

Het abonnementsconcert, hedenavond, werd ingeleid door de eerste van Haydns zoogenaamde Engelsche symphonieën, die, voornamelijk wat de eerste deelen betreft, als de lentestemming ademt van de Jahreszeiten, zelfs met de ernstige momenten, die daar soms zoo plotseling het blijde zonlicht verduisteren: een dier werken, welke, hoe bekend zij ons ook toeklinken, nooit ophouden te bekoren en ons de symphonie geven in haar oervorm: voorbeeld voor alle tijden van zuivere opbouw en klare doorschijnendheid, maar onnavolgbaar in haar frissche melodiek en het geestig vernuftspel, dat haar doorsprankelt.

Ook oud, en hoewel als noviteit op het programma gebracht, heelemaal niet nieuw klinkend, was het vioolconcert No. 19 van Rodolphe Kreutzer, door Chr. Timmner uitgevoerd. Kreutzer is wel onsterfelijk, maar dit dankt hij aan Beethoven, die hem een prachtsonate opus 47 opdroeg. De 40 opera's, die hij schreef, zijn vergeten, want de Kreutzer, die als operacomponist nog in de herinnering leeft, is Conradin Kreutzer, met zijn *Das Nachtlager von Granada*. Rodolphe heeft ook niet minder dan 19 vioolconcerten nagelaten! Dat zijn er achttien meer dan Beethoven. Het zou inderdaad een wonder zijn, als iemand, die zóó gemakkelijk schreef, iets zou hebben gewrocht van blijvenden aard, al zijn er ook op dit punt door de Muzen uitverkorenen, gelijk Haydn, die insgelijks een veelschrijver was, maar van wiens meer dan honderd symphonieën er zich tenminste nog een tiental tot in onzen tijd hebben gehandhaafd. Gezwegen van zijn oratoria en kamermuziekwerken. Neen, Rodolphe Kreutzer laat men niet ten onrechte in de muziekkast rusten. Zeker bleek het concert, dat wij gisteravond van hem te hooren kregen, werk te zijn van een vaardig musicus - maar het is toch erg verbleekt en had te weinig substantie om een publiek van tegenwoordig wezenlijk te kunnen boeien, al onthield het aan de uitvoering niet zijn stille aandacht. Mocht de reinheid niet altoos boven bedenking zijn, Timmner beheerschte het werk, natuurlijk volkomen en men liet het hem ten slotte niet aan hartelijk applaus ontbreken.

Na de pauze onthaalde hij het publiek op een concert van J.S. Bach, ook oud - maar onvergankelijk.

Hanna Verbena - Dirk Schäfer

Het was heel mooi het concert, hedenavond. Hanna Verbena heeft er hare liederen gekweeld met een stem zoo zuiver en vol heerlijkheid, dat het een waar genoegen was naar haar te luisteren. Hoe erkentelijk mag zij hare leermeesteres, mej. Cath. van Rennes, zijn, die haar geluid zóó uitnemend heeft gevormd en geheel haar talent zich heeft doen ontwikkelen in zóó gezond muzikale richting. Ik bedoel hiermede, dat Hanna Verbena's voordracht volkomen vrij is van eenig pogen om er meer in te leggen dan het hart haar ingeeft. Nooit zal zij door uiterlijken nadruk den schijn trachten te wekken van emoties, dieper en heviger, dan waartoe het wezen harer natuur haar de macht verleent. Deze afwezigheid van opzet en geweldheid, van onnatuur en overdrijving, doet hare praestaties, zooals zij ze aanbiedt, gaarne aanvaarden, met oprechte bewondering van een zoo zeldzaam voorkomend klaar, tot in de hoogste lagen malsch geluid en evenredige toonvorming. Reeds dadelijk mocht zij van hare gaven blijk geven in de met smaak voorgedragen Italiaansche zangen. Slechts een enkele inzet in de hoogte was niet fraai en ook een enkelen keer viel een zweving naar te laag zingen op te merken. Later volgde een cyclus liederen van Duitsche en Fransche meesters. In de Duitsche liederen was wel eenige diepere uitdrukking waar te nemen, bij vroeger vergeleken.

Hanna Verbena had het voorrecht te worden begeleid door Dirk Schäfer, die op zijn instrument in edele toongeving met haar wedijverde. Zelfstandig gaf deze pianist, die in zijn uiterlijke rustigheid zooveel innerlijke beweging verbergt, de variaties ten beste, door Mozart geschreven op een thema van Mr. Duport. Deze Duport is hofmusicus geweest onder koning Friedrich Wilhelm II en was Mozart, toen deze te Berlijn kwam concerteeren, niet al te welwillend gezind. Mozart wreekte zich op zijn ijverzucht, door variaties te schrijven op een thema van hem, aldus toonende hoe hij zich van zijn kant verheven voelde boven alle jaloezie. Schäfer speelde de variaties met een moeijlijk te overtreffen meesterschap en lokte onwillekeurig tot

vergelijking uit met de vertolking onlangs, op het concert-Emanuel Moor, door den Franschen pianist Dumesnil, ook variaties van Mozart. Hoeveel subtieler was de voordracht van Schäfer! Na de pauze deed hij zich hooren in Francks prelude, fugue et choral en toonde toen eerst recht welk een rijke muzikale persoonlijkheid wij in hem bezitten.

De beide concertgevers vonden een dankbaar publiek, dat het hun niet aan succes heeft laten ontbreken.

De Böhmen [Boheems Strijkkwartet]

Zij, de eersten, die de uitvoering van het strijkkwartet, na een periode van verval of liever terugval tot een 'gelegenheidsproductie', weder in eere brachten door haar ons te geven als zelfstandige kunstuiting, waaraan de artiest zich geheel moet toewijden; zij, die daarmede den smaak voor dit genre van kunst veredeld en den maatstaf van beoordeling belangrijk verhoogd hebben, daarmede tevens ons het genie der componisten nader brachten, zijn ons gisteravond weder verschenen en hebben het publiek tot geestdriftige bewondering en hartelijke dankbaarheid gestemd.

Nadat de Böhmen de nieuwe periode in dezen geopend hadden, zijn er vele andere quartet-gezelschappen gevolgd: onder hun bezielend voorgaan - of misschien was het een bij de muziekminnende gemeente, gevoelde behoefte juist aan een herleving van deze kunstproductie, die zich ongeveer tegelijkertijd in alle beschaafde landen openbaarde. Maar hoevele andere quartetten zich in de laatste jaren ook ten onzent hebben doen hooren, hoevele quartetten ook van beslist e e r s t e n rang, de liefde voor het Boheemsche strijkkwartet hebben zij niet kunnen verdringen. In welk opzicht sommige dier andere quartetten misschien zelfs op eigenschappen bogen, die hun een minstens even hoogen rang verzekeren, door het ongemeene stuk p e r s o o n l i j k e , dat uit de vertolkingen van het Boheemse quartet spreekt, heeft dit zijn eigen plaats met glans weten te handhaven en wordt het door geen ander quartet overtroffen in warmte en diepte van kleur en uitdrukking.

Juist wat wij door sommigen weleens als een bezwaar tegen de Bohemers hebben hooren opperen, maakt - naar ons inziens - er het bijzondere van uit en verklaart den overwegenden rang. dien zij in de waardeering van ons publiek blijft bekleeden.

Ik bedoel hun s t i j l van quartetspelen met zoo sterk naar voren tredende individualiseering der stemmen. In zijn eerste samenstelling met Nedbal als alt, sprak dit eigenaardige krachtiger nog, dan sinds Herold hem heeft opgevolgd. En dan waren er, die zich met het optreden van Nedbal in het kwartet, niet geheel konden vereenigen. Zij noemden het een u i t t r e d e n , een verbreken van het eenheidskader. Ik heb dit nooit als een fout gevoeld en mij ook nimmer kunnen vereenigen met den eisch van een zóó volkomen opgaan in elkaars intenties door de uitvoerenden, bij het quartet-spel, dat men zelfs de overneming van het thema door de tweede viool van de eerste, niet zou mogen onderkennen.

Het quartet is eens gekenschetst als eene gedachtenwisseling tusschen vier personen. De vergelijking is van Goethe en niet op alle quartetten evenzeer toepasselijk. Er zijn quartetten, waarin voornamelijk de eerste viool het woord voert en de andere instrumenten, meer dan met haar te discussieeren, haar eenvoudig secondeeren.

Doch dit zijn geen quartetten met eere. Bij onze groote meesters zal men ze niet aantreffen. Het eigenaardige in de opvatting der Böhmen is juist gelegen in het individualiseeren der vier stemmen, die ook als zij zich unisono en homophon

vereenigen, toch een zoo diep doordringenden klank voortbrengen, waarin ieder de uitdrukking van zijn gemoedsbevinding tot de hoogste spanning opvoert, als zong hij alléén zijn leed of zijn liefde uit.

Binnen het eenheidskader van het kunstwerk geven de Böhmen zich met eene vrijheid en volle overgave van lichaam en geest, die hunne aren doet zwellen en hunne instrumenten doet kreunen en dit verzekert aan hunne vertolkingen het spontane, aan welks meesleepende macht niemand zich kan onttrekken. Zoo doordringen zij de uitvoering der in stijl meest uiteenlopende werken van een door hartstocht doorgloeide kleur, die in hun ras haar voedingsbron vindt en drukken er een persoonlijken stempel op, die verklaard wordt juist uit een vrijheid van zich te laten gaan, elk voor zich, krachtens het natuurlijk élan, dat in dat ras zijn stuwkracht vindt. Zij zijn gister hier opgetreden met een programma van oude, beproefde werken: Dvorak, Brahms, Beethoven. Het was de eerste avond van een glorieusen tocht door het land, dat hen eert en lief heeft gekregen.

Lohengrin

De onder directie van den heer Maal hedenavond in den Paleisschouwburg gegeven voorstelling van Lohengrin was in menig opzicht te loven. Hoewel men met een verschuiving der vertolkers te rekenen had, wegens ongesteldheid van Walter Soomer uit Bayreuth, als Telramund, voor wien Willy Lüpertz uit Leipzig, oorspronkelijk voor de Heerruferpartij bestemd, inviel, terwijl hijzelf werd vervangen door Hermann Kant uit Dresden, heeft dit aan de opvoering niet merkbaar geschaad. In Hermann Kant mocht men zelfs een artiest begroeten met wel ietwat nasaal, maar mild en welig bariton-geluid en die zijn partij ook door zijn mooi zingen, wist te releveeren. Het is zelfs de vraag, of Willy Lüpertz als Heerrufer evenzeer zou hebben voldaan, vermits zijn markant geluid en zeggingskracht zich zoo goed voor de rol van Telramund leenden. Dr. Braun uit Wiesbaden gaf een krachtig voorgestelden en voorgedragen König Heinrich, vooral te roemen in de epiek zijner partij en de tenor Löltgen uit Düsseldorf toonde zich een Lohengrin, wien het wel nu en den aan fijnheid van stembehandeling ontbrak en ook aan wijding in de opvatting, maar die toch over het geheel genomen heeft voldaan. Lilly Hartgren Waag uit Bayreuth heeft ons een interessante Elsa te hooren en te zien gegeven, niet in de zwak-teere opvatting, die ten onrechte wel eens aan de figuur wordt gegeven en de vrouwelijke energie, die zij later te ontwikkelen heeft, onverklaarbaar maakt. Haar dramatiek was wellicht niet altoos vrij van het theatrale, maar de opvatting, ook der andere hoofdpersonen, was eenigszins in dien stijl; het is te verdedigen in een romantische opera. Frau von Szekrenyessey, als Ortrud, zong haar partij met veel uitdrukking, maar de stem mist de vereischte kleur voor de partij en er ontbreekt diepte aan. Men verlangt hier een donkere stem, liefst met een alt-timbre, ook om het contrast tegenover de stem van Elsa.

Het orkest kweet zich verdienstelijk en zeker boven onze verwachting van zijn taak; het werd door den heer Schouten met rustige zekerheid geleid. Het koor was het beste in de 1ste acte, het is te schraal bezet, vooral in de 1ste tenor-partij en het had in de 2de acte al heel weinig geluk.

Dat is trouwens het schier onoverwinnelijk bezwaar van dergelijke gelegheidsuitvoeringen. De menschen mogen alles zoo zorgvuldig mogelijk hebben ingestudeerd, de studie kan eerst na herhaalde uitvoeringen voor het publiek, voldoende bezinken, zoodat ze zich in de ensembles vrij kunnen bewegen. Ook bij

de solisten, al zijn ze ieder voor zich nog zoo berekend voor hun taak, wreekt zich de omstandigheid, dat zij vreemd tegenover elkaar staan, op een hun vreemd tooneel, voor een vreemd orkest! Het kwintet in de eerste acte leed daar dan ook onder; in de tweede acte had men maar liefst heel wat geschraapt.

De uitvoering genoot, voor zoover zij bij de afzending van dit telegram gevorderd was, bij het publiek een warme ontvangst.

Brandts Buys' Serenade

De Romantische Serenade voor strijkkwartet van Jan Brandts Buys is gisteravond hier door het Fitzner-kwartet ten gehoor gebracht. Wat zou de grootvader, Cornelis Alexander, vreemd opkijken indien hij de muziek hoorde van dit kleinkind. Want in deze compositie moge de overlevering luid genoeg spreken om een aanknoopingspunt te geven voor klassieken en romantici, vooral voor deze laatsten, een grooter evolutie in twee geslachten beloofde men zelden en ziehier inderdaad een interessant stukje muziekgeschiedenis.

Dit nieuwe werk bestaat uit vijf deelen. Het begint en eindigt met een Nocturno; de overige deelen heeten Alla Marcia (langzaam), Serenade en Schemen, beide laatste snel. De stemming is van groote eenheid, een vervolg op de romantiek van Chopin, teer maar krachtig gepassioneerd, zwoel en smachtend. De eenheid van sentiment klinkt door in de muziek welke thematisch zeer hecht gebouwd is. Het tusschendeel van den eersten Nocturno b.v. huiverig-zacht met dempers geëxposeerd, wordt voortgezet in den marsch, straf van rhythmus en vol van klank. Klarheid is verder de hoofdverdienste der serenade. De zetting is nergens gecompliceerd, veelal homophoon met fijn bijwerk, maar nooit ingewikkeld en doordacht als bij Reger. Aan dezen zou Jan Brandts Buys doen denken wat vrije opvatting der tonaliteit betreft, ware zijne muziek niet helderder en warmer tegelijk.

Ook zijne harmoniek, ofschoon zonder eenige conventie, klinkt nooit duister; het is een en al logica. Wat de melodische lijn betreft, hier komt zijn verwantschap met de Franschen nog sterker uit. Evenals bij Chopin, Vincent d'Indy, Lekeu, Debussy, kan men haar beïnvloed noemen door de oude toonsoorten, onverschillig welke, 't zij Gregoriaansch of het heele-tonen-systeem dat men af en toe ook bij hem aantreft. Zijne melodie is in hooge mate expressief en zeer persoonlijk. Wat de architectuur aangaat, hier vindt men terug de familie-traditie: een eerste deel, tusschen sats en herhaling, zonder doorvoering. Men zou zweren dat hij dit nog van Verhulst geleerd heeft. Daartegenover staat het exclusief moderne: Zijn vereering van den klank, men zou 't haast instrumentatie willen noemen, zoo vindingrijk blijkt hij met zijn vier strijkinstrumenten in allerlei geraffineerde klankeffecten. Wij citeeren hiervan uit het eerste deel de combinatie van eerste, tweede viool en cello con sordini (arpeggiën) en ongedempte viola, die met zwaren rijken toon de melodie voert. Uit het hartstochtelijke vierde: de lichte flageolet-passage der eerste viool, waartegen een vlug-rhythmische figuur voor de cello op de brug, zeer verrassend van werking; etc. Alles te zamen genomen is dit het mooie werk van een jong componist met zeer vruchtbaren aanleg. Wij zijn het Fitzner-kwartet dankbaar voor deze kleine propaganda van een Hollandsche kamermuziek, welke uit de aard der zaak hare reproduceerders zoo moeilijk vindt.

Concertgebouw [Jules de Swert Celloconcert (solist Fritz Gaillard) o.l.v. Evert Cornelis]

Wanneer virtuozen sterven moest men hunne composities maar begraven met hen. Hun werken hebben een eigen psyche, niet een muzikale, maar gegroeid uit het goochelaarzijn van den maker. En wie zal ze beter begrijpen dan de auteur zelf? Hij schreef zijn muziek voor zich, voor zijn eigen gevoelswezen, voor zijn eigen kunnen, voor zijn eigen succes. Het solo-instrument heeft hier een rol als de primadonna in een coloratuur-opera. Het leidt niet, heerscht niet beïnvloedt nergens gedachtengang of bouw, toch staat het immer vooraan, dringt zich gedurig op met klanken en frazen, zonder den minsten zin, leege tierelantijntjes, muzikale anecdoten, welke men vergeet zoo gauw men ze gehoord heeft. Dat de concerteerende componisten er bewondering mee verwierven, ligt toch in deze onevenredigheid. De belangstelling voor hun technisch kunnen moet hier de muzikale waarde vervangen. Een man met passie voor den eleganten streek, voor volle pittige toonvorming, schitterend passagewerk, vibreerenden klank spele zulke werken. Zijn instrument, zijn virtuozen-pracht, domineere het geheele orkest, den dirigent en elke beweging zij een verrassing.

Dit naar aanleiding van het eerste C e l l o - c o n c e r t van Jules de Swert, gisteravond in het Concertgebouw ter uitvoering gebracht door Fritz Gaillard, onder leiding van Evert Cornelis. Deze drievoudige combinatie lijkt ons niet gelukkig, omdat geen van drieën imponeert. Noch de matte muziek, uit de Mendelssohn-Schumann periode, noch het knappe maar geenszins buitengewone spel van den solist, noch de dirigent, die zich weinig moeite gaf dit beetje leven te dwingen tot werkelijkheid, Het is nu eenmaal marionettenkunst, maar er moet toch iemand zijn, die het touwtje trekt. Fritz Gaillard is zonder twijfel een bekwaam cellist, doch niet berekend voor de zware taak, die dit concert hem stelt. Zijn individualiteit is te klein, te gemoedelijk, zijn artisticeit te bedeesd, te tam en enkel deze, maar dan in geniale verhoudingen, kan den hoorder van dit leege werk roepen tot enthousiasme. Het was trouwens geen avond van groote indrukken. Evert Cornelis bevindt zich in een moeilijke ontwikkelingsperiode.

Hij weet wat hij wil, maar achter het willen zit nog niet de uit de diepte rijzende stuwkracht van het kunnen - zoodat het reeds opmerkelijk uiterlijk doen, niet zuivere reflexbeweging is van innerlijke, tot bezonkenheid gekomen emotioneele beweging. Maar het groeit in dezen jongen dirigent en dat scheidt goede verwachting. Want het talent van dirigeren is aanwezig!

Bram Eldering - Hedwig Meyer

Wij waardeeren de muzikale ascese en eene zelfbeheersching als die van Bram Eldering is immer bewonderenswaardig. Maar wanneer niet een groot gevoel de muziek doortrikt, hoe licht zal de gedachte dwalen, de stemming vervagen? Brahms koos zijn ideeën zorgvuldig, maar zijn melodie ontbreekt veelal het karakter, juister uitgedrukt: de karakteriseering van een gevoel. Hij geeft ze als muzikale gedachte zonder meer. Het genieten van Brahms is zuiver muzikaal genieten, als van een fuga van Bach. Misschien is de vergelijking te ver gedreven. Analogie is er. Brahms' harmoniek daarbij is zeer individueel. Zijn thematischen arbeid mag men een voortzetting noemen van dien van Beethoven. Hier treft dezelfde consequentie, dezelfde logica - maar het tonaliteitsverband is bij den romanticus veel zwakker doorgevoerd en dit verzwaart wederom het begrijpen.

Speelt men deze werken in den zoogenaamden 'stijl', wat blijft er dan over?

Maar wien het kunstenaars-zintuig niet ontbreekt voelt respect voor Brahms' kunst en om dezelfde reden eerbiedigt men het spel van Bram Eldering. Het spreekt niet

licht tot het hart, want hij versmaadt den toon der virtuozen, het zigeuner-effect, de passie. Hij negeert den artistieken klank. Het spel, de vertolking in den letterlijken zin, stelt hij boven alles. Hierin bereikte hij echter het volmaakte en men vindt geen passage, welke men beter zou willen, afgeronder, soepeler, muzikaler in technischen zin.

Mevrouw Hedwig Meyer vertegenwoordigde het gracieuze element zonder den hoogen ernst van haar partner te schaden. Men ziet hier ongeveer dezelfde combinatie als bij Flesch-Röntgen, minder opvallend echter, daar Röntgen zich jeugdiger, bruischender geeft dan mevrouw Hedwig Meyer, wat de schijnbare contradictie nog verscherpt en soms ook voelbaar is in het samenspel.

De kunstenaars speelden de drie vioolsonates van Brahms naar chronologische volgorde. De derde (opus 108 d klein), de meest gecompliceerde, vond, wonderlijk genoeg, dan meesten bijval.

Concertgebouw [Bram Eldering solist in Brahms Vioolconcert]

Wie Bram Eldering's spel kende of den stijl zijner school wist het reeds vooruit: Het mooist zal hij zich geven in het adagio, het tweede deel van Brahms' vioolconcert, dat in technische zwarigheden bij Beethoven, Max Bruch, zelfs bij componeerende virtuozen als Sarasate, Wieniawski of Wilhelmij nauwlijks zijn weerga vindt. Waarom? De opvattingen van kunstenaars als Eldering, epigonen van Joachim, mogen nog zooveel verschillen van wat men noemt virtuozen, per slot van rekening zijn zij niet minder virtuoos dan gene, enkel in een ander genre. zij leven naar eene tendenz welke zij heeten, classicisme. Dit was de aangeboren aard van hun grooten voorganger, maar hoevelen zijner navolgers leerden het aan? Zij loochenen het sensitieve, de subjectiviteit. Bij hoevelen verbergt deze reserve, deze teruggetrokkenheid gebrek aan gevoel, gemis van persoonlijkheid? Zij kunnen betooveren met sentiment noch met coloriet, de kleur van den klank; het is natuurlijk dat hun niets rest dan de toon, het spel. Hierin zijn zij virtuoos. De streek is bedaard, afgemeten, maar juist; de vingers lenig, los, ongeëvenaard vlug, zij ontleden de melodie, het passage-werk en elke toon, elke figuur tinkelt het oor in, teer verglijdend in een andere, ruizelend als een harp-glissando of zachte bekken-tremolo. Hun manier van voordragen, al noemt men ze klassiek, vindt haar oorsprong in de romantiek, welcher innigste kracht was de contemplatie, niet enkel gedurende de middeleeuwen maar ook in haar Duitschen renaissance-tijd, Novalis, Brentano, Schumann. Een adagio (vooral die van Brahms) zal in de eerste plaats contemplatief zijn en bovenmate past het beschouwelijke dit soort van spel, dat leeft in bezonkenheid, zich niet thuis voelt in den hartstochtelijken gang van een allegro, daar alle pathos, letterlijk bedoeld, het vreemd is en in contradictie met zijn innerlijke strekking; men tast soms wel of 't koud klinkt of hoog, doch de solo-viool overheerscht altijd de klare stemvoering der overige instrumenten en men kan dan die wonderbaarlijke techniek volgen met de oogen als men wil, men voelt hier de fijne analyse der heerlijkheid van een mooien streek, forschen greep en ijle vingervlugheid.

Het spreekt van zelf dat kunstenaars die zoo alle temperament afzweren, de eigenlijke kunst moeten bezitten met des te grooter genialiteit. Men kan van Bram Eldering niet de praestaties vergen van een Joachim, al ware er in beginsel niet op tegen daar dit soort spelers naast het temperament ook de individualiteit schenen te ontkennen, doch een Messias liet zich tot nu toe nog niet doubleeren. Men mag wel vragen het imposante kunnen van b.v. Carl Flesch en minder zouden wij niet gaarne

gaan. Bewondering wordt pas gevoeld wanneer zij stijgt tot een opperste. Ontroering schuilt dikwijls in onbeduidende dingen en als bewijs hiervoor citeert men gaarne een draaiorgel. Maar des te krachtiger werking eischt de impressie, wanneer zij, vóór de zenuwen te raken een omweg nemen moet door de hersens.

Brahms was een eenzame. Hij leefde met zijn kunst in een wereld van jong realisme en naturalisme, welke juist in volle leven den chaos waren ontgroeid. In zijn tegenkating van al wat nieuw heette, Berlioz, Liszt, Wagner, verstarde zijn werk tot formalisme, tot de klassieke muziek, welke definitie, stamt uit dien tijd van strijd. Hij werd historicus. Hij bestudeerde Bach, het volkslied, de contrapuntisten in plaats van als Mozart, Beethoven, Schubert te luisteren naar zijn zelf, de zingende ziel. Hij werd de harde werker, die nooit kende den schoonen waanzin van het scheppen. Men weet dat Beethoven jaren soms arbeidde aan één thema, ene melodie, maar dat het groote geheel der compositie hem reeds voor oogen zweefde (zelfs geschreven werd) voor hij één motief gevonden had. Brahms draaide dit om. Hij vond zijne motieven spontaan maar ploeterde aan den vorm. Het stroeve, gedrongene, geforceerde dat hierdoor ontstond kan men noemen strengen geest, verdiepte stemming of dergelijks, het mist de vreugdige bekoorlijkheid. Men voelt dit het sterkst in het eerste deel van zijn vioolconcert. Hoe gemakkelijk is dit te volgen en toch hoe moeilijk omdat men overal te vergeefs zoekt naar de organische gedachte. Want alles lijkt hier enkel-muzikaal, de motief-bewerking, opzet, herhaling, doorvoering en coda, het is altijd de uniforme gang van het melodisch of motievisch beeld zonder het visionaire idee, den veerenden ondergrond die bij Beethoven zoo geweldig stuwt. Dit merkt men ook in het laatste stuk, den allegro giocoso; hij geeft een zigeuner-wijs welke wij ongebonden, heftig proeven in het magyaarsche rythme. Maar enkel muzikaal: ook hier ontbreekt de natuurlijke élan.

Om op Bram Eldering terug te komen: hij is ook een eenzame; hij komt op jaren en kunstenaars van zijn nobel genre worden schaarscher en schaarscher. Hoe zelden treft men den violist, die zich nooit of nimmer laat verleiden tot een zoet glissando, een gevoelvollen uithaal en dergelijke wansmakelijkheden! Onze landgenoot denkt daar niet aan en deze geestelijke overeenstemming van den uitvoerder en componist mag men gelukkig noemen. Er was nu stijl in ieder geval en de vereerders hiervan konden zich den geheelen middag er aan verzadigen. Want Mengelberg tegen zijn gewoonte in, liet zich evenmin verlokken tot schoonen klank, welken naar men zegt Brahms zoo weinig past, beheerschte zich en zijn orkest op onovertroffen wijze, zoowel in 't vioolconcert als in de bekoorlijke A-dur serenade welke herhaald werd naast de suite in C groot van Bach. Vooral met dit laatste werk vonden dirigent en orkest een mooi succes. Ook voor Bram Eldering was veel enthousiasme.

Kathleen Parlow

Een talent als van Kathleen Parlow ontwikkelt zich niet meer. Zij is nog dezelfde van twee jaren geleden. Kunstenaressen als zij zijn onveranderlijk als het ideaal dat zij weergeven. Zij verwisselen van viool, de manier van spelen wordt mooier of leelijker, soms verandert hun programma; bij Kathleen Parlow toevallig niets van dit alles, maar... zij vond een anderen begeleider, den heer Charlton Keith. Van samenspel was geen sprake.

Als Parlow speelde had zij de leiding en Keith deed zijn best bij te blijven. Bij solistische intermezzi voor de piano ging het krachtigste tempo op een sukkeldrafje. Bij zulk accompagnement kwam niet veel terecht van het illustreerende gedeelte van

Bruch's concert, dat met piano uitgevoerd, toch al zoo veel verliest. Doch genoeg hierover.

Hoe heerlijk gaf zij zich, het breedst in den gloeienden weemoedszang, en in glanzigen virtuozenpronk. Die Zigeunerweisen van Sarasate, - vooral de laatste! - welk een toon en techniek. Die volle Pizzicati, klinkend als tamboerijnslagen! En hiernaast het beweeglijke spel van Josef Suk's Burleska, het Menuet van Debussy, den hoogen zang uit het tweede deel der sonate in C moll van Grieg. Waarom zakte dezen avond voortdurend de E-snaar? Parlow stemde sans gêne en meermalen duidelijk hoorbaar. Wij hebben er haar niet minder om bewonderd.

Parlow's kunst is nog caviaar voor velen en de Hollandsche Schouwburg was niet goed bezet. Maar de stemming was feestelijk; twee groote bouquetten werden der kunstenaressen aangeboden.

Wagnervereeniging - Die Walküre

Het gaat met de Walküre, als met alle legenden en sprookjes: zij boeit zoolang men er in leeft; wijkt die betoovering, dan ziet men 't gebeurde anders en veelal in karikatuur. Zoo is het met mij, nu ik de beelden van dit heldendrama in herinnering terugroep, zij lijken Chineesche schimmen en hebben als deze hun bekoorlijken en hun potsierlijken kant. Het laatste is de droesem van een schuimend enthousiasme onder het luisteren. Ik hoor nóg Wotans magnifieke stem, maar daarnaast zie ik hem allerlei gebaren maken, welke den Germaanschen oppergod weinig passen; de Walkürenritt-muziek ruischt mij weer de ooren in, doch tegelijk zie ik de goddelijke boodschapsters de speer zwaaien op een wijze, die de vendelaar van elk Brabantsch gilde haar verbeteren zal. Doch ieder raadplege zijn eigen kinematograaf, ik zou zoo niet gaarne doorgaan, want daarvoor verdient het werk van den directeur der Wagner-vereeniging te hooge waardeering.

De eene impressie verdringt echter de andere. Arno Holz dichtte al jaren geleden in zijn 'Buch der Zeit' (1886) over Richard Wagner, tegen wien men pas bewonderend ging opkijken:

'Das urigste Poetastergenie,
Das unser Jahrhundert geboren,
Schon beim Anhören seiner Hotthüpoesie
Verlängeren sich unsere Ohren.'

Het staat vast, dat deze meening hoe langer hoe meer veld wint. Maar ook nergens ontkomt men aan de werking der geniale muziek. Zulke tegenstellingen vond men den geheelen avond. Gaf de heer Heinrich Knotte (de heer Hessel, die op het programma stond, was vervangen) niet een idealen Siegmund, zoolang hij speelde in het schemerige duister van Hundings woning? Zijn spel verloor even aan plastiek, toen hij optrad in het zonlicht van 't wilde rotsgebergte; toen onweerswolken de lucht verduisterden won hij weer; zijn stem is prachtig, zijn mimiek kon expressiever zijn. Ludolf Bodmers Hunding was decoratief en imposant: een machtige figuur; doch als hij zong, leek hij weinig de held, door het forsche, bazige motief geteekend, omdat hij in zijn optreden te flegmatiek deed. Van de acht Walküren konden zeker niet allen solistisch tegen het orkest opzingen, doch zij vormden een zeldzaam ensemble, vol klankschoonheid, levendig en spontaan. Anton van Rooij gaf het noodige relief aan de lange samenspraak van Wotan en Brünnhilde uit het tweede bedrijf en de slotscène van het derde, met zijn heerlijk stemgeluid en wondersterke dictie. Den twist met

Fricka, een der zwakke plaatsen uit het werk, kon zelfs hij ons niet aannemelijk maken.

Zoo had ook mevrouw Leffler Burckhard als Brünnhilde vele oogenblikken van hooge schoonheid naast passages, waarin wij haar minder bewonderden. Dit geldt voornamelijk het gebarenspeel en naar aanleiding hiervan wil ik de vraag stellen of de tijd nog niet gekomen is, dat men den vertolkers van het muziekdrama strengere eischen zal stellen. Want voor zoover hun spel niet onder den invloed staat der oude opera, gaat het bij de meesten volgens een onveranderlijk cliché. Zij missen dan niet alleen het rythme der beweging, ook de schoonheid van vorm en vooral de verscheidenheid ontbreekt hun.

Ondanks dit ging van de uitvoering toch in alle hoogtepunten een machtige indruk uit.

Het eerste bedrijf concentreert de aandacht op het liefdeslied en het winnen van Nothung; het tweede culmineert, na den treffenden dialoog van Siegmund en de Walküre, bij de vernietiging van den Walsung; het derde na de geweldige ensembles bij Wotan's Feuerzauber. De regisseur, de heer Valdek uit Darmstadt, heeft geen gering deel aan het welslagen.

De orkestruimte van den Stadsschouwburg heeft - als bekend - haar bezwaren. Soms hinderde de sterke gele glans, welke er uit opsteeg, soms ook leek de samenklank verbrokkeld, in verband hiermee, dat de instrumenten in hun langwerpigen rechthoek te ver uit elkaar zitten. Dit doet niets af aan de praestatie van het voortreffelijk orkest. En er heerschte in ieder geval groote intimiteit tusschen muziek en actie. Hulde hiervoor aan het talent van den heer Viotta.

Concertgebouw [Emanuel Moor Konzertstück voor piano en orkest (solist Maurice Dumesnil) - werken van Beethoven en Strauss o.l.v. Willem Mengelberg]

Ik behoef niemand te vertellen dat Maurice Dumesnil een jong Fransch pianist is en als lid fungeerde der jury bij het vorige concours van het Parijsche conservatorium, 'niettegenstaande zijn jeugd', zooals men niet moe wordt te vermelden in strooibiljetten en programma-boekjes, de laaste e twee weken, dat deze vriend van Emanuel meer bezig is eene vermaardheid te worden in Holland. Tot nu toe gaf hij zich bescheidenlijk slechts als kamermusicus. Pas gisteren hoorden wij hem voor het eerst in grooten stijl; het eerste klavierconcert van Liszt (in Es groot). Ligt het nu aan de instrumentale entourage, aan de effectvolle muziek, aan de dirigent, aan een persoonlijke stemming of aan den speler, dat Maurice Dumesnil ons een kraniger pianist leek, warmbloediger kunstenaar, dan bij zijn eerste voordrachten, waarna bijna allen zijn spel ten slotte karakteriseerden als conservatorium- of jury-lid-stijl? Wij kregen dezen indruk toen ook, doch wijzigen hem gaarne, daar wij gelooven, dat er in Dumesnil, meer artistiek temperament schuilt, dan in den beginne scheen. Tot enthousiaste waardeering kon hij ons echter nog niet brengen. Hij begrijpt het werk, maar doorvoelt het niet; stemmingen uit hij als tempo- of klank-schakeering, niet als wisseling van sentiment; wij hooren niet de muziek, maar de noten; Dumesnil mist het ik, hij gaat niet verder dan de automatische volmaaktheid, welke imponeert, verbaast, doch niet bezielt. Hij is half kunstenaar, half virtuoos; aan beiden ontbreekt iets.

Het *Kon z e r t s t ü c k* van Moor, voor piano en orkest, is geen onsympathieke noviteit. Een aangenaam clair-obscur vergemakkelijkt het hooren; de componist paart

orchestrale zwaarlijvigheid op heel handige wijze aan Fransche subtiliteiten, aan gracieuse beweginkjes van vroolijken zang. Het wordt wat afgezaagd een hedendaagsch componist harmonisch-interessant te noemen (zijn ze het niet allen?)! de term heeft ongeveer uitgediend, dus daar kan men niet over praten; de thema's? Ziet ge, hier treft dezelfde verwantschap met voorgangers, als van F.W. Rust en Beethoven, die Vincent d'Indy onlangs aan den dag bracht, maar in omgekeerden zang. Dáár Beethoven de sterkste - hier maar de mindere. Dit K o n z e r t s t ü c k zou men wel tienmaal zonder verdriet kunnen hooren, als men zich niet telkens afvroeg: waarom dit, waarom dat? Er zijn componisten, die onlogisch lijken omdat zij gecompliceerd schrijven, andere ontbreekt logica door te veel oppervlakkigheid. Dit werk van Moor is niet pretentieus en geenszins ingewikkeld, het getuigt van buitengewone beheersching van het technisch element; de klavierpartij is zeer dankbaar en gaf Dumesnil, wien het werk is opgedragen, aanleiding tot zeer knappe praestaties. Wat een gezonde, heldere, volle toon in hoe piano en forte, wat een subliem geacheveerd passage-spiel, wat een stevig-elegant aanslag! Dumesnil werd niet zonder reden vriendelijk gehuldigd en herhaaldelijk teruggeroepen. Gold dit na Moors werk ook niet den componist, die in de loge de uitvoering bijwoonde? Hoe het zij, de pianist vatte het enthousiasme op als uitnoodiging tot een toegift en er volgde nog eene muziek van Chopin.

Wij willen deze bespreking sluiten met een dankbare herdenking van Willem Mengelberg en zijn orkest, terwille van Beethovens eerste symphonie en Richard Strauss' 'Tod und Verklärung'. Eene eigenaardige combinatie, maar het menschelijk gemoed is nu eenmaal een phonograaf die alles opneemt wat men het voorspeelt.

Jacoba Craamer

Een ons onbekende componiste, mej. Jacoba Craamer, gaf gisteravond met een viertal ons evenzoo onbekende medewerkers, een concert in de kleine zaal van het Concertgebouw. Het programma bestond uitsluitend uit werken van eerstgenoemde. Het begon met een trio voor piano, viool en violoncel, door de componiste en de heeren H. Leydensdorff, viool, en Louis Boer, cel, een werk van weinig of geen persoonlijkheid, in den stijl van de sonates van Diabelli en die in sommige harmonieën (o.a. in het trio van het scherzo) deed denken aan de 'Kalif van Bagdad'. Neen, een triocomponiste of polyphoniste toonde mej. Craamer zich stellig niet.

De melodieën vloeien haar gemakkelijk uit de pen, ze zijn zeer 'zingbaar', maar hebben geen eigen stempel. In haar trio deelt zij de melodie beurtelings toe aan een der drie instrumenten, terwijl dan de twee andere begeleiden. Gelukkig is de muziek zonder pretentie; mej. Craamer zoekt heelemaal niet zich anders voor te doen, dan zij is en dit leidt er toe, dat men haar volgt, wel zonder dat zij ontroering wekt, maar toch met sympathie.

De heer Leydensdorff is een verdienstelijk jong violist en de heer Boer een dito jong cellist. Van den eerste hoorden wij later nog een idylle en een tarantelle, met pianobegeleiding. De tarantelle is een levendig, opgewekt stukje. Van den heer Boer een cantilene en een gavotte; de gavotte weer met een aardige en pittige melodie ingezet.

Mej. Craamer deed zich voorts kennen als liederencomponiste en in deze hoedanigheid is zij mij het best bevallen, zeker, ook hier draagt haar werk geen stuk uitgesproken eigenkarakter, maar haar vloeiende melodieën spreken aan en al is de klavierpartij niet zeer zelfstandig behandeld, er is toch tekening in en de stemming

der gedichten is dikwerf gelukkig getroffen zonder gezochte detaillering of handtastbare illustraties. Er waren Duitse en Hollandsche teksten.

Inderdaad, met de liederen heeft mej. Craamer haar publiek zeer weten te boeien. Terecht. Zij werden voorgedragen, de eerste vijf door mej. Io Kortmaan, die zich verheugt in het bezit van een malsche altstem, welke in de hoogte meerdere vorming behoeft; de tweede vijf door mej. J. Brandsma, wier sopraanstem ook van mooie qualiteit is, maar aan hetzelfde euvel lijdt, van in de hoogte zeer onvrij te klinken. Er waren veel bloemen en het heeft componiste en medewerkers niet aan succes ontbroken.

George Enesco

De violisten beheerschen het tegenwoordig concertwezen, de een ging nog niet weg of de ander kwam. De criticus begint naar adem te snakken en hij kan toch niet altijd schrijven van mooien toon, virtuozen-techniek en goede voordracht? Hoe zelden treft men onder de vioolkunstenaars een persoonlijkheid, indrukwekkend door levensdiepte. Ziehier nu Georges Enesco. Hij is Roemeniër van geboorte en daardoor al voorbestemd tot virtuoos. Hij is van het geslacht der Paganini's, der fascineerende gevoelsmensen. In de eerste plaats is hij Romantisch kunstenaar, wij bedoelen de bruisende, schelle Romantiek van een Berlioz en Delacroix. Alles bij Enesco is hartstocht; schijnbaar speelt hij koud en kalm weg, maar de hoorder raakt er door bezeten. Voelt hij er ook zijn hart door verrijkt?

Eilaas, ik geloof van neen. Eu nu de gloei van den brand is verschemerd en niet meer op zal flakkeren, nu de zwoelte van gevoel is verkild, neemt men 't hem dubbel kwalijk, dat hij Händel's bekende sonate in a groot, zóó razend vlug speelde, dat hij ons met allerlei trucjes bij den derden pastorale-satz in zoo'n heeten waan bracht, dat men de muziek vergat, dat hij Bachs B-klein sonate voor viool solo, gaf in zigeuner-stijl. Het Moto Perpetuo van Paganini kan men zelfs nauwelijks meer waardeeren bij een man, die op zoo ontzaglijke wijze de techniek beheerscht. Het ongeluk dezer virtuositeit is, dat men altijd naar méér verlangt; vóór de pauze uitte Enesco zich zóó ongelooflijk-geniaal in Sarasate's Zigeunerweisen, dat onze bewondering dáár bleef stilstaan op een punt, waarover hij ons heel den verderen avond niet meer heen heeft kunnen helpen. Zijn zangtoon is als 't ware opdringerig-warm en gevoelvol, zijn vlugge tempi zijn alle overdreven-snel (wat een moeite had Louis Schnitzler, hem in Leclairs Tambourin bij te houden!) Ja, Enesco verstaat de kunst van 't effect even goed als de kunst van 't spelen.

Wij hebben Enesco, die in zijn jeugd reeds naam maakte als componeerend wonderkind tegelijk leeren kennen als de auteur eener vioolsonate (opus 6) uit zijn jongen tijd. Waarom speelde Enesco piano en mevrouw Goldbeck-Bles viool? Wij hadden den componist liever gehoord als solist, vooral omdat mevr. Goldbeck-Bles, hoewel zeer bekwaam, geen breeden streek heeft en slechts zwakken klank ontwikkelt. Maar Enesco had gelegenheid zich ook een voortreffelijk pianist te toonen. Wat het werk zelf aangaat: het bevat schoone passages naast allerlei baroks. Het heeft een folkloristisch tintje; het is niet diep doordacht; ook mist men er het wijde, spontane gevoel, dat men van den violist Enesco niet zou verwacht hebben.

Hubert Cuypers Terwe

‘Terwe’, melodrama van den heer Hubert Cuypers - tekst van René de Clercq - bekend o.a. door een uitvoering in Arti et Religioni, kwam voor op het programma van het abonnementsconcert, gisteravond in het Concertgebouw. En te oordeelen naar het lang aanhoudende applaus was dit stuk van Vlaamsche boert en grappigheid ook in deze omgeving op zijn plaats. Men lucht inderdaad eens op bij zulke lichte en fijne instrumenteering, het is verkwikkelijk te luisteren naar die frissche melodie, zoetvloeiend, bekoorlijk en nimmer banaal.

Toch mag men deze compositie, ondanks hare vele loffelijken hoedanigheden, niet heelemaal beschouwen als een voldragen werk. Ons dacht, dat de heer Cuypers het nog niet geheel met zich zelve eens is, welken weg hij in zal slaan. Er heerscht in dit werk soms strijd tusschen woord en toon, niet in de details, doch in de groote verhoudingen; het gedicht belemmerde de klare conceptie van den muzikalen vorm. Ook het eigenaardig mengsel van lieflijk melodieus-rhythmisch gebabbel en zwoel Wagneriaansch sentiment hier en daar, wijst er op, dat de auteur bij het schrijven van ‘Terwe’ met zichzelf nog niet tot volkomen klaarheid is gekomen. Het komt ons ook voor, dat de componist bij de herziening zijner orkestratie eenige verandering zal moeten brengen in de vele trompet- en bazuinstooten, die den fideelen, simpelen boer Nol begeleiden, naast enkele Walhalla-klanken, welke ook niet bijzonder passen bij dit oolijke libretto. De partituur is eene retouche méér dan waard.

De heer Alphons Laudy bleek weer een voortreffelijk declamator, die in zuiverheid van klank en taal, beheerschte dictie voor geen enkelen beroepsvoordrager onderdoet. Hij voelt de muziek en men merkt een eigenaardige overeenstemming in den stemklank en de tonaliteit der muziek. Zijn zeggen nadert soms het gezang. Dat ‘Terwe’ als melodrama minder onvolmaaktheden schijnt te tellen dan andere werken van dit soort, is overigens toe te schrijven aan de gelukkige voordracht van den heer Laudy. Toch ontstaat er nog wel eens tweespalt; hier een rhythmische, b.v.: in een der liederen geeft de dichter ‘Ring, Ring’ als jambe, de musicus maakte er een trochaeus van (zwaar-licht) waarop, tegen den tekst in, natuurlijk nog een slag moet volgen ter wille der beweging. Doch dit zijn kleinigheden. Als geheel genomen een werk om den heer Cuypers mee geluk te wenschen.

‘Terwe’ werd gegeven onder leiding van den heer Hubert Cuypers. De vijfde symphonie van Tsjaikowsky, welke voorafging, had Cornelis Dopfer tot dirigent.

Flesch - Röntgen

Met de suite in oud-Hollandschen stijl (manuscript), die gisteravond door den componist en Carl Flesch voor het eerst werd uitgevoerd, hoorden wij Röntgen in een genre, dat hij boven alle goed beheerscht -, men denke van de voortreffelijke bewerkingen van oud-vaderlandsche dansen en zijne vier bundels ‘Lieder en onzen gouden eeuw’ -, het muziek-historische. Zulke oer-krachtige, stoere rhythmten als van het eerste Allegro, waarbij de laatste satz (variaties over de melodie van Maurits Langbeen) prachtig aansluit, ontmoet men alleen in Valerius' Gedenckclanck.

Vinding en bewerking der twee langzame deelen, het laatste een Menuetto Pastorale, kon men van Händel of Corelli wanen.

Maar het spreekt vanzelf dat zijne persoonlijkheid den auteur behoedde voor te natuurgelouwe copie. Wij vroegen ons zelfs af, of sonate van lateren datum dit nieuwe werk niet beter zou betitelen dan suite, en melodisch moge Röntgen zeer precies weergeven den geest van dien tijd, als hedendaagsch musicus kent men hem onmiddellijk terug in zwaardere harmonische complicaties dan de ouden kennen. In

de moderne behandeling der vioolpartij en waar de eigenlijke inspiratie mag wakker worden als in de vrije Maurits Langbeen-varianties, daar talmt Röntgen's individualiteit niet lang om stijl en stereotiepe manieren aan den dijk te zetten. Als leid-motief klinkt echter door de heele suite rythme, melodie en tonaliteit der 17de en 18de eeuw.

Het is een mooi werk; tegelijk met zijn geduchte technische kracht bewondert men Röntgen's acclimat[is]eeringsvermogen.

Op een vioolsonate na van Beethoven (opus 30 n^o. 2), traden de kunstenaars verder solistisch op, Flesch met de veelgespeelde Ciacona van Bach, Röntgen met een sonate van Mozart.

Even traditioneel als hunne concertavonden langzamerhand worden, is de kunstvaardigheid van beiden, het beheerschen van hun instrument, hun artistieke bedoelingen, hun zeldzaam samenspel. Dat is hun groote roem, waaraan niets valt af te brokkelen en even weinig op te bouwen.

Kon. Oratorium-Vereeniging [Georg Henschel Requiem]

Het is al verscheidene jaren geleden dat de Haagsche afdeeling van Toonkunst Georg Henschel's Requiem voor de eerste maal in ons land ten gehore bracht. Het kan niet verwonderen, dat het werk dat zangers, solisten en spelers zulke zware eischen stelt, een tijd lang bleef rusten. Doch daarom juist moeten wij deze nieuwe uitvoering door de Kon. Oratorium-Vereeniging waardeeren als een der mooiste daden van haar leider, Anton H. Tierie verricht gedurende zijn 12½-jarig directeurschap. Belangrijker wordt zij nog, in verband met het hedendaagsch muzikleven. Georg Henschel toch is een der zeldzamen, die nog werken in klassieke richting, een der sterkste van de voorvechters der traditie, den vaandrig kan men hem noemen van dit hopeloos strijdend leger idealisten, dat den kamp tegen de immer wassende overmacht nog niet opgeeft, een der aanvoerders van deze misschien tot ondergang gedoemde schare, welke men echter niet uit het oog mag verliezen, die men respecteeren moet zoolang zij meesterstukken voortbrengt als dit Requiem. Hulde daarom aan den heer Tierie.

Wij zouden het 'Requiem' gaarne analyseeren, want in ieder detail leeft eene schoonheid op zich zelf. Dit is ons te duidelijker, nu wij na het hooren, de compositie kunnen overzien in haar imposant geheel. Want Henschel bouwde dezen grandiozen doodzang als een architect. Hij legt een ondergrond, stapelt daarop zijne granietblokken, die de lijnen zullen teekenen, Forscher, scherper en klaarder, naarmate zij hooger rijzen. De wil en de intuïties van den meester blijven dikwijls raadselachtig tot de voleinding. Doch eenmaal daar gekomen treft het soms als een visioen. Zoo ging het ons onder het luisteren, omdat deze wijze van muzikaal concipieeren ongewoon is. Henschel laat het eene stuk het andere volgen, schijnbaar onsamenhangend, daar in de tonen alle motievische arbeid en eenheid ontbreken. Men heeft geen houvast, de indrukken stroomden verward aan, het eene gevoel stuwt het andere, dit geeft in den beginne een ontzaglijke onrust, welke bedoeling men zich eerst later bewust wordt. Het lijkt wellicht zonderling, dat wij, nu het Requiem als voltooid geheel voor ons staat, denken aan de Divina Comedia. In driedelige conceptie heeft het hiermee inderdaad overeenkomst, al blijkt het ensemble minder monumentaal onderverdeeld en minder geniaal belijnd tot zulk drievoud. Toch is het als een tocht door de drie rijken onzer innerlijke wereld: het sombre land van pijn en smart, dat leidt naar den lichter en louteringsberg, waarna men den vrede vindt en het stille geluk der Elyseesche velden. Bij Henschel zijn de overgangen zacht, het stadium wisselt onmerkbaar en eerst bij het einde geeft men zich zoo rekenschap

van het doorleefde. Toch zou men de omtrekken eenigszins volgenderwijs kunnen aanduiden: Het eerste wordt geschetst door Introitus en Dies Irae; het kortere tweede door het z.g. Offertorium; het derde door Sanctus, Agnus Dei en slot.

Wat beheerscht Henschel op bewonderenswaardige manier de techniek der compositie! Hij vindt, waar zij passen, effecten van daemonisch geweld als Hector Berlioz: hij schrijft polyphonie als Brahms of César Franck, met gemak werkt hij in de oude toonsoorten en de Gregoriaansche melodie klinkt bij hem even intensief doorvoeld als het moderne thema; hij is thuis in de oude contrapuntisten en versmaadt hunne koorbehandeling niet, waar hij ze noodig acht; hiernaast geeft hij individueele eigenaardigheden als psalmodieerende koor-recitatieven van groote bekoorlijkheid. Dit veelzijdig mengsel trachtte hij te vereenigen tot gave kunst en het moet erkend worden, al kan men hier en daar bedenkingen opperen, dat hij erin slaagde. Henschel is overal en voor alles kunstenaar. Over welk talent hij als zoodanig beschikt, getuigt het 'Hostias'. Hoe subliem klonk hier de samenspraak van het afzonderlijke vrouwenkoortje, dat zong van het balcon af, voor de loge, met de zangers beneden! Hoe zal men de werking beschrijven der enkele triangel-slagen, die de herhaling begeleidden van 'Hostias et preces tibi Domine', haar omtoverend tot een nieuw geluid? En het laatste zacht en lieflijk verruischende requiem, waar hij verdubbelt de intensiteit en uitdrukking van het voorafgaande teer-melancholisch gestemde Agnus Dei? Des menschen hoogste smart is wonderbaar, zegt een onzer dichters. En waarlijk: een wonder deed hier de smart om de geliefde doode vrouw. Ja: Auch ein Klaglied zu sein im Mund der Geliebten, ist herrlich (de slotregels van Schillers Nänie).

Het werk werd uitgevoerd naast de Cantate 'Sehet, wir ziehn hinauf gen Jerusalem' en de 'Nänie' van Brahms. Het laatste is uitsluitend koorzang, het eerste hoofdzakelijk solistisch geschreven. Mejuffrouw Tine Heskes zong de altpartij in plaats van mevr. P. de Haan-Manifarges, die wegens ongesteldheid moest afzeggen en hieraan ligt het waarschijnlijk, dat hare voordracht wat onvrij leek en gedrukt, niet spontaan genoeg; de heer J.C. van Oort was zoowel voor Bach als Henschel een goede bas, rijk van timbre; Rudolf van Schaik is een jonge tenor met uitstekende stem, welke in de diepte nog moet toenemen aan schoonheid en gehalte van klank, doch die zich wel zal ontwikkelen; mejuffrouw Tilia Hill een hoog te schatten sopraan; in het 'Requiem' vormde dit viertal een aangenaam soloquartet. Wat verder het koor aangaat, het bezit betere krachten dan ooit, vooral dezen avond heeft het zich zeer loffelijk gehouden en scheen onvermoeibaar. Van verzwakking of afmatting kon zelfs bij het einde der uitvoering geen sprake zijn. Wij zeiden reeds, dat het Requiem zeer veel vergt van de stemmen, waarom wij deze energie te meer op prijs stellen. De heer Louis Robert bleek wederom een smaakvol organist, het Concertgebouw-orkest gaf een zeer artistiek accompagnement. Het was natuurlijk een avond van kransen, bloemen en geestdrift: Voor den heer Anton Tierie en Georg Henschel, die zijn Compositie zelf dirigeerde en ook deze kunst ten volle verstaat.

Residentie-orkest [o.l.v. Willem Gerke]

Het eerste der twee aangekondigde concerten van het Haagsche orkest, onder leiding, niet van mr. Viotta, maar van den heer Willem Gerke, had hedenavond voor een welgevulde zaal plaats in het Concertgebouw. De heer Gerke is een Amsterdamsch toonkunstenaar, vroeger 1ste violist in het Concertgebouw-orkest en dien wij later

een paar maal hebben bijgewoond als dirigent van het studentenmuziekgezelschap Sweelinck, als opvolger van wijlen den heer Gotfried Mann.

In die functie heeft hij zich o.m. verdienstelijk gemaakt door de uitvoering van Beethoven's volledige Prometheus-muziek, ter begeleiding van de handeling op het tooneel. Ook is ons van het studentenmuziekgezelschap, onder zijn directie, bijgebleven een uitvoering van Beethoven's 1ste symphonie; een uitvoering inderdaad zóó geacheveerd, dat zij een goeden dunk moest geven van Gerke's talent om een orkest (nog wel voornamelijk van dilettanten) te 'scholen'. Sinds 1909 dirigeert hij ook het Utrechtsch studentenconcert.

Het programma hedenavond werd ingezet met Brahms' tweede symphonie. Brahms schijnt mij inderdaad wel een maatstaf aan te bieden ter beoordeeling van iemands dirigeervermogen. De effecten liggen er bij zijne muziek zoo weinig bovenop, dat zij al zeer moeilijk de aandacht lang spant, tenzij de uitvoering wat bij Brahms op 's harten grond ligt, naar boven woele en naar buiten doe spreken en de hoogtepunten sterk 'belicht' worden, door ze in zorgvuldig overwogen stijgingen voortebereiden.

De indruk, dien de heer Gerke op ons heeft gemaakt, is dat hij van een meer lyrische, dan heroische natuur is. Zijn gebaar mist althans nog het autoritaire, het scherp geaccentueerd rhythmische, dat het karakter vooral van het eerste deel eener symphonie, in zijn overheerschende dramatiek, voor de omlijning der contrasten vraagt.

De uitvoering won trouwens aan pittigheid en kleur en het zangerig adagio en vooral het zonnig sprankelende allegretto, kwamen heel goed tot hun recht - gelijk ook in het finale een kracht ontwikkeld werd, die past aan dit laatste deel der symphonie, welke als de apotheose van het toondicht golden kan. Dat het den heer Gerke niet aan temperament ontbreekt bewees trouwens zijn vertolking van Lohengrins Vorspiel.

Mevrouw de Haan-Manifarges, die door ongesteldheid verhinderd was, werd als de soliste van den avond vervangen door mej. Benjaminse. Wij leerden in haar eene mezzo sopraan kennen, van krachtig en nobel geluid, dat gemakkelijk aanspreekt. Wij hoorden haar in den recitatивische compositie, op een gedicht van Hamerling, door Anton Averkamp voor zang en orkest gezet. Na de pauze zong zij liederen van Wolf en Humperdinck. Het programma bevatte voorts de legende van Svendsen, Zorahayda en Liszts Préludes.

Zangeres en dirigent mochten zich verheugen in een dankbaar gehoor en warm succes.

Concertgebouw - Enesco

Wat verstaat Mengelberg de kunst van het programma! In muziekhistorischen zin mag men combinatie en rangschikking van Gade's Ossian-ouverture met de C-dur symphonie van Schubert, Enesco's Roemeensche Rhapsodieën met den Walküren-Ritt onlogisch noemen of niet-stijlvol, maar wat een stijging leefde er in elk dier twee helften; met welk een fijne omlijning gaf hij Romantiek en Nieuw-Romantiek, welk een eenheid van karakter verkreeg hij daardoor, hoe zeker leidde hij de emotie, die even kiemt als de echo's van Gade's legendairen bard, door velerlei schakeering naar haar toppunt: deforsch-gebazuinde Walküren-klanken en hun imposante rhythmten! Verder was het een concert, dat Mengelberg uitstekend deed kennen in zijn rijke universeelheid. Het is bewonderenswaardig hoe hij een frisch geïnspireerde, doch zwak verwerkte compositie als 'Nachklänge aus Ossian' herschept tot een geheel,

dat op ieder, al hoorde hij ze reeds ontelbaar-dikwijls, nog indruk maken moest. Hoe juist en duidelijk rijde hij de eindeloze variaties van licht en donker in Schuberts magnifieke eerste symphonie aaneen! Telkens wanneer men dit werk hoort onder Mengelberg, wil men het een revelatie noemen, omdat hij zich telkens voller en nieuwer schijnt te geven in dit rijkvloeiende muziekstuk, een geniale samenvatting en tegenstelling van kracht en gracie. Het is ook telkens als een apocalypsis van melodieus geluid en droomerige liefelijkheid naast ridderlijken klank en uitgelaten vreugd. Beurtelings klinken dezelfde motieven als vogelslag en krijgssignaal (o.a. in het laatste deel). In beweeglijke verscheidenheid stond de dirigent niet achter bij den componist - men weet hoe graag hij zijn geheel bouwt uit miniatuurtjes - maar nergens vergeet hij het artistieke evenwicht en de kostelijke details smoren niet den grooten gang. Bovendien was deze reproductie een wonder van dynamische finesse en consequente agogiek. Het is onbegrijpelijk na zulk een uitvoering, dat Jacques Dalcroze deze symphonie, van het begin tot 't eind, een geïdealiseerde dans zonder eigenlijk psychisch fundament, niet éer koos voor zijne demonstraties dan de Zevende van Beethoven!

Georges Enesco heeft velen nog warmer gemaakt: door zijn suggestieve persoonlijkheid, welke in den dirigent even sterk tot haar kracht komt als in den violist en door zijn meesleepende muziek, de twee Roemeensche rhapsodieën, die gisteravond voor 't eerst hier werden uitgevoerd. Deze jonge kunstenaar beschikt over de onverklaarbare macht van spiritisme en hypnose, hij dwingt den geest tot visioenen, het gevoel tot impressies, beiden geweldig maar ook vluchtig en ijl. Hij is Roemeniër, in den grond van zijn hart zigeuner en werkt in den geest van Berlioz-Liszt, een genre dat hem voortreffelijk af gaat. Het lijkt somt alsof hij het tracht te completeeren met nog meer verfijning van klank, rythme en harmonie, wat hem waarschijnlijk werd ingegeven door de jongere Franschen.

De eerst rhapsodie bestaat uit een breed gebouwden zang der strijkers, naïef en melancholisch, stevig gerhythmeerd door een ostinato-figuur voor pauken en contrabassen (pizzicato). Geleidelijk nemen haar andere instrumenten over en voeren haar naar een climax. Daar volgt een tweede deeltje voor de houtblazers, dat ook naar een tutti leidt om weg te sterven in het teere begin; hieraan rijgt de componist een altsolo met nieuwe ländler-achtige oermelodie, begeleid door lage clarinetten om weer te vergaan in licht en zacht geluid. De bouw is voor ieder klaar en begrijpelijk en gaat niet diep.

Wat conceptie betreft, dunkt ons, sluit zich de tweede zeer nauw aan bij de vorige. Zij zet in met een vlug fladderend samenspraakje voor klarinet, fluit en hobo, wat op verwantschap duidt met den kleinen tusschen-satz der eerste; ook de alt-solo keert terug als herinnering aan No. 1. Dit culmineert echter tot bevallig dans-rhythme voor violen en houtblazers. Trompetten zetten hier kracht bij, na een schellen triller voor fluit en piccolo. Het geluid groeit snel tot een tutti. Hoe ontzettend gilt hierdoor die chromatische viool-solo van enkel maten! Het rythme werd ook woester en onstuimiger. Enesco speelt hier met diabolische effecten, welke na een majestueus fortissimo haar toppunt bereiken is een pakkende Grande Pause. Een kort coda, zacht aanvangend, maar nogmaals wassend tot orgelklank, besluit dit virtuozenstuk. Men begrijpt des componisten bedoeling: een grootsch crescendo van rythme, tempo en klank. Toch is de laatste rhapsodie minder compact dan de eerste. Hier en daar zou men graag een aantal maten, die den stroom onderbreken, als overbodig, missen. Maar het geheel is interessant en boeiend.

Ook als dirigent is Enesco een persoonlijkheid. Zijn handbeweging is los en lenig, het armgebaar levendig en sierlijk. Ook krachtig, gebiedend, zeker en beslist, met vlugge wenken van her naar der. Wie had het meest succes der twee dirigenten? Enesco is herhaaldelijk teruggeroepen, Mengelberg moest zijn orkest tweemaal laten opstaan tot kalmeering van de langdurige geestdrift.

Heinrich Fiedler

Het is al vrij lang geleden, dat Heinrich Fiedler zich terugtrok uit ons openbaar muziekleven, maar zijn bewonderaars hebben hem niet vergeten, en met geestdrift hebben zij hem gisteravond verwelkomd en telkens weer gehuldigd!

En geen geestdrift behoeft minder rechtvaardiging dan deze. Al is Fiedler's gevoelswereld geen Mikrokosmos, zij blijft een wereld van verscheidenheid, al mist zijn sentiment de uitgestrektheid, het is subtiel, fijn en innig en op treffende wijze wordt alles verrijkt en verruimd door den glansvollen viooltoon en de waarlijk geacheveerde techniek.

Een in technisch opzicht uitstekenden begeleider vond Fiedler in Richard Epstein uit Londen. Een van diens beste eigenschappen is wel zijn assimilatievermogen, waardoor hij zich gelukkig wist aan te passen bij de individualiteit van den solist, welke een geheel andere is dan de zijne, doch deze uitnemende hoedanigheid reikt wat ver als zij zich uitbreidt tot de muziek zelve, en Goldmark en Mozart verschillen werkelijk te veel om hen te beperken tot één karakter. Ook rezen nu en dan bedenkingen tegen Epsteins gebruik der una corda, ondanks onze bewondering voor zijn preciesen aanslag en klankschoonheid. Maar al had het trio, dat zij vormden met den heer Benedictus uit den Haag, volmaakter kunnen zijn in homogeniteit, trio's voor piano, viool en viola uit den klassieken tijd zijn zoo zeldzaam, het werkje van Mozart bezit zoo lieve bekoorlijkheid, dat wij niet aarzelen het drietal hulde te brengen voor deze uitvoering.

Het programma was in strengen stijl en de stukken volgden elkaar bijna als jaartallen uit een muziekgeschiedenis. Hierop maakte Goldmark geen uitzondering, want de suite in e-dur, gespeeld ter gelegenheid van zijn 80sten verjaardag, is, enkele details uitgezonderd, geheel geschreven in den geest der 18^{de}-eeuwsche meesters. De uitvoering hiervan is een daad van piëteit, welk wij bij Fiedler waardeeren. Maar toch, om de grootere belangrijkheid en om de aansluiting bij Kreisler's bewerkingen van Martini, Couperin en Dittersdorf nog gevoeliger te maken, hadden wij liever een suite gehoord van Rameau of Vitali b.v.

Hoe bewust en hoe smaakvol Fiedler overigens het programma kiest, bleek uit zijn toegift, een Air van Bach. Schooner verband kan niemand wenschen. Een gelijke artisticeit stempelde het spel en de prachtige voordracht.

A-cappella muziek

Het kan niemand verwonderen na de propaganda, die een vijftiental jaren geleden door Frans Erens en Diepenbrock voornamelijk in De Nieuwe Gids, gemaakt werd voor de middeleeuwsche Hymnologie, dat de belangstelling voor dit deeltje van het Alschoone eindelijk oversloeg op musici die er zich niet enkel als litterator, gelijk Diepenbrock, doch ook als componist voor interesseerden. A. Averkamp is een der eersten dezer laatkomers, met zijn bewerking voor achtstemmig koor van een gedicht van Thomas à Kempis, zijn jongste opus, dat gisteren in de Ronde Luthersche kerk

de eerste uitvoering beleefde door het ensemble van Willem Hespe. De uitvoering van 'Crescendo' moet hier echter bijzaak blijven naast de compositie.

Welk toeval speelde Averkamp dezen subliemen tekst is handen? Hij is ontleend aan de 20e Cantica Spiritualia van den artistieken asceet uit Windesheim en vormt er den tweeden zang, die den mystieken titel draagt: 'Over de hemelsche vreugden en de negen koren der engelen'. Een aanmerking ga echter onze waardeering vooruit: Waarom coupeerde de auteur den opzet van het gedicht, de derde, vierde en laatste strofe? (Er zijn er 6, dus ruim de helft verdween). Niet alleen met betrekking tot den titel, doch ook als tekstgeheel is de poëzie nu uit haar verband gerukt. Dit lijkt ons ook hierom bedenkelijk, daar deze strofen in waarde de andere minstens gelijk staan; vervolgens had de ruimere omvang allicht de gedrongenheid der muzikale conceptie, wat nu wel even stoort naast het massale klankvolumen, gemakkelijk verholpen. Wat een prachtige climax ware er zoo o.a. te bereiken geweest naar: O q u a m p r a e c l a r a r e g i o , een gang die nu ontbreekt.

Doch hoe het zij, Averkamp beheerscht de kunst van den a-cappellazang en dit geeft het Canticum zonder twijfel een groote waarde. Want waar muzikale verscheidenheid ontbreekt in de tonen, daar bereikt hij ze door tallooze stemschakeeringen, door afwisseling van koor en dubbelkoor, door boeiende polyphonie en alles wat verder behoort bij de techniek welke hij uitnemend verstaat. Soms té uitnemend. Ware wellicht een homophone illustratie, met het oog op 'tforsch-beweeglijke, vreugdige rythme niet doeltreffender geweest? Onzes inziens ging ook een al te groot deel van de volle, rijkluidende rijmen verloren in de combinaties der stemklanken. Maar nogmaals: deze bedenkingen laten de waardevolle hoedanigheden ongerept en wij hopen het spoedig weer te hooren op een goede uitvoering, b.v. van het Amsterdamsch a-cappella-koor.

Lilli Green - Andreas Parley

Er is ons aan gisterenmiddag een mooie herinnering bijgebleven.

Het was op de bovenzaal van het American-hotel. Wij behoorden tot, naar ik gis, een vijftigtal genoodigden.

En daar verschenen een jonkvrouw en een jonkman ten tooneele. De eene - neen beiden slank en licht van tred. Gekleed...? Dat weet ik niet precies. De indruk, dien ik heb ontvangen van hunne verschijning, is zóó harmonieus, dat ik vergeten heb te détailleeren. Maar haar gestalte was in een kleed van soepele stof gehuld, waarin de vormen zich niet opdrongen, maar, in ijlheid, schuchter zich verraden.

Hij, eveneens van fijnen lichaamsbouw, maar scherper, krachtiger van accent, paste zijn mannelijk overwicht wonder wel aan hare maagdelijke teerheid aan. Hij had iets van een jongen Romein, zooals wij op friezen in relief zien afgebeeld, met zegepalmen in de handen.

Zij dansten.

En onder het mooiste, dat mij is bijgebleven, reken ik de laatste mimische vertooning op een Rigaudon van Rameau. Op smaakvolle en derhalve ongezochte wijze, hadden zij aan de rhytmiek en melodiek van deze danswijze, zich de handeling van een balspel doen huwen - maar in zijn vang- en werpbeweging door een schoonheid geadeld, van zuivere plastiek, die in haar wisseling van standen en gebaar, uit de regelen van het spel natuurlijk voortvloeiende, ons zeer bekoord heeft en geboeid. En hoe geestig gevonden - maar nu wij 't zagen weer zoo vanzelfsprekend - om onder het in mineur gezette alternatief van den Rigaudon, het spel te laten rusten,

en de langzamere, meer in zich zelf gekeerde tonen der muziek, in een zoekende handeling om te zetten, alsof de bal verloren was...

Er is gedanst op walsen van Strauss, mazurka's van Chopin, dansen van Brahms en Weber, enz., door mej. Green en Parley samen of afzonderlijk en op het eene nummer treffender, dan op het andere, maar altoos ten hoogste gedistingeerd, voornaam van opvatting en meermalen, zooals Chopin's Mazurka door mej. Green en daarna een wals van Strauss door den heer Parley op ongemeen bekorende en expressieve wijze, waarbij de beweging, ook van den jonkman, in haar, als spontane blijheid, volkomen vrij bleef van de traditioneel balletachtige zoetelijkheid en virtueuze kunstmatigheid.

Niet elk genre schatten wij even hoog. In de meer uitsluitend pantomime, zooals op Chopin's Marche funebre, naderden beide jonge kunstenaars het melodramatische en zelfs Schubert's *Der Tod und das Mädchen* - hoe op zichzelf beschouwd de pantomime in haar expressieve soberheid hier ook binnen de schoonheidsgrenzen bleef, deed ons niet geheel zuiver aan. De pianobegeleiding word hier bovendien gecompleteerd door een zangstem en dat gaf ons een indruk van *te veel*.

Vanwaar Lili Green en Andreas Parley tot ons gekomen zijn? Het zijn beiden landgenooten, die onder schuilnamen optreden, om redenen die wij billijken. Lilli Green is opgevoed in West-Indië en heeft daar natuurlijk de sierlijkheid van beweging in den gang en in de dansen der inlandsche bevolking waargenomen.

Voor de ontwikkeling van hun kunst, die naar ons werd meegedeeld, aan innerlijken drang en eigen studie is ontsproten, is Isadore Duncan hier niet vergeefs geweest. De stijl is de *hàre* - maar zelf doorvoeld en daardoor bewaard gebleven voor imitatie.

Het was gisteren een debuut, dat, naar 't ons voorkomt, moge ook de kunst bij leiding in diepte van expressie zeker nog kunnen winnen, den waarborg biedt voor succes bij een optreden ook voor het publiek in wijder kring, zij 't liefst niet in te groote ruimte, want het geldt hier een kunst van fijn gehalte.

‘Lucifer’ te Amsterdam

Men kent de voorgeschiedenis der Amsterdamsche vertooningen van Vondel's Lucifer! Nadat het treurspel tweemaal ten tooneele was gebracht in den schouwburg op de Keizersgracht, waarin nu het Rooms-Katholiek Armenkantoor gevestigd is, verbood de stedelijke overheid, op verzoek der predikanten, verdere opvoeringen. De evangelie-dienaren van dien tijd achtten het een gruwel aldus den hemel op aarde te brengen. ‘Alsoo voormiddach’, dus begint het protocol van den Amsterdamschen kerkeraad, op 3 Februari 1634 gehouden, ‘na het vertreck der Dyaconen, den Kerckenraet is Bekend ghemaect, dat een tragedy is ghemaect bij Joost van den Vondel, ghenaempt Luisevaers treurspel, van den val der enghelen, handelende op een vleesselijke manier de Hooghe matery van de diepten godes met veele erghelycke en onghereghelde verdichtselen wort voorghestelt’, enz.

Drie en een halve eeuw is de ‘Lucifer’ toen blijven rusten; niet omdat men nog altijd de meening deelde van de dominees en burgemeesteren uit Vondel's tijd. Want van de waarde van dit meesterwerk had men althans reeds in de eerste helft der negentiende eeuw een diep besef. Herhaaldelijk werden, blijkens de krantenuitknipsels en programma's die hier ter stede in het Vondelmuseum bewaard worden (als onderdeel van eene rijke verzameling Vondeliana, gedeeltelijk uit het archief-Hartkamp) op de avonden der letterlievende vereenigen, deelen van de ‘Lucifer’ voorgedragen, en in het bijzonder mogen wij ook aan de studeerende

jongelingschap dank wijten, voor hetgeen zij deed om het begrip van de schoonheid van dit treurspel bij ons volk levendig te houden.

Maar verder dan het declamatorium kwam men niet. De technische bezwaren welke aan eene opvoering en scène verbonden zijn, golden vroeger zeker niet in mindere mate dan nu. Wèl heeft de 'Maatschappij tot Bevordering der Toonkunst' het in 1858 aangedurfd de door den organist J.A. van Eyken op muziek gezette reien uit te voeren, maar die reien werden slechts verbonden door een korten tekst, dien H.J. Schimmel dichtte. Het zou, aldus de verslaggever van de 'Amsterdamsche Courant', die in deze zeker veler gevoelen, althans dat van het Toonkunst-bestuur, vertolkte, het zou ten onzent aan vele en bijna onoverkomelijke bezwaren van verschillenden aard verbonden zijn, om het werk, zooals het daar neerlag, dat wil zeggen, het geheele treurspel, met al de muziek en gezongen reien op te voeren; immers (meende hij) wij verschillen nog te veel in kunst-ontwikkeling van onze hoogduitsche naburen, om, evenals zulks te Berlijn en Dresden geschiedt, zoodanige representatie van onze dramatische en lyrische kunstenaars met eenig goed vooruitzicht te kunnen verwachten.

Jammer, dat deze recensent heden ten dage niet eens kan komen kijken bij Toonkunst of bij Royaards!

Zooals gezegd: de studenten hebben in de negentiende eeuw Vondel's kunst herhaaldelijk tot de menschen gebracht, en het was dan ook geen toevalligheid, dat het alweder studiosi moesten zijn, die nog slechts enkele jaren geleden de 'Lucifer' voor het eerst weder ten tooneele voerden. Het gebeurde, men herinnere zich, in 1904, ter gelegenheid van het 25-jarig bestaan van het Utrechtsch studententoooneel. Leider was de gymnasium-leeraar J.J. van Noorle Jansen, een kunstzinnig man, en men hoorde maar één roep over de piëteit en den kunstmaak waarmede het verheven treurspel toen is ten tooneele gebracht.

De begeleidende muziek en die der reien was van den heer Hugo Nolthenius. Moest het, uit den aard der zaak, bij slechts weinige voorstellingen blijven, het ijs was gebroken, en aan wien zou men nu liever de voortzetting van den mooien pioniersarbeid der Utrechtsche studenten hebben opgedragen, dan aan Royaards? Royaards die, in samenwerking met verschillende kunstenaars en de leden van 'het Tooneel', ten vorigen jare eene reeks voorstellingen van de 'Adam' heeft gegeven, welke in de herinnering zullen voortleven, niet alleen omdat daarmee alle pessimistische voorspellingen ten aanzien der onopvoerbaarheid van Vondels treurspelen te schande zijn gemaakt, maar omdat zij de tooneelkunst in een harer verhevenste uitingen ons volk heeft nader gebracht.

En nu brengt Royaards dus Lucifer voor het voetlicht, en de allereerste vraag, die men zich stelde, was: hoe zal zijne tooneelschikking zijn; hoe heeft hij den hemel verbeeld?

Het antwoord is alreeds gegeven, in het weekblad 'Van Onzen Tijd', dat eene uitvoerige, door ons overgenomen, beschrijving gaf van de omgeving, waarbinnen de tragische handeling geschiedt, èn door den Brusselschen correspondent van dit blad, nà de voorstelling van Royaards te Leuven. Onze collega sprak van onvolkomenheid in het decoratief, o.a. van de blauwe hemellappen, die het schitterend zenith, de klaarheid van het empyreum, moesten weergeven. En wij vleiden ons met deze verwachting: Royaards heeft immers gezegd, dat de opvoering te Leuven (en ook later die te Antwerpen) moest worden beschouwd als eene generale repetitie. Dat zou veranderen! Maar ook gisteravond in den Paleis-schouwburg stond de ivoor-en-gouden Engelenburcht in eene 'omgeving' van flets-blauwe, slordige

luchtdoeken en stijve coulissen. Had Roland Holst, die zich zulk een uitnemend kunstenaar toonde in de aankleding der engelen - wat heeft de stoffage een prachtige, gedempte fresco-tint! - niet eene andere oplossing kunnen bedenken, eene die meer illusie gaf, vooral waar immers het meerendeel der hemelingen van onderen opkomt, opstijgend langs de cirkelende trappen der hemelkringen, die wij ons omlaag, oneindig diep en wijd verlengd, voorstellen? Maar anderzijds: welk eene vondst is dit uit het diep opgeklommen hoogtepunt, en welk eene gelukkige gelegenheid bieden de opeengestapelde plans en de open koepel met links en rechts de naar voren gebogen zuilengalerij - de verdeeling van het gebouw doet aan eene triptiek denken - voor de groepeerij der figuren! Vooral in het eerste bedrijf, toen Gabriël verscheen om Gods onherroepelijk besluit, omtrent de verheffing van het Menschdom 'oock boven 't Engelsdom' mee te deelen, kwam dit duidelijk uit.

Het tooneel liep vol met engelen, maar zij verdeelden zich als vanzelf, en vormden, haast ongewild, een schoone groep, terwijl de vrouwen van de rei zich plaatsten tusschen de pilaren van koepel en arcaden, als Maria-beelden in hun nis.

Onwillekeurig dacht men toen aan een schilderij van de oud-Vlaamsche of oud-Italiaansche school. Rafaël is genoemd; ja, dit was rafaëlietische kunst! Alleen: waarom moest Gabriël opkomen door zulk een benauwd poortje, achter het gordijn waarvan hij blijkbaar dit oogenblik had afgewacht? Dit verstoort de illusie, en bovendien werd de indruk, dien de verschijning van 'Godts Geheimenistolck' moet maken, verzwakt door het feit dat niet hij, die een bazuin aan den mond had geplaatst, den wil van God verkondigde, maar een stem, achter het gordijn.

De rol-bezetting was ongeveer dezelfde als te Leuven en te Antwerpen, maar toch met een belangrijk verschil.

Royaards beeldde nl. zelf den Lucifer uit, en hij gaf ons den Stedehouder Gods, als een koninklijke figuur, hoogmoedig en onbuigzaam. Toen het scherm voor het tweede bedrijf omhoog ging, en men hem zag zitten, in zijn purperen mantel, het expressieve, donker-getint gelaat naar de zaal gekeerd, ging er een gemurmel van bewondering op.

En welk een zwoelte van hartstocht verbreidde hij om zich heen, toen hij te spreken aanving. Ja, deze engel moet vallen; men gevoelt het; dit is geen natuur van bidden en van danken, van loven en van prijzen; zijn eerzucht zal hem zelfs doen opsteigeren tegen God. Maar hoe edel was hij ook in zijn rol, en hoe ontroerde hij door eene menselijke tragiek, vooral in het vierde bedrijf, als Rafaël met den olijftak van 's Hemels genade komt aangewiekt. Rafaël smeekt Lucifer dan zichzelf te sparen: 'het schoonst van al wat Godt oit heeft geschapen', en de trots van den opstandige gaat wankelen.

De schellen vallen hem opeens van de oogen, en het: 'Of ergens schepsel zoo rampzaligh zwerft als ick?' is dan ook de uitdrukking van een verslagen wanhopig gemoed. Zij was eene reactie die niet kon uitblijven voor het mild, verzoenend woord van den broozen, haast bovenaardschen Rafaël, van mevr. Jacq. Royaards-Sandberg. Wat was zij gevoelig en teeder!

Onschoon was daarentegen in het tweede bedrijf het aanrijden van den zegewagen. Uriël spreekt in de vijfde acte (die bij 'het Tooneel' met de vierde is saamgesmolten) van een wagen 'met gouden wielen van robijnen dicht beslagen', en dit dichterlijk beeld is zeker moeilijk te benaderen. Maar men had toch, meenen wij, wel iets beters kunnen geven, den dezen zetel op wielen, die bovendien - maar dit is eene fout van technischen aard die verholpen kan worden - telkens stakte.

Ben C. Kok gaf een goed-gestyleerden Gabriël; er gingen hoogheid en wijding van hem uit; Joh. te Wechtel was als Michaël een bezielt en duchtig strijder Gods; en A. van Dalsum (Uriël) deed het verhaal van den slag op levendige en boeiende wijze. Ook de Belzebub van Daan van Ollefen; de Belial van Jan Musch en de Apollion van Const. van Kerckhoven vielen te prijzen. Slechts eene aanmerking: men zou den Belzebub wat sterker en donkerder wenschen.

Van Kerckhoven en Musch gaven een treffender karakteristiek. De rei van Engelen is zeer welluidend gesproken door mej. A. Jurgens.

In het algemeen mag getuigd worden dat de spelenden een goed begrip toonden van versbouw en versmaat.

De rhythmische dans der engelen, ingestudeerd door mej. W. Wessels, was rustig van beweging, en bevallig van lijn.

Evenals elke muzikale drama-illustratie kan men Cuypers' Lucifer-muziek bekijken van twee kanten, als toonstuk op zichzelf en als compositie in verband met het treurspel. Wij zouden gaarne 't eerste kiezen, want de heer Hubert Cuypers leverde ook hier weer respectabel werk, maar het dramatische is zijn fort niet en minder nog het epische. Hij bezit een lyrische natuur, zijn karakter neigt naar het melodieuze, den lieven, lichten klank, klaar geïnstrumenteerd met violen en wat houten blaasinstrumenten, de doorschijnende harmonieën, zacht-glijdende polyphonieën, trippelende rhythmen, of het droomerige, het ijle, het luchtige met een tintje witte schittering. Hij kent de passie niet van dichtbij, daarom staat het hartstochtelijke hem ver. Het krijgsvuchtige, woeste, heroïeke is zijn aard niet, hij voelt het daarom minder fel aan, het emotioneerde hem zwakker en de innerlijke weerkaatsing gebeurde stiller, de inspiratie miste daar de veerkracht. De muziek bruist dan niet op in melodieën van kracht en rhythmen van geweld, de harmoniek blijft bedeesd. Maar van verre wenkt toch het oorlogsgebaar, de krijgsgalm schoot hem in de ooren. Dan neemt de componist in arren moede zijn toevlucht tot het slagwerk, groote trom en kleine trom, pauken en gong en het effect blijft niet uit.

Met groote helderheid zette Cuypers zijne muzikale gedachten op. Het voorspel karakteriseert in een eerste deel de goede geesten, in een tusschensatz de kwade, om te sluiten met een vrije herhaling van de expositie. Men kan hier spreken van slechts twee thema's en het geheel doet denken aan den traditioneelen liedvorm; klaarder kan men 't niet wenschen. Hij heeft het eerste bedrijf willen doorstrengelen met muziek, bij verandering van tooneel lascht hij een kort tusschenspelletje in van een tien of twintig maten, wat de herinnering wakker houdt, om te stijgen tot den rey-zang.

De inzet hiervan is werkelijk vol klank, maar eenmaal daar, vergeet hij de architectuur, want de opbouw van Vondel is duidelijk 1, 2, 3, met een voelbaren climax van sentiment en rythme; bij Cuypers mist men dezen echter en alles verloopt zwevend in eendere expressie en gelijke beweging. De korte inleiding, die het tweede bedrijf voorafgaat, brengt Luciferisten en hemelsche geesten in onmiddellijk contrast; voor iederen hoorder ligt dit bloot en men moet erkennen, dat Hubert Cuypers met zijn technische middelen handig te werk weet te gaan, omdat uiterlijk de antithese zeer scherp, vooral rhythmisch, geteekend is. Men neemt er vrede mee tot de rey, doch hier spitst men scherper de ooren. 'Hoe zien de hoffelijke gevels zoo rood!' Klom de handeling niet, werd de situatie niet gedrukker, de stemming angstvoller, beklemmt den hoorder niet de catastrophe welke hij al voorziet? Is de rey niet het resumé van deze gevoelens? Toch concipieerde Cuypers ze in den trant der eerste, een weinig à la Marcia, aardig gecontrapunteerd in drie- of tweestemmige zetting

met vele lieve imitaties, waardoor Vondels Olympisch rythme wel wat te loor ging. Ook de melodie klinkt eensluidend: aangenaam, met reminiscenties aan de tegenwoordige Roomsche kerkmuziek en kerkliederen. Zoo zouden wij den heelen Lucifer kunnen nagaan, om te besluiten, dat de musicus de stijgende lijn van handeling op 't tooneel en spanning bij den hoorder niet zag golven en hare ondulaties daarom niet weer kon geven. Dit is jammer, omdat daar tegenover staat, de mathematisch-preciese juistheid waarmee Vondel zijn scènes rangschikt en de effecten als het ware bepaalt naar volgorde, wat Royaards en de zijnen zoo fijn naspeurden. Ook moet men hierdoor concludeeren, dat de muziek tot de werking van het geheel, zoo goed als niets bijdroeg, men doorleefde er de handeling niet sterker door en soms schaadde zij zelfs. B.v. in het 'Op trekt op, O gij Luciferisten' (3de rey). Het geweld der dictie contrasteerde hier zóo sterk met de gewone marsch-melodie, dat de een de ander wederkeerig ontzenuwde, wanneer toevallig de klanken door de forsche stemmen heenglipten.

Over 't algemeen lijkt ons dit niet het gelukkigste werk van den heer Cuypers. Het koddige realisme, in woord en klank, à la Teniers en Jordaens van Terwe, ging hem beter af: de warme menscheijkheid van Adam in Ballingschap stond hem nader dan dit abstract getheologiseer over dingen, waar men zich tegenwoordig minder om bekommert dan in de 17de eeuw. Zijn muzikaliteit is in de eerste plaats lyrisch en in Lucifer is weinig plaats voor het sensitieve. Toch heeft ook deze muziek, evenals alles hare goede hoedanigheden. Het beperkte van het orkest in aanmerking genomen (men mist er vooral trompetten en bazuinen) bereikt de componist zeer veel met zijn kleine ensemble. Het Paradijs-motief bezit naast groote bekoorlijkheid, groote oorspronkelijkheid, vooral in de tweede periode. Een typische eigenaardigheid van den auteur geeft de laatste rei: een feestelijke ommegang op de tonen eener heusche fuga. Zijn contrapunt beheerscht de heer Cuypers trouwens volmaakt en de interessantste combinaties schrijft hij even vlot neer, als zijn eenvoudige melodieën en harmonieën.

Met voorbedachten rade gingen wij niet in op het orkestspel omdat de dirigent wonderlijke avonturen beleefd heeft met zijn groepje uitvoerders. Den morgen van Dinsdag, dag der eerste uitvoering, noodzaakten hem onvoorziene omstandigheden een bijna geheel nieuw ensemble samen te zoeken en op te telegrafeeren! Hunne praestaties zijn dan ook min of meer ongelooflijk en hieruit bleek genoeg, dat Cuypers ook als dirigent een krachtig talent bezit. Met evenveel waardeering mogen wij de rei van zangengelen vermelden: Mej. C. Gestman, mevr. W. Petersen-Kroesen, 1ste en 2de sopraan, mej. H. de Kruyff alt, frissche, goed geschoolde stemmen.

Caecilia-concert - Stadsschouwburg

De indruk, dien de absolute muziek maakt, heeft altijd iets vreugdigs; de ontroering is onafhankelijk van de stemming der klanken, zij mogen droef zijn of blijde, omdat deze kunst maar één effect wil: de enkele werking der muziek, en deze bestaat in het oproepen van een soort ziels-extase, waarbij vreugde en smart worden tot één geluk. Zóo was het op dit Caecilia-concert. Elk stuk overgolfde ons als met een licht, door voortdurend feller glansen verdrongen en overschitterd, tot aan het hoogtepunt: de luisterrijke finale van Brahms tweede symphonie!

Van Händels Concerto Grosso (No. 11) een serie fijne dialogen tusschen orkest en viool- met violoncello-solo, (door de heeren Chr. Timmner en L.H. Meerloo) zou ik gaarne veel schrijven. Over het stabiele rythme, in toch eeuwige afwisseling; de

prachtige accoord-opvolgingen in het recitatievisch 2de, de grootste onstuimige beweging in het derde.

Maar vooral over de twee cembali! Het waren wel geen antieke instrumenten uit Händel's tijd, maar het mechaniek van den Pleyel- en den Blüthner-vleugel was, naar aanwijzing van Mengelberg, zóó ingericht, dat het tingelend gitaar- of mandoline-geluid van den ouden vleugel benaderd werd. Wel klonk het in den aanvang iet of wat curieus, maar het oor gewent dra aan het 'näselnde' timbre, dat zoo lieflijk en intiem aandoet. Het was jammer, dat het niet beide Pleyels waren, die men voor de gelegenheid had ingericht - maar voor 't overige duchten wij het juist, dat men geen waarlijk oude instrumenten heeft gebruikt, die in klank immers te zwak en ook van aard zich aan de moderne orkestbezetting slecht zouden aanpassen.

Wij hopen, dat men deze gewijzigde vleugels, voortaan ook in onze oude oratoria zal gebruiken. Mahler moet voor het 4de deel zijner 7de sommige instrumentale effecten van het cembalo hebben afgeluisterd.

De heele kunstbewerking moet - naar wij vernemen - hierop neerkomen, dat men de met vilt omwonden hamertjes, in 't midden voorzien heeft van een ijzeren pennetje, dat alleen de middensnaar raakt, terwijl de twee uiterste snaren als gewoonlijk blijven aangeraakt. Hiermee verkrijgt men het oude cembali-effect, maar vereenigd met het moderne en daardoor in klank versterkt.

De cembali werden uitnemend bespeeld door Evert Cornelis en Mej. Lokhorst.

Even zeer onvergankelijke muziek bleek weer het cello-concert van Joseph Haydn. Dit is een zijner geniaalste werken, want bij niemand der klassieken vindt men zoo duidelijke voorspellingen der veel latere romantiek en hoe dicht staat de componist hier bij Beethoven en zelfs bij Schubert. Gerard Hekking speelde nog gisteren te Rotterdam en werd daar geroemd met groote bewondering. Men weet hoe deze kunstenaar zich immer gelijk blijft en wij kunnen er bezwaarlijk méér van zeggen. Doch om op de uitvoering door te gaan, bij al deze mooie dingen, kan men voegen de bijzonderheid, die elk Caecilia-concert zijn merkwaardigheid geeft: het versterkte strijkerscorps. Dit brengt niet enkel den violenklank tot meer intensiteit, ook het geheel krijgt een evenwichtiger relief, koperblazers worden teruggedrongen in het ensemble, wat niet enkel hun klank, maar ook het orkestgeluid voller maakt en compacter. Een nadeel van zulke bezetting is, dat het hout in Händels Concerto wat zwak bleek en te onevenredig in sterkte met de violen. Haydn daarentegen werd door de vele violen wat log en zwaarwichtig. En het samenspel in den Stadsschouwburg mag men eigenlijk niet critiseeren, omdat een tooneelruimte geen orkestpodium is. Dit had zooals altijd het nadeel dat de klank der achteraan zittenden gedurig iets te laat kwam, wel is waar een nietig oogenblik, doch hoorbaar, vooral bij inzetten.

Weihnachts-Oratorium van Bach door Toonkunst

Bij oude oratoria zal men meestal een zeer uitgebreiden staf van solisten vinden; nu eens concentreert de componist de muzikale uitdrukking op dit instrument, dan op een ander, nu op deze stem, dan op gene; schijnbaar breekt hij het geheel in op zich zelf staande stukjes en alles lijkt op 't eerste gezicht zoo individueel mogelijk behandeld. En toch: zal iemand de voorkeur geven aan het moderne leidmotief of een vooropgezette tendentieuze structuur, gelijk men ze tegenwoordig zoo vaak aantreft? Bachs *Weihnachts-Oratorium* is, als conceptie, geenszins zijn hoogste werk. Voor 't grootste deel wordt het samengesteld uit muziek van vroegere feest-composities, waarvan hij enkel den tekst veranderde. Maar hoe vloeien de

koren, aria's recitatieven en komen tot een geheel, hoe versmelt alles, tot een ondeelbaar kunstwerk! Het werd een grootsche horizontale opzet, zonder perspectief en alles op een ononderbroken lijn, maar de muziek openbaart haar hoorder van den beginne af als een bovenzinnelijke wereld van schoonheid. Zóó beeldhouwde Bach, als de geniaalste aller meesters, zijn eigen heeal. Wij juichen daarom in de eerste plaats toe, dat er niet gecoupeerd werd, gelijk men bij Bach gewoon is. Mengelberg scheidde het oratorium in twee deelen en beperkte de uitvoering tot de eerste helft. Doch is helft eigenlijk het woord wel? Wij hebben ons afgevraagd, of de verdeeling logisch genoeg was. De tekst splitst het oratorium in twee scherp gemarkeerde triptieken, zou men kunnen zeggen, waarvan het eerste behandelt de drie Kerstdagen, het andere de drie kerkelijke feesten, welke daarop volgen. Doch in den tekst is dit geprononceerde tweevoud niet alleen voelbaar, ook in de muziek, die een zachter, kalmer karakter krijgt in de laatste helft; om een detail te noemen: de trompetten verdwijnen geruimen tijd en worden vervangen door hoorns. Intusschen, wie zou gisteravond de sopraan-aria 'Flösst mein Heiland', hebben willen missen? Schreef Bach wel ooit iets zoo bekoorlijks als dit naieve wisselspel? Zie hier iets primitiefs; maar hoe ontzaglijk klinkt daarna het koor 'Ehre sei Gott', bijgevoegd uit het 5de deel, titanisch van rythme en beweging in de strak-gesyncopete fuga. Dit was voor het koor van Toonkunst 't hoogtepunt van den avond (naast de zware inleiding van het derde deel) en wij hadden het niet gaarne zien ontbreken, enkel om den bewonderenswaardigen klank en zangtechniek.

Wat wij, in het nummer van Vrijdagavond, als onzen wensch uitspraken, vonden wij op dit concert al verwezenlijkt: de moderne vleugel is in dit oude oratorium vervangen door Mengelbergs imitatie-clavicimbaal en ons inziens met voortreffelijken uitslag. De klank sluit zich niet alleen inniger aan bij den aard dezer muziek, maar kleurt ook beter bij de voor Bach karakteristieke orchestratie, de oboi d'amore b.v. En in de tutti vervangt hij beurtelings het tegenwoordig pizzicato, harp en triangel. Het eigenaardige van dit klavier is, dat het een specifiek feestelijk en melancholisch timbre tegelijk heeft, al naar gelang men 't bespeelt. De heer Evert Cornelis, die wederom cembalist was, wist hiervan op artistieke wijze partij te trekken. Hij registreerde als het ware.

Wij zijn hiermee gekomen op 't terrein der solisten, waar wij mevrouw Noordewier-Reddingius, onze eerste hulde brengen. Wij hadden deze heerlijk stralende stem liever gehoord met een begeleiding van tromba's (denk u het effect eens!) dan het minder glansrijke orgaan van den heer H.C. van Oort (in No. 8 'Grosser Herr'). Waar zij echter samenzongen vormden zij immer een meeslepend duo; het was als de weerkaatsing van twee nobele geluiden, een samengaan van dubbele sonoriteit, een tweevoudige expressie, waardoor de bas wel moest groeien in plastiek van voordragen. De zangen van mevrouw Reddingius [onvolledige zin], den heer Van Oort heeft voor 't overige ongetwijfeld aan diepte gewonnen, gelijke in de kunst der coloratuur, is de heer Georg Walther, tenor uit Berlijn, die het in virtuositeit zoo ver bracht, dat zijn zingen spreken schijnt, hetgeen vrij wat moeilijker te bereiken is, dan 't omgekeerde. En ook als Evangelist, als verteller, is hij buitengewoon. Toch overtreft hem mevr. de Haan-Manifarges in voornaamheid van opvatting; bij haar ontbreekt alle sentimentaliteit, zij wringt sommige woorden niet zoo gewild op den voorgrond, hier is alles eenvoudig en beheerscht. Misschien kon men soms een sterker dictie mogen verlangen. Naar rang hebben thans te volgen de organist, Simon Kroon, een zeer geroutineerd en smaakvol speler, de heeren R. Krüger en Blanchard, die weer de oboe d'amore partijen vertolkten, K. Willeke de fluit en Chr. Timmer de

viool-soli, alle vier uitnemend in Bach's stijl. De koren roemen wij gaarne opnieuw, zij hebben schitterend gezongen! Het Concertgebouw-orkest gaf een prachtige begeleiding en al zijn uitnemende hoedanigheden bewonderden we vereenigd, in het solistisch intermezzo: de beroemde sinfonia pastorale. Wat ten slotte Mengelbergs directie betreft: hier en daar heeft hij zijne opvattingen gewijzigd, en, meenen wij, te recht. Zoo in de voordracht der koralen; de gerekte orgelpunten (welke de aandacht trokken bij uitvoeringen der Matthaëus-Passion) zijn of geheel weggelaten of beperkt, in ieder geval metrisch altijd zoo aangepast, dat zij de rhythmische beweging nooit hinderen. Wij memoreeren dit, omdat niet minder dan een vierde der nummers bestond uit koralen. Zijn leiding kenmerkte stijl; stijl en distinctie kenmerkten dit heele concert. Zou men deze hoffelijke artisticeit ook niet kunnen uitstrekken tot den programma-omslag? Mej. Annie Tollenaar teekende een heel aardig borduur-patroontje, maar hoe weinig past dit bij Bach!

Volgens een mededeeling in het programma stelt het bestuur zich voor in een volgend seizoen het geheele werk en dan op twee opeenvolgende avonden ten gehore te brengen.

Een gelukkig denkbeeld.

Quo Vadis? [Jean Nougès]

Ziehier een Giacomo Meyerbeer redivivus in den jongen componist Jean Nougès: dezelfde voorliefde voor zinnelijke melodieusheid, ongeveer dezelfde primadonna- en helden-tenor-kunst naast machtige massale ensembles, dezelfde orchestrale fijnheid naast theatrale kracht-effecten, dezelfde smaak in uiterlijke bekoring, hetzelfde onloochenbaar dramatisch instinct. Verder is er nog overeenkomst in hun speciale voorkeur voor kostelijke overdadigheid van mise-en-scène, zwierige elegantie en hoofsch pathos. Maar... Wagner bazuinde zijn heilbrengende 'Gralsbotschaft' niet vergeefs de wereld in, zooals blijkt, en diens geniale renaissance van waarlijk leven groeit hoe langer hoe meer van waan tot werkelijkheid. Ziehier een opera, waarin het oude en nieuwe principieel gecombineerd werd op een zonderlinge wijze, maar tot een prettig, gracieus geheel. De talrijke koren e.a. hebben in den gang der handeling over 't algemeen slechts een decoratieve rol te vervullen, doch stremmen ze nooit; de coloratuur-aria verdween, maar de musicus kon nog niet afstand doen van zijn traditioneel recht, ieder der hoofdpersonen een of meer pronkvolle soli te laten zingen; er zijn balletten, maar nu onder invloed van Jacques Dalcroze en Isadora Duncan, en goed uitgevoerd zouden ze rijken zin hebben. Nog één onartistieke herinnering aan de oude, doode toonkunst, laat den modernen toeschouwer niet los: den tekst. Het libretto (vertaald door Johann Schmier) is zonder twijfel ontnomen aan Sienkiewicz' roman, maar wat heeft 'Quo Vadis', als titel, uit te staan met dit muziek-drama?

Hij schijnt ons gekozen om het publiek bij voorbaat de reeks pakkende tafereelen voor den geest te roepen, die het boek populair maakten. De rol der Christenen toch werd hier bijzaak. En zelfs tamelijk onbeduidend, en logischer zou 't zijn de opera 'Petronius' of 'Lygia' te heeten. Het hoogtepunt vormt het vijfde tafereel (er zijn er zes): De arena van Rome. Ursus vecht onzichtbaar tegen den stier, redt Lygia en draagt ze voor Nero's loge, waar haar Vinicius tot vrouw neemt; Chilon Chilonides, de verrader, die tal van Christenen in 't ongeluk stortte, komt op 't gezicht van al de veroordeelden tot inkeer, vloekt den keizer als moedermoordenaar, brandstichter enz., wat hij boet met het leven, na zijn tong verloren te hebben; bij dit alles de

infernale volkswoede tegen Nero! Dit spannend tooneel had terecht een groot succes, het doek is ontelbare malen gehaald, de componist op de planken geroepen, Chilon Chilonides moest uit den doode verrijzen, want, gelijk het een recht opera-publiek betaamt, concentreert ook in het Rembrandt-Theater het applaus zich in de eerste plaats op de spelers. Die Chilon, de heer van Vliet, verdiende het enthousiasme. Als half-clown, half-philosoof, in de eerste drie tafereelen, was hij reeds voortreffelijk. Maar in bovenbeschreven scène gaf hij tragiek en levenswaarheid, die wij van betere zangers niet gewend zijn. Uit aesthetisch oogpunt is het laatste tafereel (het bekende sterven-in-schoonheid van Petronius) te verkiezen boven 't vorige. Deze scène verzoent den kunstenaar-hoorder (al merkt men menige harmonische wending uit Isoldes Liebestod) met de rest van het werk, dat meer dan eens banaal-luidruchtig wordt, soms precieus, in den trant van Debussy, soms barok, als Meyerbeer.

De jonge componist van 'Quo Vadis', is een man, die ontzaglijk veel kent. 't Is inderdaad een muziek-cosmopoliet, maar tegelijk geeft hij blijk van eclecticisme van fijnen smaak. Zal Jean Nougès in dit cosmopolitisme echter niet ten gronde gaan als artist? Wie kan 't zeggen? Naast allerlei epigonen-werk, hoort men zooveel individueels, dat het verstandig is niet op de toekomst vooruit te loopen.

Een werk als dit, biedt régisseur en décorateur natuurlijk zware moeilijkheden, maar 't moet erkend worden, dat de aankleding, rekening gehouden met het kleine tooneel, te loven was.

Evenveel, met betrekkelijk even weinig middelen bereikte de kapelmeester, de heer J.A. Kwast met zijn orkest, dat ter gelegenheid van deze voorstelling versterkt was. De koren klonken ook goed (de vrouwenstemmen evenwel beter dan de mannenstemmen). Van de zeer talrijke groep solisten, die onmogelijk allen te noemen zijn, vermelden wij nog den heer Butter als Petronius, Paul Pul als Demna, Vigeveno als Nero, Mevr. Giesen-Hoos als Eunice, Kubbinga als Petrus, Alexanders als Sporus. De Ned. Opera en Operette telt zangers onder haar personeel, die men niet uit het oog mag verliezen; de heer Moes b.v. heeft een pracht van stem, waarmee hij nog wel eens verhuist naar 't buitenland; eveneens de jonge Morrison.

Het Gürzenich-kwartet

Het Gürzenich-kwartet bezit vele eigenaardigheden, waaraan men wennen moet, vóór men tot volle bewondering kan komen van de muziek, welke wordt uitgevoerd. Zoo overheerschen de eerste viool en violoncel op een wijze, die men bij andere ensembles, niet aantreft. Ligt dit aan de 2de viool of viola, wier toon noch spel ons ergens bijzonder troffen, of aan de ongewone plaatsing van den cello naast den primarius? Ook heeft de bas een ietwat harden spitsen toon. Deze hoekigheid van aanzet en streek, overslaand van den klank op het rythme, gaf Haydn (C groot op. 33 No. 8) en Beethoven (het eerste der Russische) trekken, welke bij Dvorak gemakkelijker en beter tot haar recht kwamen. Doch bedenkingen als deze zet men op zij, zoodra men kennis maakt met de stijlvolle opvattingen van dit viertal. Hier concentreert zich alles op de door en door gezonde artisticeit van Bram Eldering, den leider, en deze, van oudsher een beproefd aanvoerder, weet met gemak de drie anderen te scharen onder de vaan zijner eerbied-waardige kunstprincipes. En met talent gaven zij elken componist het zijne; iets wat men vóór alles zal waardeeren.

Percey Grainger, die medewerkte in Dvorak's klavierkwintet, bleek wel de sterke in individualiteit, doch wist zich aan te passen bij het geheel, door zijn levenswarm temperament en zijn persoonlijk spel te toomen en te matigen. Toch merkte men aan

de inzetten, na een orgelpunt of grande pause, dat zijn aard anders is dan die der strijkers en dat het bloed hem sneller jaagt. En dat in dit werk willens de pianist de leiding kreeg en Dvorak's Magyaarsche rhythmten dreef tot de onstuimigheid die hem toekomt, diens hartstochtelijkheid in de eerste plaats op den voorgrond drong, klank en sentiment een ziel gaf, dat hoorden wij met voldoening. Het kwintet vormde inderdaad het hoogtepunt en had zeer veel succes.

Mevr. Joh. Veth-Prince

Een echo van dit lief geluid, kan ik niet oproepen. Het koert en kwinkleert als vogelzang, welig op lossen rhythmten-slag, als de muziek glijdt in vloeiende melodieën of rustige wijzen van lichtgolvend sentiment, gelijk de aria uit Haydn's Schepping, het Panis Angelicus van César Franck. Hier sprak haar echt-vrouwelijk gemoed zijn moedertaal en dat was zeer schoon. Nu zou Walther voor den Vogelweide zoo hebben doorgezongen, maar mevr. Joh. Veth-Prince wilde zich zelf overtreffen.

De stem dezer debuteerende zangeres is fraai, hoewel in 't hooge register rijker dan in 't lage. Ook technisch staan hare praestaties op een mooie hoogte. Doch tegen de passie van Schuberts Rastlose Liebe is zij nog niet opgewassen; met de karakteristiek der nieuwste componisten bleek zij niet voldoende vertrouwd. Ik denk hier aan Rich. Strauss. Zelfs Peter Cornelius was haar nu en dan te machtig. Doch dit daargelaten, kunnen wij een heerlijke stem signaleeren, van zielvol timbre.

De kunstenaars trad voor een talrijke menigte genoodigden met zeer veel succes op en een toegift ontbrak zelfs niet. Heinrich Fiedler speelde de bekende Ciacona van Vitali (zou deze er maar één geschreven hebben?) met begeleiding van een pijporgeltje, dat den vioolklank beter stutte en aanvulde, dan de meestal gebruikelijke piano, doch het rythme een weinig vervaagde; hij gaf drie charmante solostukjes, waarvan men er al een bisseerde; maar hier was een extra-berceuse noodig om het enthousiasme te sussen. Er kwam waarlijk geen eind aan het programma. Ook met de medewerkers hebben wij nog niet afgerekend: mevr. Fischer begeleidde, met den heer W. Doortmond als organist, violist en zangeres op de harp in César Franck's Panis Angelicus en Ave Maria; de heer Jochems accompaneerde mevr. Veth-Prince op het klavier (vooral delicaat in Strauss' Ständchen). En natuurlijk stroomden bloemstukken en boeketten in evenredigheid: men had er een serre aardig mee kunnen stoffeeren!

Concertgebouw [Eerste uitvoering in Amsterdam van Ce qu'on entend sur la montage van Franz Liszt o.l.v. Evert Cornelis]

Toen Victor Hugo 'Ce qu'on entend sur la montage' aan De Lamartine, George Sand en andere bentgenooten van het Romantieke leger voorlas, als zijn nieuwste werk, was ook Franz Liszt bij de toehoorders en de legende vertelt dat hem, jong kunstenaar van nauwelijks twintig jaar, toen het visioen gewerd, waaruit later zijn eerste Symphonische Dichtung zou groeien. Hugo stond in die dagen aan 't begin van zijn wereldroem, door 't recente succes van Hernani, hij was de erkende koning aller jongeren en men mag de sage daarom voor waar houden. De hypnose bleek niet sterk genoeg om den musicus te dwingen tot dadelijken arbeid, maar dat de Bergsymphonie jaren later kwam, lag ook aan den gang der dingen. Het was in dien tijd, dat Hector Berlioz zijn Symphonie fantastique schreef, Koning Lear en Harold in Italië, den traditioneelen vorm combineerend met een leidend programma. Liszt was te

persoonlijk om epigoon te zijn en Berlioz' musikale hervorming nog te jong voor verdere ontwikkeling. Geleidelijk moest zij rijpen tot de nieuwe evolutie, welke aanvoerder Liszt bleef tot zijn dood. 'Ce qu'on entend sur la montagne' opende deze periode, waarin de idee de muziek voortaan gestalte gaf: de sonate-vorm had hier uitgediend. Maar het is eigenaardig, dat de Bergsymphonie, de heraut der Nieuw-Duitsche richting, zich baseert op een onderwerp, dat de gebruikelijke twee contrasteerende thema's der klassieken in haast muzikalen zin uitwerkt: de stem, welke Victor Hugo op den hoogen berg hoort uit wolken en ether: la nature; de andere, grijnzend uit de diepte, l'humanité. Het is echter duidelijk, dat hieruit sproot de monumentale doorvoering der twee muzikale karakters, ononderbroken van den opzet af en waarin Liszt dichter bij Beethoven staat, dan hij zelf w a a r s c h i j n l i j k ducht.

Geen zijner programma-werken heeft Liszt klaarder geconcipieerd. Het vage gemurmel dient hem als expositie en leidmotief. Hieruit werden verstaanbare klanken geboren, aanvankelijk in licht-zware orde, viooltonen, gevolgd door trompetten en pauken, straks zwaar-licht, trompetten in beurtzang met harp, zonderlinge echo's, vreemde clair-obscur. Dit beduidt eene progressie. Want Liszt zou Liszt niet zijn, als hij zich letterlijk hield aan den Franschen text. Een poos heerscht het menschenlijk geraas in een fougueuze episode, opgebouwd van smartkreten. Hieruit vloeit een verinniging van den eeuwigen tweespalt (tusschen natuur en mensch volgens den dichter). Doch waar Hugo ophoudt met een waarom, daar gaat Liszt verder - zou 't après tout toch nog zijn om den vorm? - laat het geklaag meer en meer vergonzen, en met teedere tonen brengt hij harmonie en rust.

Het was onder leiding van Evert Cornelis, dat deze symphonie hier voor het eerst werd uitgevoerd. Het werk trof ons als een machtige kunstuiting, het werpt geen nieuw licht op het werk van Liszt, doch completeert wat wij van hem kennen.

Kamermuziek-avond [Werken van Sinigaglia, Juon en Brahms]

Leone Sinigaglia's Serenade voor viool, alt en cello (opus 33 d gr.) en het Trio-Caprice voor klavier, alt en violoncel van Paul Juon (B kleine terts, op. 39) zijn gisteravond voor het eerst hier uitgevoerd door de heeren J.W. Kersbergen, piano, Jan Vel, viool, S. van Adelberg, alt en J. Mossel, violoncel, een meer en meer gewaardeerd kwartet.

De interessantste bijzonderheid van Paul Juon's werkje is dunkt mij, dat de auteur het componeerde naar aanleiding van den Gösta Berling van Selma Lagerloef. Wijst de totale tweeslachtigheid, de gestadige wisseling van g groote en g kleine terts, b.v. in het tweede deel, soms op analogie met den zonderlingen, veelvoudigen held der Zweedsche schrijfster? Het wispelturig van de nieuw-romantieke figuur werd goed getroffen in de rythmiek, waar de dansbeweging overheerscht, en in de harmonische essence van dit trio.

Verder kunnen wij een overeenkomst met den grilligen roman niet uitwerken. Wij gelooven zelfs, dat Juon verstandiger had gedaan, wanneer hij deze wordingsbijzonderheid niet had medegedeeld. Te meer, omdat de compositie duidelijk genoeg zegt, dat zij muziek wil zijn en alleen muziek. Bijzondere klankeffecten vindt men er niet en men merkt overal, dat de schrijver daar niet naar zocht.

Dit reeds wijst sterk op de richting Brahms. Overigens bespeurt men nog een andere verwantschap met dezen meester: beiden lieten zich inspireeren door het volkslied, Brahms door het Duitsche, Juon, als echte Rus, door het Russische. Zijn muziek doet echter onder het luisteren ook wel denken aan Tschaikowsky. Maar hij

gaat nooit diep, het blijft bekoorlijke natuurmuziek met het tegenwoordige algemeene onharmonische tintje, dat het hooren nu en dan verzwaart, vooral bij een ijle en ondoorzichtige bezetting als deze.

In Sinigaglia's compositie viel dit nog meer op. Men verstaat hem soms niet, ondanks de jonge en frissche melodiek, ondanks de frappante motivische eenheid, welke alle vier de deelen bindt. Men gaat dan twijfelen aan de zijn eigen ooren, aan de stemming der violen zelfs, want alle harmonieën zweven; men kan zus uitleggen en zoo.

Bij een grooter ensemble heeft men van zulk dualisme minder spoedig last dan bij een klein. Dit daargelaten klinkt Sinigaglia's serenade niet onaardig, doch wekte niettemin weinig bijval en van een enthousiasme, gelijk Juon's Trio dat op tal van plaatsen in het buitenland vond, kan hier geen sprake zijn.

Brahms' klavierquartet, het laatste der drie, welke hij schreef (op. 60 in e kleine tert) spreekt trouwens meer tot het hart dan beide nieuwere stukjes samen.

Toch waardeeren wij het programma zelfs vóór het serieuze spel der uitvoerenden. Van de moderne kamermuziek immers krijgt men hier betrekkelijk weinig te hooren en in ieder geval hebben de beide pas gespeelde werken merkwaardige belangrijkheid daar zij een curieuzen kijk geven op hun componisten; Brahms bereikte meer met kleine middelen! Juon en Sinigaglia manoeuvreeren handiger met groot orkest!

Concertgebouw [Pierné Suite nr 1 uit Ramountcho, Cornelis Doppe Concertstuk voor orkest met trompet- en paukensolo (solisten Dirk Speets en Bernard Pennarts) - werken van Mozart, Saint-Saëns en Dukas o.l.v. Cornelis Doppe]

Het is bij de Fransche componisten eene gewoonte geworden, wanneer opera's of pantomimes goed gaan, van de partituur een uittreksel te maken, dat zij onder den naam 'Suite' de wereld inzenden; doch vindt het libretto geen bijval of raakt het stuk uit de mode, dan is ook dikwijls het Suite-extract den musicus het laatste middel om zijn werk voor de vergetelheid te bewaren. Dit laatste is het geval bij 'Ramountcho' van Gabriel Pierné, dat het niet verder bracht dan een tijdelijk succes, evenals zooveel operettes, balletten en minne-spelen van dezen componist, die zich in alle kunst-genre's, waaronder de meest tegenstrijdige, genoeg thuis voelt om ze met effect muzikaal te behandelen. Onder leiding van Cornelis Doppe hoorden wij er gisteravond de eerste Suite van als noviteit. Ramountcho is Baskisch. De Basken vormen een Pyreneeschen volksstam, waar onder andere curieuse eigenaardigheden de Baskische trommel, onze tamboerijn vandaan komt. Ik vermeld dit om de zeer geprononceerde locale kleur en omdat ik over de natuur-muziek der Basken, in verband b.v. met Hongaarsche, Russische en Indische oer-wijzen meer zou kunnen schrijven dan over dit stuk van Gabriel Pierné. Hier trof in de ouverture, een bewerking van populaire Baskische thema's, de typische volgorde van heele en halve tonen, van groote en kleine tertsen, méér dan de bewerking. Men hoort er Pierné niet op zijn best. Onophoudelijk denkt men aan Carmen en aan Bizet die het Spaansche element in toonkunst populariseerde. Dan weer aan Berlioz, b.v. in No. 3: La chambre de Franchita. In de muzikale illustratie is niet de minste overeenkomst en toch kan men het idee niet van zich afzetten, dat de 'force inspiratrice', de fundamenteele stemming en het heerschende sentiment dezelfde zijn als in die merkwaardige passage uit La Damnation de Faust, waar de doctor in de zwoele avondstille Margaretha's kamertje begluurt. Men luistert echter met genoegen naar deze muziek, voor 't

meerendeel ijl en tintelend-licht met zeer brillante effecten, luisterrijk vooral in het slotdeel, een beweeglijke Tandozo [moet zijn: Fandango], met piccolo-solo, onder begeleiding van de kleine trom.

In belangrijkheid spande echter Cornelis Dopper de kroon met zijn nieuw 'Concertstuk voor orkest met trompet- en pauken-solo'. Deze compositie zou men kunnen noemen: à grand spectacle, want niet alleen donderen voortdurend de drie solo-pauken, het ander slagwerk speelt een even groote rol en bij den fel-schaterenden blazersklank voegt zich op talrijke plaatsen het orgel. Van alle composities van den heer Dopper is deze in haar uiterlijk karakter wel de meest oorspronkelijke. Toch geen unicum in de muziek-litteratuur. In de brochure 'Het Beethovenhuis' van Willem Hutschenruyter, vermeldt deze propagandist van 'L'art pour l'art' op eene bladzijde, gewijd aan de bestrijding van het virtuosendom, een Hollandsch concertstuk voor acht pauken met orkest, geschreven door een anderen en vroegeren Hutschenruyter. Een vergelijking kan hiermee niet bedoeld worden, te meer omdat bij Dopper de trompet het geheel meer leidt, dan het slag-instrument, en evenzeer, daar bij alle uiterlijkheden van klank en rythme, de muziek niet spoedig verliest aan artistieke waarde. De ontzaglijk zware trompet-partij b.v. verloopt nooit in leeg passagewerk: het zijn altijd rythmische of melodische variaties op een der beide thema's; zeer goed geslaagd in het laatste deel, een vroolijke, luchtige scherts in dartelen rondo-vorm. Wat de behandeling der pauken aangaat, deze is even glansvol. Toch misten wij in hare aanwending soms de psychologische rechtvaardiging of logica: zoo bij het tweede, langzame deel, in hoofdtrekken gebouwd op koraalklanken, waartusschen de ratelende cadens voor pauken ons onverklaarbaar was.

De solo-trompettist van ons Concertgebouw-orkest, de heer D. Speets, en de heer Bernard Pennarts, onze paukenist, hebben overigens bij deze gelegenheid kunnen bewijzen, dat zij behalve de kunst van 't samenspel, ook de virtuositeit als solist machtig zijn op ongeëvenaarde wijze. Wat een wonderlijk-vlugge tongslag in alle rhythmische vormen, wat een adem-techniek, wat een vingervaardigheid bij den trompetter, zonder nog te spreken van het onvermoeibare embouchure, den schoonen klank, den vasten en immer juisten toon in alle liggingen! Hoort men hem, dan zou men waarlijk zeggen, dat dit in alle opzichten zware instrument niet meer moeilijkheden biedt dan een occarino! Vermakelijk en boeiend daarnaast was het bliksemsnelle overhands-spel van den heer Pennarts, zijn weergalooze roffels, het rommelend crescendo, de onmerkbare overgangen van zulk een kracht-uitbarsting naar een piano, de schakeering van het pauken-geluid en de rhythmische vastheid! De heer Dopper heeft deze voortreffelijke medewerkers te recht hun deel gegeven van het enthousiastisch applaus, dat het bravour-stuk ten deel viel. Als dirigent trouwens had hij ook een zeer gelukkigen avond, zoowel met de Zauberflöte-ouverture van Mozart, Saint-Saëns' tweede symphonie, als met L'Apprenti Sorcier van P. Dukas. Het was een en al feest en geestigheid! Hoe komt het toch, dat men van Dukas hier nooit of nimmer kamermuziek te hooren krijgt? Deze wint het van zijn symphonisch werk.

Franz von Vecsey

Van Franz von Vecsey leeft in ons als onverwoestbare herinnering zijn eerste optreden hier te lande met Beethoven's Vioolconcert. Hij speelde het in zoo grandioze onbewustheid en ongekende overgave, dat het hooren een schouwen werd, klank en spel eene zichtbare essentie kregen, als waren zij stralende crystallisatie van den

geest der muziek. Niet Vecsey speelde, niet het orkest; in wonderschoon geluid stuwde alles op uit een onwezenlijkheid.

Den laatsten Dinsdag gaf de violist hier weer een concert; wij leerden hem nu kennen van een anderen kant, als heel zijn instrument beheerschend virtuoos, als meester der techniek. Er bleek wel wat veranderd in zijn psyche, als een nieuwe passie scheen in hem ontvlamd: de hartstochtelijke vreugde voor, de wellust in den betooverenden klank en voordracht; doch zooals hij speelde, met de oogen toe, zoo luisterde men met geloken oogen. Ziehier de verlangende jeugd, vol opkomende kracht van gevoel en eigen willen, vol rijkdom van jonge en nieuwe droomen. Men kijkt dus wel even vreemd op, de Ciaconne van Bach hoorend in zoo'n driftigen geest, met haastige tempi en veel individueels, maar men erkent evenzeer de hooge genialiteit. En zooveel te machtiger wordt dan de bewondering bij een reproductie als van Vieuxtemps' Concert in e-klein, een jongelingswerk van dezen bewonderenswaardigen violist en daarom juist zoo geëigend voor Von Vecsey's vurige jeugd. Dan stijgt zij nog heviger bij ongeëvenaarde uitingen als Tartini's Sonate met den Duivelstriller, van spichtige tremolo's doorzinderd, als het stukje van Paganini (Il palpiti) met het flageolet-spel, met dubbel flageolet-spel, tinkelend-zuiver als Chineesche belletjes of antieke cimbels. Naast jeugd, overal onbeperkt meesterschap; misschien nog wel wat droevig, wat onbezonnen, ietwat onbeholpen-gezien; het doet er weinig toe en het is eigen aan de levens-, de ontwikkelingsperiode van den in storm en drang verkeerenden kunstenaar.

(Ons eerste verslag over den Franz von Vecsey-avond raakte verloren. Het verliest echter geenszins zijn actualiteit, daar de violist Zondagmiddag de gebruikelijke afscheidsmatinee geeft in den Hollandschen Schouwburg. Weer met Evert Cornelis aan den vleugel, wiens accompagnement wij slechts kunnen prijzen. Het programma bevat werken van Bruch, Chopin-Wilhelmj, Tschaikowski, Hubay (zijn eersten leeraar) en Paganini).

Julia Culp

Om van dit concert een indruk te geven.... 't was een Brahms-avond. Julia Culp zong liederen van allerlei stemming, in elken toon, en alles klonk zoo spontaan, als ware het een improvisatie. Het was een voorzichtig en zorgzaam volgen van zachte ontroeringen; een verloren dolen van de eene emotie naar de andere, zooals men dwaalt in een bosch vol melodieuze ritselingen van vogels en loover, waar dan ginds, dan hier, dan overal een lokkende klank de aandacht spant.

Wij kunnen niets afzonderlijk roemen; toch lijkt ons wel de grootste verdienste van Julia Culp, dat wij naast haar soeverein talent ook Brahms konden bewonderen, daar zij zich met elk lied op de innigste wijze weet te vereenzelvigen. Deze artisticeit bezit ook mevr. Betsy Rijkens-Culp, hare begeleidster.

Van het programma noemen wij: vijf der Mädchen-Lieder; verder Vor dem Fenster, O liebliche Wangen, Lerchengesang, Der Schmied en Botschaft. Als toegift om het enthousiasme en de vele bloemen: Ich ruhe still.

Amsterdamsch A Cappella Koor

Van Max Reger hebben wij gisteren een *M o t e t t* gehoord. De titel van dit stuk vergeten de hoorders hun gansche leven niet meer, daar mag men zeker van zijn, want hij is hun wel vijf-en-twintig keer voorgezongen, totdat er, het leek zoo, geen

twijfelen meer aan bleef, dat Jobs adem zwak was. Er ligt echter in dien eersten regel eene zekere onlogica bij Reger, zoo wil 't ons schijnen. 'Mein Odem ist schwach und meine Tage sind abgekürzt', doet hij herhalen tot in 't oneindige; 'das Grab ist da', wordt afgewerkt in een paar maten. Men vraagt dan onwillekeurig: waarom aan zulke belangrijke woorden in verhouding zoo weinig attentie gewerd. Maar... aldoor turend in ons tekstboekje en in afwachting van het immer uitblijvend vervolg, kregen die vier monosyllaben, waarlijk plastiek genoeg om er tevreden mee te zijn. Het derde gedeelte, 'Sei du selbst mein Bürge', is geschreven in vloten choraal-stijl, zonder repetities en met zeer interessante harmoniek. Voor No. 2 en No. 4, deze laatste een dubbelfuga, hindert inconsequentie der woordbehandeling niet het minst, omdat niemand den tekst ook maar bij lettergrepen of vocalen vermocht te volgen. Alles ging onder in scherpe polyphonie en chromatiek.

De heer Averkamp, die dit opus 110 hier met zijn a cappella-koor ter eerste uitvoering bracht (Ronde Luthersche Kerk), heeft in dezen 'Misvormden chaos van recht schoone vormen', zooals Romeo zegt, orde geschapen en licht. Men kon alles volgen. Doch - nogmaals een citaatje uit Romeo! - O zware luchtheid! ernstige ijdelheid! en werkelijk, dat Reger geen indruk maakte, lag niet aan het voortreffelijk koor, noch aan den bekwamen dirigent. Wij danken hen voor de kennismaking met dit curieuze werk en voor hun hoogstaande praestaties; wij hebben deze muziek begrepen, en dat zegt wat bij 't eerste hooren; maar wat bijna geen enkel modern componist mist: het warme gevoel, dat ontbreekt hier; deze muziek is té abstract en wat geeft het dan haast zoo knap te zijn als Bach?

Wat een sereene artisticeit daartegenover sprak uit de Missa 'Douce Mémoire' van Orlando di Lasso! Hoe jammer, dat wij dit kunstwerk niet in zijn geheel konden hooren. (Zijn coupures, als het weggelaten Hosanna na Sanctus en Benedictus, eigenlijk wel gelukkig?) Wat een poëtische pracht in Vittoria's motett: O magnum mysterium! En hiernaast de zeer roerende schoonheden van mevrouw Noordewier-Reddingius' stem en voordracht. Zij zong enkele Duitsche Kerstliederen uit den ouden tijd en een van Peter Cornelius, twee liederen van Liszt en twee, op tekst van Guido Gezelle, van Averkamp (Adoro te) en Cath. van Rennes (Zielepijn). Een gewaardeerd nummer op 't programma was 't slotkoor, de nieuwe Hymnus van Ant. Averkamp (woorden van Thomas à Kempis) waarover wij na de eerste uitvoering in het nummer van Maandag 21 November reeds een beschouwing gegeven hebben.

Messchaert - Röntgen

Gelijk Mozart en Bach hunne muziek schreven, simpel-weg als een dagelijksche plicht, of 't een fuga was of een menuetje, zoo zingt Messchaert. Als men hem bezig ziet, weet men niet meer wat moeilijk is en wat gemakkelijk. Alles gaat hem even licht af, hij doet alsof hij staat te spreken en toch klinkt er toon noch syllabe, zonder dat men in bewondering de oogen even optrekt om dat nooit-gehoorde; toch trilt telkens in ons de ontroering, bij de nietigste dingen, een doodgewoon legato, een crescendo, een hooge noot, omdat ze zoo volmaakt zijn. Men zegt dan, dat welt als een bron; verklaren kan men het niet, evenmin als de geheimen van een Stradivarius. Stockhausen leerde het hem, jawel, maar waarom hém, om zoo te zeggen, alléén? Duizend anderen zingen naar zijn systeem en elk telt vereerders, halve bewonderaars, onverschilligen of vijanden. Bij Messchaert kiest men geen partij, men luistert en raakt verrukt. Men kan hem universeel noemen; men bewondert den man en zijn kunst en ieder onderdeel van zijn kunst, welk het zij, zonder de minste bedenking.

En zoo is het al jaren en nu nog. Won hij? Neen, omdat hij niet winnen kan, hij staat op een hoogtepunt, dat niemand ooit bereikte. Veranderde of verloor hij? Neen, want de tijd van kracht is nog lang niet voorbij. Men kan zijn klanken vergelijken met woorden van dichters, met diamant, paarden of paarlmoer, met het mooiste en zachtste dat bestaat, zwaar rood fluweel, een oude sage, een muzikale kadans, die men nooit vergeet, dat alles zegt niet te veel en niet genoeg. Vooral omdat ieder zal mijmeren voor zichzelf, want bij al het groote, is Messchaert's kunst zeer intiem en als 't ware gericht tot ieder afzonderlijk. Zooals men gisteravond den Liederkreis: *Andere Geliebte* hoorde, leek hij ons als het symbool van een innig en zeer schoon Gesamtkunstwerk: goede verzen, Beethoven componist, Messchaert zanger en Röntgen aan 't klavier. Van Schumann's Eichendorffer liederen mag men haast hetzelfde zeggen, al merkte men er een paar keer tweespalt tusschen de bedoelingen van beide uitvoerders.

Röntgen speelde de sonate 'Les Adieux', een werk, dat in de meeste Beethoven-commentaren niet goed staat aangeschreven en de programma's weinig voorkomt. Onder 't hooren krijgt men echter juistere indrukken dan bij 't lezen en begeleidingsfiguren, gelijk in 't eerste deel, klinken waarlijk niet banaal, noch 't hoofdthema van 't laatste goedkoop. Ik zou ook niet graag zeggen dat enkele Röntgen's schitterend passage-spel, zijn bravour, naast het tikje weemoed en poëzie dat zijn voordracht kenmerkte, de sonate releveerden. Bij de Praeludiën van G.H.G. von Brucke heb ik dikwijls gedacht aan Couperin le Grand en diens rhythmische formules (No. 1, 3 en 7). Een enkele maal aan Chopin en de moderne Franschen (No. 4 en 2). Het is fijne mozaïek-kunst, droomerig-impressionistisch, teer arabesken-werk, klare miniatuur-stukjes van meestal één motief, liefst rhythmisch, handig uitgesponnen en boeiend tot het einde. Van den pianist vergen enkele (No. 4 octavenspel) een buitengewone techniek, alle een delicaat gevoel van klank-finesses, waarmee Röntgen op zeer oordeelkundige wijze rekening hield.

Het Concertgebouw-Sextet

Wanneer het Concertgebouw-sextet drie of vier concerten per seizoen zou geven, dan kon ieder, die wat afweet van de muziek-geschiedenis, den levensduur van dit jong ensemble wel zoo ongeveer berekenen. Het programma toch voor deze bezetting is zeer schaarsch aan goede werken en van alle kanten ziet men de keuze begrensd en bemoeilijkt op allerlei wijze. Het lijkt mij daarom ondoenlijk de spelers lastig te vallen om de slechte muziek van zekeren Ch. Quef, een componist dien niemand kent, noch behoeft te kennen. De uitgevoerde Suite (op. 4) staat in den Mendelssohns-Moscheles-stijl, eene aardige bijzonderheid, die men voor een oogenblik gaarne apprecieert in onzen ultra-polyphonen tijd; bij den tweeden Satz luistere men [de] kleur der blaasinstrumenten af, een genoeglijke bezigheid; bij 't begin van den derden kan men zich verheugen over 't nabije einde. Want waarlijk! Johann Stamitz was niet zoo elementair of primitief in zijne motief- en themabewerking; geen vergeten epigoon van Mendelssohn zóó dor van vinding en zoo gewoon van conceptie als deze mijnheer Quef. Of er daarentegen van Camille Saint-Saëns geen belangrijker composities bestaan, dan het Caprice voor fluit, hobo, clarinet en piano, fantasie op Deensche en Russische wijzen? Men raadplege hiervoor den in 1897 bij Durand verschenen thematischen catalogus van Saint-Saëns' veelzijdig oeuvre, - om het met meer zekerheid te kunnen beamen.

Het is zeer overbodig te zeggen, dat Beethovens quintett (opus 16) beide voorgaanden verre overtrof; wij willen echter wijzen op het détail, dat het voornaamste onderscheid maakt: de behandeling der instrumenten. Beethoven treft immer het juiste coloriet; hij vindt immer nieuwe nuances en altijd pakt hij van elk afzonderlijk het ware karakter. Voor de Suite van Quef zou men gaarne het tegendeel beweren, van Saint-Saëns' Caprice bleef onze totaalindruk, dat deze, overigens zoo geslepen orchestreerder, hier heeft rondgetast in het vage; fluit, noch hobo, noch klarinet nemen een karakter aan, men zou de partijen kunnen verwisselen of ze vervangen door andere instrumenten welke men wil. Bij Beethoven heeft elke partij zijn eigen aard.

Beethovens quintett was dus het hoogtepunt van dit Concert. Het spel varieerde niet in waarde naast het overige, doch de artisticeit dier uitvoerders voelde men gemakkelijker door het onmiddellijke meeleven met deze grootsch-liefelijke muziek. Evert Cornelis echter, die dezen keer aan den vleugel zat, verdient, dunkt ons, in het bijzonder waardeering voor het welslagen van dit en van de overige werken. Met een enkelen oogopslag, een hoofd- of handbeweging leidt hij de schijnbaar dirigentlooze anderen, zijnforsch spel houdt er den gang in en zorgt voor een afgeronde rhythmie; bovendien is het zeer fraai van klank. De heeren Nic. Klasen, fluit, G. Blanchard, hobo, P. Swager, clarinet, H. Tak, hoorn en I.S. de Groen, fagot, kunnen wij moeilijk vergelijken, ofschoon elks individualiteit voor iederen hoorder bloot ligt; want een min of meer hinderlijk isolement van elks apart geluid en voordracht is nu nog evenmin overwonnen als 't vorig jaar; maar waar 't op neer komt: aller spel-techniek is even loffelijk en vaardig.

Met liederen van Schubert, Brahms en Strauss en eene Aria (Höre Israël) uit Mendelssohns Elias werkte mode mevr. Joh. Veth-Prince, een nog altijd in ontwikkeling verkeerende lieve en bekoorlijke zangeres, over wie in dit blad reeds meermalen is geschreven. Zij vond wederom succes en veel bloemen.

Concertgebouw [Chr. Krah Allegro appassionato o.l.v. Cornelis Dopper - nieuwe opstelling van het orkest]

Het kan zijn goed doen eenige woorden van bespreking te wijden aan de uitvoering van gisteravond, al hoorde men geen solist en al bracht zij geen noviteit. Men geeft den heer Cornelis Dopper al zoolang steenen voor brood: een half gevulde zaal en een schraal applausje! Hij is geen zon, dat weten wij wel, maar wij, de hoorders, zijn toch ook geen Memnonszuilen, die alleen bij zonnestralen aan 't zingen raken! En 't lijkt wel, alsof men zich systematisch verzet tegen het enthousiasme bij elk concert gedirigeerd door Cornelis Dopper. Niettemin bezit hij voortreffelijke hoedanigheden, van welke de persoonlijke reserve en de abnegatie van het virtuozen-ik bij orkestleiders zoo zeldzaam zijn. Doch al was dat niet, de heer Dopper scheen mij dikwijls een aparte voorliefde te hebben voor de Fransche kunst, een bij Hollandsche musici ongewone smaak, welken men gaarne met kracht zou propageeren.

Wij waren eigenlijk gegaan om Chr. J. Krah's Allegro Appassionato te hooren, een werk, dat, na de eerste uitvoering, niet meer op het programma terug kwam. Bij 't luisteren neme men in aanmerking, dat de componist 20 jaar was, toen hij dezen Sonate-Satz, zoo kan men 't stuk noemen, schreef. Er is veel jeugd in, maar iemand dood-zwijgen is een ongezonde gewoonte, waar een criticus allereerst zich voor hoeden moet. Men klaagt, dat onze muziek geweerd wordt in Duitschland; dit is echter geenszins onbegrijpelijk, wanneer men nagaat, hoe men haar h i e r weert; en

altijd om eenerlei reden: gemis aan oorspronkelijkheid. Is Svendsen oorspronkelijk, of Arthur Bird? (van wie allen werk gespeeld werd). Men treft in het Allegro van Krahl reminiscenties aan den typischen sequens uit Walthers Preislied; die vindt men ook in het Andante van Max Regers Serenade. Ik voor mij begreep nooit waarom men den invloed der Fransche school vergoelijkt en de toonkunstenaars blijft schelden om de inwerking der Duitsche kunst. Levert Krahl of Jan Ingenhoven soms minder goed werk dan Casella en Scriabine, voor wie men onlangs zich waarlijk warm maakte? Schrijven Diepenbrock of Landré minder mooie liederen dan Vriesländer of Oscar Posa b.v., die allerwegen gepousseerd worden? Men hoeft nog geenszins te dwepen met onze muziek om in te zien, dat hier vergelijkenderwijze vooral, onduldbare toestanden bestaan. En zoo voortgaande, zal men in der eeuwigheid niet geraken tot een bloei.

Een derde vermeldenswaardige bijzonderheid geldt de thans definitieve verplaatsing van het orkest: de celli schoven vooruit en zitten nu met de alten op één lijn; dan volgen de fagotten in 't midden en hierachter rijen zich de houtblazers, hoorns en trompetten in een wijden halfcirkel. Doch het voornaamste verschil met de vroegere groepeeringswijze ligt daarin, dat de zes contrabassen nu links staan van den hoorder, het slagwerk rechts, achter de zware blazers, wier ordening ook veranderde: naast de pauken, de bastuba en de overige bazuinen naar rang volgens hun klank-volumen; de harpen staan voortaan achter de contrabassen op den linkschen uithoek. Wie deze ongebruikelijke variatie wel verzong? Het lijkt ons een verbetering. Het geluid der houtblazers wordt nu geschraagd door de bassen; de strijkinstrumenten, gong, groote trom, bekkens, klok en triangel vooral, zijn waar zij thuis hooren: bij het koper; zij schaden den lichten klank niet meer van het hout; de harpen wonnen aan plastiek, door hunne verwijdering van de violen; ook de koorgroepen van koper, hout en strijkers, zijn in veel juisteren stand, enz. Bij moderne werken in de eerste plaats, is de meer compacte geluiden-intensiteit en de fijnere klankversmelting (koper en slagwerk b.v.) duidelijk merkbaar.

Het Minnebrugje - Rina

De heer Arthur van Oost begreep de situatie: bij een kermis hoort kermismuziek, vroolijke wijsjes, luidruchtig van klank, met hortend rythme, waarop de boeren gaarne dansen. Wij zouden voor **Het Minnebrugje** onmogelijk een beteren naam kunnen uitdenken, dan dien de auteurs 't gaven: zang-sotternije. Van het schellinkje af hoorde men in de pauze het refrein al nabauwen van een tierelierend koortje ('dat kan de liefde doen!') en er galmden nog andere echo's, ik geloof de partituur dan ook vrij trouw te karakteriseeren, wanneer ik zeg, dat de musicus wat hij hier en daar hoorde in operettes en op zomerconcerten, zorgvuldig phonographeerde en het ons nu als een geraffineerd (in de letterlijke beteekenis) ragoûtje heeft willen voorzetten, in den voorjaartijd, naast de oolijke bruiloft van Kloris en Roosje.

De tekst van 't Minnebrugje (door Rafael Verhulst) is gauw verteld: Twee dorpen krakeelen al eenigen tijd, Bloemendal en Zilverbeek, gescheiden door een riviertje, waarover een vlonder bij de herberg 'In den Bonten Os' van Schout Norks, wiens dochter verliefd geraakt is op een Zilverbeekschen knaap (Willem). Op het beschrijven van den vlonder staat een boete. De minnenden echter, ongeacht de vijandschap der beide dorpen, stelen zich een herdersuurtje, en midden op het bruggetje valt hun eerste baisier d'amour, betrapt door Hans den liedjeszanger, die de kermisgasten dan

fluks bij elkaar vedelt; Bloemendal's schout moet zijn eigen Roosje beboeten, doch de veete wordt bijgelegd. Toen kwam de Olifant met den langen snuit.

De hoogtepunten zijn: de scène waar Paul Pul (Norks) in woede zijn lange Goudsche te gruzelen smijt; waar de heer van Vliet (Hans) op de hooge, smalle bierton geheven (hij is wéér kreupel, evenals in Quo Vadis!) zijn Hoogelied zingt ('dat kan de liefde doen'); waar Willem van den Molenaar (Jules Moes) 'in 's harten diepst verteed'ren' zijn rooden zakdoek voor den dag haalt en eindelijk het slot: de rondedans. Er is jolig gezongen en jolig gemusiceerd.

'Rina', van Isr. J. Olman en Jozef Cohen, moet men serieuzer beschouwen. De handeling gebeurt in Bretagne, ten huize van den landedelman Guernac. Diens eenige dochter genoot een kostschoolopvoeding en kan niet meer aarden op het boerendorp. Zij versmaadt de liefde van Peer Strie en mint baron de Montclair. Maar een oude legende voerspelt, dat het baronne-kasteel in vlammen zal opgaan en Guernac zijn laatste afstammeling zal verliezen, wanneer beide families zich ooit vereenigen in liefde. Wat niet gebeuren moest, gebeurt natuurlijk: Rina bedriegt Strie, die uit wanhoop 't kasteel in brand zet en het meisje zelve een mes in de borst steekt.

Op dit melodramatisch gegeven, met proza-tekst, wat meer en meer gebruikelijk wordt en welk gegeven verschillende gebreken telt van psychologie en opzet, welke wij niet nader willen ontleden, noch afkeuren, omdat deze onvolkomenheden van oudsher in alle opera's getolereerd werden, bouwde Isr. J. Olman zijn veristisch muziekdrama en toonde zich daarmee een man van talent. Alles is geconstrueerd op een hoofdmotief, dat hij onophoudelijk doorvoert, door alle instrumenten, in allerlei combinaties. Het heerscht overal, in elke maat, zou ik haast zeggen, en wanneer de actie de aandacht niet dermate tot zich trok en afleidde van dit ongeveer lapidaire klankenweefsel, zou ik vreezen, dat een dergelijke uiterst-consequente leidmotief-behandeling verliep in eentonigheid. Het geheel - herhaal ik - getuigt evenwel van een degelijke dramatische begaafdheid. Pas werd in dit blad, bij gelegenheid der eerste uitvoering van Olman's symphonie te Utrecht, gewezen op diens duidelijken aanleg voor de opera-kunst, een vermoeden, dat we hier overtuigend bewaarheid vonden.

'Rina' is uitbundig toegejuicht, met handgeklap, voetgetrappel en hoera's, niet het minst wel om de talrijke (en immer effectvolle) hooge b's en c's van den heldentenor, Peer Strie; de componist herhaaldelijk op de planken, het doek vele malen gehaald. Olman dirigeerde zelf. De oude Guernac werd gespeeld door Kubbinga, Rina daar mej. Faniella, Peer Strie door den heer Morrison, evenals Jules Moes een prachttenor, de lievelingen van het Rembrandttheater-publiek en de steunpilaren der Nederlandsche operette, - naast succes-stukken, als deze beide werken.

Concertgebouw [Lalo Ballet-suite Namouna, Saint-Saëns Violoncelconcert nr 1 (solist Thomas Canivez), Brahms Symfonie nr 1 o.l.v. Evert Cornelis]

Wanneer Lalo's Namouna [moet zijn: Namouna] was gecomponeerd naar de Musset's gelijknamig eposje, dan had men in het programmaboekje deze pikante bijzonderheid wel niet achterwege gelaten; nu moet men weer raden en gissen; men kan toch niet op de hoogte zijn van al de balletten, welke jaar in jaar uit komen en gaan te Parijs! Een andere Namouna dan van Musset is me echter onbekend, maar Lalo's muziek toont met de weelderige historie van den dichter zoo weinig overeenkomst, dat ik toch tot geen identiteit durf besluiten.

De ballet-suite is repertoire-stuk van vele Fransche orkesten en verdient dit alleen reeds om den weerklank der meest effectvolle Marseillaise-rhythmen en heroïeke bravoerpassages uit werken van Delibes, Bizet en Saint-Saëns, vermengd met de eigen Spaansche originaliteit van den componist. De serenade (No. 2) vooral draagt dat specifiek langoureuse karakter, ondanks het krinkelend fladderen der matte melodiek. Men ontmoet het ook in de fluitsolo, gespeeld door den heer Willeke, uit 't overgangsgedeelte van den slotsatz, een doezelig gekweel, dat men gaarne beluistert. De finale loopt in hupsche parade-beweging, straf geaccentueerd, populair in Frankrijk na Berlioz' Rackockzi-marsch. Slechts een fougueuze uitvoering kan zulke composities tot een succes brengen. Voor 't overige geloof ik, dat wij, Hollanders, tegenover zulke klanken, die men muzikale rhetorica zou kunnen noemen, te nuchter staan; géén ten minste liet zich er gisteravond door warm maken.

Als solist trad gisteravond onder veel bijval op de heer Thomas Canivez, violoncellist van ons Concertgebouw-orkest. Niet voor 't eerst. Wij herinneren ons nog den tweeden Kerstdag van 't vorig jaar: toen het cello-concert van Lalo, dezen keer dat van Saint-Saëns in a-klein, herhaalde malen gespeeld door zijn collega Gerard Hekking. Het moge reeds moeilijk zijn een aangeboren individualiteit ongeschonden te behouden als orkestlid, dit wordt nog verzwaaard wanneer men dag aan dag een fel-persoonlijk kunstenaar naast zich voelt als Hekking, die bovendien het werk reeds zoo dikwijls gaf. Een eigen visie op de muziek merkten wij niet bij Canivez; allereerst viel onze aandacht op zijne radde techniek; het geluid van zijn instrument klinkt meluw en mollig, moge het straks oplaaien tot grooter hartstochtelijkheid. Canivez heeft zich in de waardeering van ons Concertgebouw-publiek al een voorname plaats weten te verwerven en hij mocht zich ook gisteravond in niet weinig succes verheugen.

Evert Cornelis leidde deze uitvoering, welke besloot met Brahms' eerste Symphonie.

Concertgebouw [Fritz Kreisler solist in concerten van Mozart en Brahms - werken van Weber en Wagner o.l.v. Willem Mengelberg - elektrische verlichting in de grote zaal]

Fritz Kreisler, de kunstenaar van het rythme! rythme in zijn gang, zijn staan, in het hoofdbewegen, in de stokvoering, in de gesties der linkerhand, in het stemmen, in de muziek vóór alles, in de phraseering uitsluitend, in de dynamiek, in den toon, overal rythme, volgens Bülow en vele anderen het begin en einde van alles. Wat sluit zulk violist voortreffelijk in het systeem van degenen, die alle absolute muziek noemen een geïdealiseerden dans! Had Mengelberg gewild, dan was het slotdeel van Brahms' concert uitgelopen op een Czardas. Schuilt somt in de universeele macht dezer ingeborenheid het geheim van Kreislers populariteit? En bij rythme volgt gracie en fraaie sier: die coquet zangerige inzet van Mozart's Rondo (concert in d groot) alleen, was een schilderijtje van Watteau! - Kreislers techniek is elkeen bekend; de tonen vloeien even natuurlijk als de muziek zelf; zijn kunnen verrukt als de sprankelende klank, het deint of glooit niet, maar gaat egaal, in den mooien zin van harmonieuse gelijkmatigheid, men vergelijkt niets, men let op het een noch het ander, men vraagt niet, men zoekt niet, daar men hier in de eerste plaats bewondert een klassiek evenwicht en rust. Viel me nu maar een dithyrambe in, waarbij nog pasten de lange risten automobielen en andere voertuigen, het overtalrijk publiek, dat zelfs 't podium vulde, het daverend applaus, dat vooral bij Brahms' vioolstuk maar niet eindigen wilde en na herhaalde terugroepingen van den kunstenaar, tot volle hoera's

groeide! Het is trouwens niet de eerste keer, dat Kreisler's strijkstok, als de Feeënstaf uit een oude pantomime, 't Concertgebouw-decor omtoovert.

Het programma was veranderd, omdat de sneeuw gistermorgen de orkest-instrumenten te Rotterdam gevangen hield en de repetitie hier onmogelijk maakte, waardoor wij de drie zee-schetsen van Claude Debussy moesten missen. Het ware anders interessant geweest, Mengelberg, die de groote contour graag combineert met uitgeplozen miniaturen, eens te zien dirigeren in deze klanken-kunst, waar het klein-werk bijna tot principie werd. Nu hoorde men de Inleiding van Tristan en Isolde met den Liebestod, gebouwd als frisch geheel, een gedurige stijging van den zacht mijmerenden aanvang af, tot het eerste hoogtepunt, beider liefdesvervoering, dan, na het geluidlooze tusschenspel der contrabassen, de stille inzet van Isolde's doodsklacht, wassend met haar grondeloze passie tot de kreten harer stervensextrase, weer vergaand in gepeins.

Weber's Jubelouverture opende de uitvoering, met het Wilhelmus staande gespeeld en aangehoord als slot. Men veroorlove mij de opmerking, dat desnoods alle mogelijke volksliederen deze feest-muziek kunnen sluiten, - behalve het Wilhelmus, om de eenvoudige reden, dat Weber's ouverture door en door romantisch, ons volkslied door en door 17de eeuwsch is en grooter contrast bestaat niet. Maar zij kon toch wel dienen als artistieke inwijding der electriche verlichting, te belangrijk en te langen tijd begeerd om er niet een woord van te zeggen: het licht is aan de zoldering gelukkig geconcentreerd, de plafonnières onder het balkon en de rest der gloeilampjes glimmen bescheiden in den klaren glans, die van boven neerdaalt. De kristallen kronen vermooien de zaal, de temperatuur blijft prettig, in de pianissimo-passages stoort niet meer het suizen der kousjes - nu nog een stofvrije vloer!

Percy Grainger

Röntgen, die Edgar Grieg opvolgde als schutspatroom van Percy Grainger, beleefde succes van het wachtwoord, waarmee hij den jongen pianist verleden jaar hier inleidde. Grainger is inheemsch geworden in Holland. Wie heeft zijn portret niet? Hij werd in één wenk de onovertrefbare jonge virtuoos, velen geliefd om zijn kunst, anderen om zijn uiterlijk van blonden Noor, allen sympatiek door Röntgen's autoriteit. Van Amsterdam uit, kan men zeggen, bevestigden zich Grainger's eerste kunstenaars-triumpfen, begonnen in Engeland en Noorwegen; Mengelberg opende hem Duitsland, en zijn optreden met het Concertgebouw-orkest en het recital van hedenavond, beide met enorm succes, zullen niet weinig bijdragen tot den groei van zijn dagende faam.

Een pianist leert men het intiemst kennen in de werken der kamermuziek, die er op berekend zijn, in de eerste plaats de persoonlijkheid van den speler naar den voorgrond te brengen. Men waardeert hem dan het vlugst, omdat alles zich concentreert op den uitvoerder. Ook de klank van 't instrument komt solistisch beter tot zijn recht; de betrekkelijke eenzijdigheid der piano merkt men veel minder, dan wanneer een orkestbegeleiding b.v. noopt tot vergelijkingen, welke natuurlijkerwijze in 't nadeel van het klavier moeten uitvallen. Doch 't eerste, de persoonlijkheid, blijft hoofdzaak, en wij voor ons hooren Grainger, wiens aanleg zoowel uiterlijk als innerlijk te temperamentvol is om zich zonder voelbaren dwang te schikken naar een dirigentenstok, het liefst als solist, zoodat zijn individualiteit zich vrij kan uiten, spontaan-weg, enkel luisterend naar den inwendigen demon, die bij geen enkele zijner voordrachten aflat hem te bezielen.

Het meest trof hij ons nu met de vier Choral-Vorspiele van Bach-Busoni, waar hij zich schijnt ingeleefd te hebben, om hun diepste ziel naar buiten te roepen. Al is Busoni Bach's lokvogel, die dezen merel in zijn eigen netten fluit, wij schatten hoog den zangerigen orgeltoon van n^o. 1 (Wachet auf, in es), de dynamiek van n^o. 4 (In dir ist Freude, in g); het imposante crescendo, even voor 't slot, miste zijn effect niet! Ook de Wanderer-Fantasie van Schubert is prachtig gespeeld.

Een ietwat zonderlinge en geforceerde mengeling met de zesde studie voor pedaal-vleugel van Schumann, een innig brokje stemmingskunst, met het voorafgaande en met het volgende, muziek van Chopin en Liszt, leken ons de boerenliedjes en oud-Hollandsche dansen van Julius Röntgen. Maar de oubollige, joviale oolijkheid, behouden in het brillante arrangement, sloeg in, en er volgde zelfs een toegift, een oud-Nederlandsch volkslied.

Concertgebouw-sextet [werken van o.a. Wolf-Ferrari en Beethoven]

Het programma der jongste uitvoering van het Concertgebouw-sextet, versterkt met het Sevcik-quartet en den heer S. Blazer, contrabassist, bevatte twee werken: een vroege compositie van den schrijver der Donne Curiose en La Vita Nuova, Wolf-Ferrari's *Kamer-symphonie* in bes groot voor piano, twee violen, alt, cello, contrabas, fluit, hobo, clarinet, fagot en hoorn, een ensemble dat alle orkest-elementen in zich besluit en het zelden te hooren *Septet* van Beethoven, voor viool, alt, cello, contrabas, clarinet, fagot en hoorn.

Voor de beweringen van sommigen, dat Beethoven iets in zijn kunstenaarschap miste, wat Mozart en Haydn wel bezaten, is dit septet, waarin hij beider lieven geest en diep gevoel minstens gelijk staat, de beste logenstraffing. Het is muziek van zoo melodieuze welluidendheid en vlinder-teer rythme, dat het woordenspelletje van Guido Gazelle ('Herinnering aan Beethoven's Septuor'):

't Er viel 'ne keer een bladtjen op
het water.
't Er lag 'ne keer een bladtjen op
het water.
En vloeien op het bladtje dei
dat water;
En vloeien dei het bladje op
het water.
En wentel-winkelwentelen
in 't water.

etc. - die vlokkige beweeglijkheid der tonen nauwlijks weergeeft. Met dit citaat dwaalde ik wel af, maar Geselle's vers leek mij te uniek in zijn soort en te fijn karakteriseerend hier, om er niet een paar regels uit aan te halen. Met een technische bespreking kan men den aard van dit werk onmogelijk juist belijnen.

Wolf-Ferrari's kamer-symphonie is koeler gecomponeerd, verstandelijker en meer beredeneerd, ook zwaarder en massaler, Duitsch gewichtig en vol, maar nog even licht genoeg om Italiaansch te kunnen heeten. Het trof mij dat het grootste deel van Beethovens motieven en thema's uit het Septet en die van Wolf-Ferrari's symphonietta beide zijn samengesteld uit de heele en halve secunde. Bij zulke toevallige overeenkomst gaat men onwillekeurig vergelijkingen maken tusschen de twee werken: men peilt onbewust de consequentie der doorvoeringen van dat secunde-motief, de verscheidenheid en veelzijdigheid der inventie en zoo verder. Doch al bereikte

Beethoven in dit werk zijner eerste periode nog in de verste verte niet de monumentale geslotenheid, het geniaal-stelselmatige van zijn lateren arbeid (het terts-interval der Hammerklavier-sonate!), Wolf-Ferrari's muzikaal organisme is minder levend en minder hecht tegelijk dan Beethovens jong kiemende plastiek. Niet in de doorvoeringen trouwens, doch in de exposities zijner thema's staat Wolf-Ferrari het sterkst; daar concipieert hij het interessantst en musicceert het spontaanst; elke opzet boeit. Van de verschillende deelen als geheel genomen, lijkt ons het tweede, 't adagio, het waardevolst van gehalte; het laatste, allegro en moderato met den magnifieken terugkeer van de zeer schoone cantilene uit het langzame deel, het belangrijkste en gaafst van vorm. Het onverwachte van dien terugkeer impressioneert hevig.

Het coloriet der uitvoering was door vermenging met een strijkkwintet natuurlijk heel wat veranderd. Zonder cello of zonder contrabas zal men het harmonisch fundament, dat piano, noch fagot, noch hoorn voldoende kunnen steunen, altijd eenigszins missen; dat was er nu, zeer evenwichtig berekend door den cellist van het Sevcik-quartet en den heer S. Blazer; de overige strijkers vulden de schijnbare gapingen in de klankeenheid van vroeger; gapingen, welke men slechts toe mag schrijven aan het verschillend timbre der instrumenten, niet van de spelers. Alles te zamen overtrof dit concert alle vroegere praestaties van het Concertgebouw-sextet. De rhythmiek won nog aan precisiteit en afronding, de individueele voordracht wordt hoe langer hoe zekerder en dus artistieker. En bij de hoorders was er, terecht, zeer veel enthousiasme.

Concertgebouw [Moussorgsky Une nuit sur le Mont chauve, A.H. Amory Twee karakterstukken voor strijkorkest, Pierné Suite nr 2 uit Ramountcho o.l.v. Cornelis Doppe]

Van Moussorgsky is hier nog weinig bekend. Ten hoogste enkele liederen en dat mag men danken aan de voordrachten van Julie Hekking en het enthousiaste boekje van Marie Olénine d'Alheim: 'Le Legs de Moussorgsky', drie jaar geleden verschenen te Parijs, hier veel gelezen, en door wie kennismaakten met den belangwekkenden Rus, druk gepropageerd. Het behandelt bijna uitsluitend zijn dramatisch en vocaal werk, wat bij den componist ook het zwaarst weegt, terwijl wij - zeldzaam genoeg - hem heden avond leerden kennen door een symphonisch muziekstuk: 'Une nuit sur le Mont chauve', een opus posthumum nog wel en geïnstrumenteerd door Rimsky Korsakow, dus maar voor drie-kwart van den schrijver zelf. Het is dan ook een werk, dat ons van den componist een hoogst onvolledig beeld geeft en men kan niet genoeg voorzichtigheid in acht nemen met een beoordeeling naar dát specimen van zijn origineel talent. Deze Heksensabbath toch, is niet meer dan een copie van het laatste deel van Berlioz' Symphonie fantastique, verrussischt door rythme en melodie; maar al heet hier de balletmeester de Zwarte God Tchernobog, de spiritueele ondergrond is te klaarblijkelijk tweede-handsch om als stuwende kracht tot bewondering en respect op te voeren. En blijft het scheppende oer-idee niet het alles overheerschende element, dat de waarde van het gerijpte kunstwerk bepaalt in de toekomst? Ook van een zuiver technisch standpunt evenwel, vindt men in deze berg-muziek fouten, welke de waardeering belemmeren. Allereerst de logge, overladen instrumentatie, wat men Moussorgsky niet verwijten mag; daarna de zeer uniforme rhythmiek, welke de homophone zetting, tot schade van het geheel, nog meer naar den voorgrond dringt; verder de gedachten-armoede, de dorre conceptie, waar in hoofdzaak een motief van twee maten overheerscht, knap bewerkt, doch van zoo

doorzichtig gehalte, dat men er moeilijk zooveel periodes, zooveel partijen mee kan vullen en tegelijk de aandacht wakker houden.

Maar voor nadere karakteristiek van Moussorgsky vertaal ik een paar zinnen van César Cui, die over hem schreef en hem volkomen kennen kon: 'De anti-muzikaliteit (!) van Moussorgsky openbaart zich het reëelst in de matelooze verachting, welke hij toont voor eene wedergave der schoonheid.' En verder, iets duidelijker: 'Zijne modulatie is te vrij, men meent soms, dat ze van het bloote toeval afhangt; in de belijning der partijen eener geharmoniseerde melodie weet hij niet de vereischte geleidelijkheid te brengen en die partijen verkrijgen door zijne schrijfwijze een onmogelijk en onnatuurlijk aanzien, samenklanken vormend, die dwarrelen in den blinde en van ondragelijke hardheid.' In het boekje van Marie Olénine d'Alheim vinden wij nog, dat Tschaikowsky aan Lalo 'des malpropretés à la Moussorgsky' verweet! Dit alles is o.i. overdreven. Moussorgsky was een onbegrepen eenzame (dit verklaart waarom hij hier pas verschijnt, 130 [moet zijn: 30] jaar na zijn dood), begraven tijdens het leven door zijn eigen vrienden, omdat het zonderlinge in zijn werk groeide met den tijd, maar als alle eenzamen een man met rijke persoonlijkheid, welke men even gemakkelijk kan noemen buitenissig als geniaal, doch - ik denk hier aan zijn vocaal-muziek - ver uitreikt als individualiteit boven al zijn tijdgenooten.

Cornelis Dopfer, de dirigent die zich waarlijk met prachtige veelzijdigheid interesseert voor alles, gaf in 't zelfde concert en paar andere noviteiten: van den heer A.H. Amory twee 'karakterstukken' voor strijkorkest en de tweede Suite uit de muziek voor Ramountcho van Gabriel Pierné. Het zijn allebei zeer bescheiden werkjes. Pierné vergenoegt zich in déze helft van zijn opus, dat een drama moet illustreeren van Pierre Loti, met een simpel arrangement van Baskische melodieën - in tegenstelling met de eerste, welke wij eenige weken geleden bespraken, waar hij ten minste nog componeert in den eigenlijken zin. Dit raakte hier op het tweede plan: het geheel is eene serie natuurwijsjes, belangrijk voor ethnographen, voor historici, welke zich bezig houden met studies van onevenredige maatvormen, (5/4, 5/8) aardig om het bekoorlijk koloriet, maar zonder merkbaar spoor van den kunstenaar Pierné, behalve de welluidende orchestratie.

De 'Impromptu' en 'Elfen und Faunen' (een eigenaardige combinatie van Skandinavische en oud-Romeinsche mythologie!) klinken voortreffelijk. Het eerste stukje van den heer Amory lijkt ons wel wat dik geïnstrumenteerd voor strijkorkest, waaraan de behandeling der contrabassen schuld draagt; het tweede trippelt naar elfentrant, schemerig blikkerend als gloeiwormen-lichtjes, klingelend als loovertjes; gracieus en geestig, met gedempte violen, tokkelende pizzicati, hoog-brooze geluidjes, vluchtige chromatiek, een ländler-wals als nevendeel, met doedelzak-quinten in de bas, in de cellen een melodie om een royalen kuitenflicker op te slaan, grappig en geestig, wat men gaarne loont met een gemoedelijk glimlachje.

Casals - Röntgen

Toen in November van het vorig jaar hier onder Mengelberg de allereerste uitvoering plaats vond van Emanuel Moors rhapsodie, heette deze zijn pas voltooide werk (110) en nu brengt ons Pablo Casals een suite genummerd 118! Is dit getal een drukfout, of heeft men hier te doen met eene wonderbaarlijke productiviteit? Bij deze verrassing bleef het echter niet, want onder het luisteren naar dit jongste werk, doken er andere gedaanten op in den beeldenspiegel onzer fantasie, dan wij van Moor gewoon zijn:

contemplatieve figuren met stille weemoedsoogen, mystieke engelen van Middeneeuwsche devotie, gracie en innigheid.

Bij het hooren van een nieuw werk is 't eerste, dunkt mij, wat men doet: het zoeken naar een aanknooppingspunt in het verleden of tegenwoordige, het vinden der geestverwantschap met de cultuur van vroeger, van nu of straks.

Het nieuwe werk van Moor herinnert noch aan hem zelf, noch aan Beethoven, Wagner of een der modernen, wie het ook zij. 't Sentiment, waarmee deze muziek is oversprenkeld, bestaat maar bij e e n , uit het heel ver verleden, en 't is er haast eene renaissance van, zooals Maeterlinck Ruysbroeck deed herleven: de groote geest van Josquin de Pres.

De lieflijke melodieën uit het Andante stijgen licht verlangend en dalen zacht berustend, met passielooze innigheid, als men kent uit de Cantilenes van Josquin, of wat ongeveer hetzelfde is: uit Gregoriaansche hymnes met eenerlei diatoniek en onbewogen harmonische eenvormigheid. Dit spreekt ook [in] het tweede thema der finale.

Het is verbazingwekkend voor wie Moor kende uit zijn andere werken. Nergens concipieerde hij zoo klaar, nergens bleef de tonaliteit (C groot) zoo duidelijk en geen zijner vorige composities klinkt zoo vloeiend en welluidend.

Doch bovenstaande parallel tusschen Moor en Josquin beschouwe men niet als absolute reminiscentie! Het is slechts een pogen om de karakteristieke stemming dezer muziek even te doen weerklinken.

De Suite heeft bovendien nog eene andere eigenaardigheid: alles is geconcentreerd op violoncel; de piano telt nauwelijks mee, zij geeft doorlopend simpele accoorden (met een lichte uitzondering voor het slotdeel), hier en daar de harmonie toelichtend, of, wat maar zelden noodig is, verduidelijkend. Het is eene muziek, welke ons Emanuel Moor zeer sympathiek maakte en waarmee Casals - wij zijn hem dankbaar voor deze reproductie - zijne hoorders tot enthousiasme voerde, zelfs veel meer dan met de lieve eerste Sonate van Bach.

Het is jammer dat men bij de cello niet spreken kan van een chanterelle. Wat 'zingt' het instrument van Casals! Ziehier de la musique avant tout. Alles wordt melodische klank. Bij climaxen stuwt niet het gevoel de expressie b.v., daarvoor is Casals te innerlijk. Dan rijst de klank tot voller intensiteit: 'Muziek roept van een ziel muziek weer los'; zooals een dichter zegt.¹

Röntgen begeleidde den kunstenaar stemmig en teruggetrokken.

In de pianosoli hoorde men pas den machtigen virtuooos, vooral in de rhapsodie (op 79 n^o. 2) van Brahms, meesterlijk gespeeld.

Het Sevcik-quartet [Glazounoff, Beethoven, Schumann]

Glazounoff is een werker: vóór hij zijne eerste symphonie in druk gaf, heeft hij ze viermaal omgeïnstrumenteerd! En de eerste impressie, welke ons zijn voorlaatste strijkkwartet maakte (hij schreef er tot dusverre vijf) was die van door en door degelijken arbeid. Men vindt er geen noot te veel of te weinig; het lijkt geconcipieerd met groote zorg en geen maat zou men willen schrappen, een zeldzaamheid in de moderne kamermuziek. Bovendien is het een werk van fantasie en gevoel, alles leeft, bruisend en spontaan: naast het technisch afgeronde, bespeurt men altijd een sterke menselijkheid. Werd het kwartet gisteren niet voor het eerst uitgevoerd hier ter stede? Wij bleven er even bij stilstaan om de schoonheid der klanken, en omdat de

1 ['Muziek *lokt* van een ziel muziek weer los', dichtregel uit Gorters *Mei*.]

praestaties van het Sevcik-quartet hier 't meest uitblonken. Deze tonen en rhythm pasten hun Slavisch temperament het best. Men mag hier het sentiment opdrijven, de beweging versnellen, de rhythmie forceeren, het verhoogt slechts de werkingen van het geheel. Ons dunkt trouwens, dat de kracht van het Sevcik-ensemble, in tegenstelling met de Bohemers, hunne kunstbroeders, die vooral streven naar verfijning, ligt in de ongebonden overgave, waarmee zij voordragen. Zij zijn naturalisten en niet in de sensueele beteekenis van het geluid zoeken zij hun effect, niet in geraffineerde klankstreelingen, - zij negeren alle romantiek van den toon, als men het zoo noemen mag - maar vedelen rondweg, met zigeunerachtige raakheid, met oer-sterken streek, scherp klank en gehamerde rhythmie. Hiervoor zou men Glazounoff's kwartet heelemaal kunnen aanhalen. Doch uiterst typeerend voor deze hoedanigheid lijken ons de syncopes uit het Trio van Beethoven's opus 18 No. 5. O.i. schrijnde dat te heftig den wiegenden gang van het gracieuse wijsje en Beethoven dacht in dien jongen tijd nog niet aan zoo felle uitvallen, die den hoorders telkens den adem doen stokken, doch als eigenaardigheid van deze vier kunstenaars blijft het zeer opmerkelijk.

Mevr. Vally Fredrich-Höttges, uit Berlijn trad op deze matinee op als soliste, begeleid door den heer Johan de Veer (zeer vaardig en in nauwkeurig samengaan met de stem, doch wat droog van klank), die in het contrastenrijke pianokwintet van Schumann, dat men gaarne de beste kamermuziek heet, welke na Beethoven werd gecomponeerd, de klavierpartij vertolkte. Mevr. Vally Fredrich-Höttges bezit een mooi orgaan, fijn getimbreerd in alle liggingen, zij heeft daarbij den onmiskenbaren kunstenaarsaanleg, spreekt goed, met ferme dictie; zij zingt met uitdrukking, maar 't is de overmaat hiervan die het luisteren wel eens stoort, hare sentimentaliteit van in-Duitsch Gretchen. Intusschen, de liederen van H. van Eyken brachten dit mee. Zij zong met succes en ook voor het Sevcik-quartet was er veel enthousiasme in den Hollandschen Schouwburg.

Kon. Oratorium-Vereeniging [Bach Matthaeus Passion]

Een uitvoering van Bach's *Matthaeus-Passion*, is immer een gebeurtenis. Het werk staat nu eenmaal opgeteekend in onze ziel, als een ontzaglijk monument, waarvan de fantasie de afmetingen gedurig verruimt tot aldoor grootscher verhoudingen.

De stemming was er gisteravond wel; want wien brengen melancholische oboi-d'amore-klanken, zooals de heeren Krüger en Blanchard ze doen schalmeien, of schuifelend fluit-geluid. zooals 't ruischt uit het instrument van Willeke niet impressie's, heel nabij en ook diep? Wien ontroerde niet de Evangelist, de tenor met eindeloze verscheidenheid van voordracht, met rappe taalval en soepele stem, Georg Walter uit Berlijn, die ons het weenen van Petrus zoo treffelijk verbeeldde en Christus' sterven zoo aanschouwelijk voor oogen bracht? Stemming was er; kon zij zich ook uitstrekken over het geheel? Wij waardeeren de nobele voordracht van mej. Brandsma, die ter laatster ure, geheel onvoorbereid de ongesteld geworden sopraan uit Weenen, mevr. Hildegard Boerner, vervangen moest, en daarom waarschijnlijk wel wat koel zong en hier en daar tamelijk vrij omsprong met den noten-tekst; ook respectueeren wij de praestaties van mevr. Vally Fredrich-Höttges als oratorium-zangeres, ofschoon ons de coloratuur-kunst haar fort niet lijkt; de heer Herbschleb speelde zijn viool-solo uitstekend en gelijk met hem stond het Concertgebouw-orkest in de begeleiding; Jos. Groenen Jr. vertolkte de kleinere partijen van Judas, den Hoogepriester, Petrus en

Pilatus, op eene uitnemende wijze. Deze ondergeschikte rollen waren voor een keer in handen van een goeden bas; mej. Maria Landré bespeelde den vleugel en wist zich overal te voegen naar den recitator, met de ingetogenheid van klank, welke hier past; het jongenskoor, onder leiding van den heer A. Brugman, zong de twee koraal-melodieën tot aller tevredenheid. Maar de hoofdfiguur der Lijdensgeschiedenis, waarvan alles afhangt tot de laatste helft van het tweede deel, is voor ons niet geworden de Christus.

Het merkwaardigste der voordracht van den heer Hendr. C. van Oort, afgezien van de herhaaldelijke zwevingen en minder juiste intonaties, welke wij weer toeschrijven aan slechte gedisponeerdheid, was ditmaal, dat men den zanger zelf maar niet weg kon krijgen uit de gedachten en men met de meeste moeite niet buiten de werkelijkheid raakte van het podium, ondanks den pieuzen ernst en de onveranderlijke plechtstatigheid, waarmee de Christus-partij ook door hem wordt opgevat. En tot onze groote verwondering was het orgel, waar wij toch den heer Louis Robert zagen zitten, bij inzetten of fermate's meestal een kwart slag te vroeg of te laat. Lag het aan hem of aan de zangeres? Waarom verzonk o.a. bij het onweerkoor (Sind Blitze und [moet zijn: sind] Donner 2de helft) de klank dier reusachtige menigte tot volkomen onhoorbaarheid in den dreun van het orgel, dat toch niet sterker geregistreerd bleek dan vroeger?

Wij hebben zulk tekort echter gaarne aangevuld uit onze herinnering en daarom kunnen wij nogmaals zeggen, dat een uitvoering der Mattheus Passion altijd een evenement blijft. De heer Tierie verdient in ieder geval den dank van allen voor zijne artistieke leiding; wij willen één détail noemen uit de vele persoonlijke eigenaardigheden welke haar kenmerkten: het magnifieke crescendo en decrescendo van 'Wahrlich dieser ist Gottes Sohn gewesen' - waardoor hij die twee maten tot een machtig hoogtepunt wist op te voeren.

Twee oude opera's [Haydn Der Apotheker, Schubert Die Verschworenen]

De intellectueelen uit de tweede helft der achttiende eeuw, wier grootvaders als humanisten de herleving van Plautus' en Terentius' geestige comedies hadden meegemaakt, schijnen gauw tevreden te zijn geweest met de tekst-grappen eener opera buffa. Een notaris in de kracht der jaren, een zwaar-gebaarde Turk, die beurtelings en beiden sopraan zingen, wat Sempronio de oude verliefde apotheker goedsmoeds slikt, waarmee Mengrone, de medeminnaar, zich laat bedotten, en allen, tot de schalkse Grillettie, fez en mom afrukt! - hoe is 't mogelijk? Toch gelooven wij niet dat het alleen ligt aan de alleronwaarschijnlijkste handeling, dat De r A p o t h e k e r het in zijn tijd niet verder bracht dan het marionetten-theater van Vorst Esterhazy, Haydns tweeden beschermheer; ook is het de eenige reden niet, dat de omwerking en renaissance-proeve van dr. Robert Hirschfeld (1895) zoo weinig slaagde: de oorzaak, dunkt ons, moet veeleer schuilen in het ongelukkige stem-karakter der mannelijke hoofdfiguur: den apothekersleerling, te hoog geschreven doorgaans om bariton te kunnen heeten, te laag om tenor genoemd te worden. Dit euvel verdooft van het werk, dat in muzikaal opzicht zoo buitengewoon frisch en humoristisch klinkt, den zonnigen glans en vervangt een groot deel der melodieuze bekoorlijkheid. Doch wie zal zeggen waarom 'Die Verschworenen' van Schubert zoo langen tijd verdonkeremaand bleven? De eerste opvoering gebeurde pas in 1861, drie en dertig jaar na zijn dood! En waarom dit onvergelykelijk lieve

zangspelletje (interessanter geïnstrumenteerd den Haydns jeugdwerk, bovendien harmonisch veel belangrijker), evenmin den tegenwoordigen hoorder bleek te kunnen boeien tot het einde? De psychologie van het theater-publiek geeft hare zeer geheime raadselen. Welk libretto eener hedendaagsche succesoperette is niet nog nietiger dan dat der Verschwoerenen, en is Schuberts muziek niet even populair gevonden, meest in wals- of marsch-vorm, rhythmisch zelfs pikanter dan de huidige Weener operettenkunst? -

De twee opvoeringen, gisteravond, geschieden door een aantal zangers en zangeressen, die allen voor eene liefhebberij-voorstelling over uitstekende kennis en bekwaamheid beschikten. Het trof ons echter, dat bij de dames de techniek veel hooger stond dan bij de heeren-medewerkers, hetgeen vooral uitkwam in de talrijke koren der Verschwoerenen; doch ook bij de solisten merkten wij deze eigenaardigheid.

Mevrouw S. Heymann-Engel uit Berlijn was onder hen de ster en leidster. Zij heeft een glanzend orgaan van enormen omvang, vooral in de hoogte, een duidelijke dictie en voortreffelijk geschoolde coloratuur; ook hare actie was goed. De tweede in rang is mej. Marie Jansen, die eerst den jongen rijken gek Volpino speelde, en met den zang even vlot overweg kon, als met haar degen, later de stemmige edelvrouwe Helene uitbeeldde. Voor de hand weg noemen wij dan nog den heer G. Leenderts, een mooie bas, Th. Gantsert, apothekersleerling en Ridder, A. van Berkel, tenor en mej. J. Ninko, een klankvolle mezzosopraan.

Koor en orkest fourneerde de Dilettanten Muziekvereniging 'Beethoven', mevr. E. Bekkers-Lopez Cardoso begeleidde in Haydn's operette de recitatieven met smaak, het geheel stond onder leiding van den heer J.A. van den Broecke, die met muzikaliteit gedirigeerd heeft. Dit alles onder auspiciën van een eere-comité dames ten bate der Vereniging 'Zuigelingen-inrichting te Amsterdam'. (Wij zijn zoo vrij haar ook op rekening te geven de curieuse vermelding in het programma dat Joseph Haydn leeraar is geweest aan de Oxford-universiteit!) De Stadsschouwburg zagen wij op de beste rangen zeer dicht bezet, dus mag men spreken van een financieel succes.

Concertgebouw [Debussy La mer o.l.v. Willem Mengelberg]

Wij hebben den dageraad zien schemeren over de zee en de zonnestralen samenvloeien met het water; wij zagen 't eeuwige spel der deiningen en de golven kruiven onder den wind, die gierde. Want, hoe zonderling 't ook is een glans, een ruischen te verbeelden met muzikale klanken, deze drie symphonische schetsen van Debussy *m o e t e n* een décor hebben dat de phantasie belijnt, een achtergrond, welke de onafzienbare perspectieven stuit. Omdat de componist meer geeft dan eene impressie, meer dan een gevoel; om zoo te zeggen acteerende klanknabootsing, als ware de wijde grandioosheid van 't water bewust levend. Het woord stemmingskunst kan *L a M e r* daarom niet voldoende karakteriseeren. De architecturale vorm rijst te klaar uit den schijnbaren wirwar van miniaturen, te duidelijk, om allengs niet te groeien tot een beeld voor het oog, te meer omdat die architectuur nergens wordt de geijkte muzikale; men kan dus dit werk slechts hooren als illustratieve muziek. Draagt zij eigenlijk niet eenerlei karakter als de partituur van *Pelléas et Mélisande*? Dit is tegelijk het eenigste wat stoort: het procédé, de gemanieerdheid, waartoe Debussy zijne techniek willens heeft opgevoerd, wij bedoelen niet het eigenaardig principieele der harmoniek, 't meeklinken van enkele dissonerende boventonen (bes, fis, as van c) het lijkt ons veel bedenkelijker dat hij van die heele-tonen-reeks en exotischen klank, een genre, ja een levensstijl schiep. Het neemt echter niet weg, dat wij *L a M e r*

bewonderen als machtige kunst; alleen reeds om de instrumentatie, zoo rijk aan verscheidenheid, schoon en oorspronkelijk, dat het voor een deskundige de moeite waard moet zijn na te sporen, wie haar wel het phenomenaarst beheerscht, liever nog, wie ze beoefent met de meeste originaliteit, Claude Debussy of Richard Strauss.

Een eigenaardigheid van détail-kunst als die van Debussy, is nog, dat haar aard niet verdraagt, dat die détails worden onderstreept en naar voren gedrongen; dan hinken zij in plaats van te huppelen, zij schreeuwen waar ze moesten lispelen. Dit dunkt ons ook de oorzaak waarom wij bij de uitvoering van gisteren, onder leiding van Willem Mengelberg, meer genoten van het groote exposé. De eerste schets b.v. 't langzaam verglijden van donkerte in licht, het kleuren van den ochtend, het stijgen der glinstering, het uitbreken der volle zon over de stralende ruimte, twee glansen die zich wielend weerkaatsten in een ontzaglijk visioen van zee en zon: thalassa, thalassa! Zulke apotheose overblonk ook de tweede helft van den Dialogue du vent et de la mer.

Men vergeve ons, dat wij hierom haast vergaten melding te maken van het door F.W. Gaillard voorgedragen cello-concert van Schumann, dat ons ook inderdaad niet zeer geboeid heeft.

Concertgebouw [Tschaikowsky Pianoconcert nr 1 (solist Percy Grainger), Beethoven Ouverture Leonore en Symfonie nr 9 o.l.v. Willem Mengelberg]

Het enthousiasme! Eerst Willem Mengelberg, wien van koor en zaal applaus toeklonk, zoodra hij uit de rechterloge te voorschijn kwam, en, Alpha en Omega, geestdrift en lauwerkrans bij het late slot na de vreugdehymnes van Beethoven; toen het orkest, dat, spelend pro domo ('t was 't zesde concert ten bate van het pensioenfonds) nog in de Leonore-ouverture glansrijker scheen te willen musiceeren dan anders, om als 't ware een aperçu te geven van rythmische, dynamische voortreffelijkheden en klankschoonheid in koper, hout en strijkers. Alles was vlekkeloos en zeer geacheveerd tot zelfs de (wat geluid betreft) moeilijke lage trompetten uit het eerste deel der Negende Symphonie.

Vervolgens bravo's voor Percy Grainger, die Tschaikowsky's Eerste Pianoconcert heeft voorgedragen.

Wat een techniek! Enorme klank-volumen, opgewassen tegen gansch 't orkest en 't overstralend, met reuzenkrachtigen aanslag, het volste ensemble rythmeerend; hij bezit zijn Hollandsche populariteit niet ten onrechte.

Om terug te komen op het begin: wij hebben Mengelberg zelden zoo persoonlijk gehoord als hedenavond, vooral in het slotkoor der Symphonie. Het is onmogelijk en onnoodig dat breed-uit te gaan ontleden, het gebaar en de muzikale details, daar men alles kan samenvatten in twee woorden, dramatisch geïllustreerd. Hij bereikte hiermee op verschillende plaatsen grootsche effecten. Ook trof het ons weer, dat de dirigent de inzetten van het fugato-thema uit het Scherzo nam als neerslag, niet als arsis, hetgeen volgens de phraseering eigenlijk andersom zou moeten.

De praestaties der zangers overtroffen dezen avond alle vroegere: frisschen klank, prachtige muzikaliteit en algeheele overgave aan de intenties van hun leider.

Het solo-quartet bestond uit mej. Tilia Hill, mevr. P. De Haan-Manifarges, de heeren Georg Walter en Thomas De Nijs; een zeer heteroog ensemble, zooals men bemerkt, wat onzes inziens de schoonheid van het geheel soms sterk in den weg stond; het gaat hier natuurlijk over het timbre der vier solisten, dat niet wilde geraken

tot een eenheid, welke in deze polyphone muziek van Beethoven van zooveel gewicht is, daar geen der partijen den voorrang heeft; niet over hun kunstvaardigheid, welke wij gaarne prijzen.

Als geheel genomen maakten de drie instrumentale deelen een veel dieperen indruk; het was een summum van orkest-virtuositeit, en er rees na het scherzo en eerste sats zelfs een applaus: het adagio hebben wij van de houtblazers nooit inniger en melodieuzer gehoord.

Vally Fredrich-Höttges

Er ligt in het wezen van mevr. Vally Fredrich-Höttges iets zeer eigenaardigs; men voelt in haar zingen eene teere koozing, waarmee zij de muziek streelt, een lieve schroom en bezorgdheid als voor iets wat men zeer mint; zij gaat er ook in op met een diepe liefde en men vergeet de groote bekoorlijkheid harer statuur en gelaatstrekken als de stem klinkt; zij is in-muzikaal, door en door fijn-gevoelig, daarvandaan eene expressie, welke den hoorder bevangt, eene voordracht van muziek doortinkeld; zij heeft een expansieve natuur en geeft zich geheel; zij heeft temperament, dramatisch, lyrisch en humoristisch (Coptisches Lied van Wolf!), zij heeft een prachtige stem.

Wij weten wel dat die stem nog niet geheel volmaakt is; in de hooge ligging stoort iets vlaks, zoowel wat klank betreft als rythmiek, zij beheerscht dat register minder uitnemend dan de andere; maar wat doet het er toe, daar 't in ieder geval het volkomene nabij staat? Het timbre is glanzig met een technisch-voortreffelijken, sonoren resonans, met geleidelijke overgangen van de mat-gouden diepte naar de felle stralingen der hoogte. Doch al bemerkte men daar een licht te kort aan warm alt-karakter, geen lied ging ons voorbij, hetzij van Schubert, Schumann, Brahms, Hugo Wolf, zonder dat wij er alle schoonheid van doorvoeld hebben. Die van Max Reger (Aus der Kinderwelt) gevoelden we niet zoo sterk, doch daaraan draagt de muziek schuld; het zijn burleske dingetjes, log en lijvig ondertusschen, muzikale karikaturen; hyper-Rennesjes zou men kunnen zeggen.

Eene zonderlinge combinatie met den zang der kunstenaressen, leek ons, door de scherpe tegenstrijdigheid, de kunst van den heer Ernst Wilhelmy, declamator uit Berlijn, een jonge man, nog niet lang in het openbaar optredend, meenen wij, te oordeelen naar zijn weifelmoedig optreden in den beginne en zijne praestaties in het algemeen. De techniek van zijn zeggen is gezond, doorwerkt en geacheveerd; de moeilijke o. b. v. klinkt goed. Doch evenmin als men rust en harmonie vindt in zijne gelaatmimiek, evenmin vindt men die in de artisticeit zijner voordrachten. Het schema van spraak-nabootsing en vertelling of beschrijving is zeer vaag en warrig; woorden, die op zichzelf expressie genoeg hebben onderstreept hij dubbel en dwars; zijn 'lachen' was vermakelijk, temeer daar hij er een stereotype uitdrukking voor had; gebrek aan variatie hindert trouwens bijna overal. Wij hebben bovendien dikwijls aan Wüllner moeten denken. Toch beschouwen wij Ernst Wilhelmy als een man van talent. Hij kent reeds zeer veel, menigmaal treft hij den juisten toon. Er waren zeer goede passages in 'Graf Walther und die Waldfrau' van Alexander Ritter (No. 3, processie met klokkengelui), niet minder in Fontane's balladen 'Herr von Ribbeck auf Ribbeck im Havelland' en 'Jan Bart'. Het uur om zich aan de kritiek te kunnen blootstellen is echter nog niet gekomen voor hem.

De heer Anton H. Tierie heeft zangeres en declamator begeleid met een schoonheid van klank en vaste eenheid, welke men zelden ontmoet. Het geluid van den vleugel

was buitengewoon fraai en bewonderenswaardig de verscheidenheid, waarmee de speler aansloeg. Wij hopen den heer Tierie meer te hooren als pianist.

Sevcik-quartett [Beethoven, Brahms, Dvorak]

Het is uiteraard moeilijk den klank van piano en viool te doen samenvloeien tot een verglijdende eenheid, daar beide instrumenten elk een uiterste vertegenwoordigen van geluidsvoortbrenging, tokkelen en strijken. Men zou zelfs kunnen vragen of het bestaan van dat samenspel nog wel gerechtvaardigd is, sinds men het zoowel met blazers als strijkers meer analoge clavecimbaal-timbre langzamerhand heeft gereduceerd tot den tegenwoordigen vlakken piano-toon. Daarbij werden de verhoudingen hoe langer hoe onevenrediger, omdat de vleugels de laatste halve eeuw voortdurend toenamen in omvang en kracht. Toch zal men ze altijd wagemijd-open bespeeld zien of Bach wordt voorgedragen, Chopin of Liszt, 't zij in een groote of kleine ruimte. Houdt de pianist daarmee geen rekening, dan moet de hoorder het wel doen. Wij beschouwen het ook als bijzaak, dat men Julius Röntgen, die met het Sevcik-ensemble medewerkte in Brahms' Piano-kwintet, bijna voortdurend hoorde als solist; ofschoon zijn onrustig, stormig temperament, naast bovengenoemde onvermijdelijkheden, ook wel zal hebben bijgedragen tot die gevoelige wijdte tusschen beider vertolkingen. Röntgen en deze Nieuwe Bohemers zijn onbeheerschte impressionisten. Maar de vier violisten hadden tijd hun aard onderling te stemmen, hun visie op de muziek te vergemeenschappelijken; voor een toevalligen vijfde zal het altijd bezwaarlijk blijven zijn gemoedsuitingen te temperen tot een ondeelbaarheid met die der anderen. En of hij er dan zijne spontaniteit niet bij zal inboeten? Die ontbrak nu ten minste in geen deele. Het ongedwongen, vrij-uit musiceeren is trouwens iets, dat men nooit mist bij het Sevcik-quartett. De deelen worden losweg opgebouwd uit effectvolle rubati van tempo, klank, rhythmiek en wij zouden haast zeggen: phraseering. In deze eigenaardigheid, nog sterker geprononceerd door hun uitgaan van een realisme, blijkt het duidelijkst de individualiteit van dit ensemble. De cellist schroomde er b.v. niet voor het 3/4 van den Più Presto quasi prestissimo uit Beethoven's Harfenkwartet, te veranderen in een vier-kwarts, wat weliswaar lijnrecht ingaat tegen Beethoven's bedoelingen, doch de beweging een soort van onrust geeft, die hier wel van pas klonk. Zoo zouden wij ook uit Dvórák's derde kwartet (es) voorbeelden kunnen aanhalen, welke in de eerste plaats het zigeuner-karakter van dit ensemble zouden typeeren. Dit afwezig-zijn van gecultiveerde fijnheid en harmonieus classicisme moge in de kamermuziek zeldzaam aandoen, het is te aanvaarden, waar het zóó zuiver karakteriseerend is voor de uitvoering en zelve stijl geworden is.

Het Sevcik-quartett heeft in onze stad talrijke vrienden en talrijke bewonderaars en het enthousiasme liet zich gisteravond niet onbetuigd.

Concertgebouw [Debussy La mer, Air de Lia uit L'enfant prodigue en liederen van Tsjaikowsky en Gretschaninof (Maria Feund, sopraan) o.l.v. Willem Mengelberg]

Het is teekenend voor het wezen der programma-muziek, dat het voor te stellen beeld, hoe meer men de klanken hoort, allengs en langzaam aan vervaagt tot een allerminst tastbaar fantasma. In het beste geval doemt een schaduwbeeld bij de eerste auditie, de volgende maal rijst de muziek zelve, elke gedachte aan plastiek vliedt uit de

herinnering en al het luisteren concentreert zich op het geluid. Zoo is het mij vergaan met 'La Mer', van Claude Debussy, welk werk ik gisteravond hoorde voor den derden keer in eene week. Het is nu geen schets meer voor me, doch een muziekstuk, geen gamelang-klank, doch een zeer organische symphonie, wèl buiten den traditioneelen vorm, doch motievisch zóó consequent bearbeid, dat ik alle thema's cyclisch verwant zou durven noemen, in den strengen zin, gelijk men ontmoet bij de groote kunstenaars uit ieder tijdperk, in de polymetrick vindt men zelfs een zeer volgehouden rythmische eenheid en of men deze hoort kiemen in de derde maat van 't eerste deel, de zacht ingezette syncope der violoncellen, en groeien tot de pregnante figuur, welke in tallooze variatie's door heel 'La Mer' terugkeert, is slechts een quaestie van uitvoering. Als treffende motievische verwantschap citeer ik slechts de eigenaardig-archaïstische melodie in No. 1 geëxposeerd door gedempte trompet en Engelsche hoorn, en eventjes gevarieerd aangewend als hoofdthema in het slotdeel. La Mer overigens is een werk, waarover men nog veel meer zou kunnen schrijven, dan in dit blad reeds gedaan werd, omdat het altijd andere aspecten biedt, en mij dunkt, dat de zeer stiefmoederlijke behandeling der Fransche kunst ten onzent, een zoo herhaald terugkomen op deze symphonische schetsen meer dan rechtvaardigt.

Een nieuwe bespreking mag nu ook gelden de uitvoering. Men voelde duidelijk, dat het orkest langzamerhand met deze karakteristieke kunst vertrouwd raakt. Het spel klinkt spontaner, zekerder; de inzetten zijn precieser, de onderlinge klankverboudingen nauwkeuriger getoetst en berekend, er kwam evenwicht in de zoo gecompliceerde rhythmie en de polyphonie rondde zich af tot één klaar geheel. De hoorns hebben in dit werk wellicht de zwaarste partij. Men weet hoe gevaarlijk de intonatie wordt bij spel-met-sourdines! Wij roemen des te grager den vlekkeloozen klank van het viertal, bewonderenswaardig vast en zuiver, ondanks de bijna onophoudelijke chromatiek en gestopte voordracht. Men veroorlove ons echter eenige aanmerkingen, welke van nut zouden kunnen zijn bij een volgende uitvoering. De eerste betreft het slot van No. 1, waar m.i. het koper minder moet overheerschen en de melodische lijn heeft over te laten aan de houtblazers, welke voor 't laatst het zonnestrallend 'eerste thema' (de klank-schoone quinten-parallelle) doorvoeren. Het totaal-effect zal dan imposanter worden, de stijging logischer, en de bedoeling van den componist veel helderder. De tweede geldt een passage in No. 3: den Dialogue du vent et de la mer (vijf maten voor cijfer 43), waar de solo-trompetter bij de herhaling van zijn heerlijken Tritons-roep voortdurend vergeet den demper af te nemen; een groot deel der werking gaat hierdoor telkens te loor. Wij willen het echter gaarne kleinigheden noemen in dit geheel, dat Mengelberg zulke prachtige gelegenheid geeft zijn dirigeer-talent te openbaren: want wij kennen geen partitie, de ingewikkeldste middeleeuwers niet uitgezonderd, welke den leider voor zoo ontzaglijke moeilijkheden plaatst als *La Mer*.

Er was nog een andere Debussy, een scène uit 'L'enfant prodigue', waarmee hij in zijn jeugd den Prix de Rome behaald heeft, een Solo voor Lelia [moet zijn: Lia], voorgedragen door Maria Freund. Het is goede muziek, doch vormt een wonderlijk contrast met het rijpe werk van den Franschman, en slechts in de instrumentatie hier en daar, kan men den tateren componist terug kennen; maar 't is warm geschreven, vol levend sentiment en al spreekt er nog geen individualiteit uit, het blijft alles te zamen een mooie eersteling. Van de zangeres behoefde men slechts het conterfeitsel te zien om haar landaard te weten: zij is onmiskenbaar van het Gorki-type, een echte Russin. Haar stem klinkt melodisch en sterk door de ruimte en blijkt in alle opzichten goed geschoold; alleen het dynamische harer voordracht had ik gaarne beheerschter

gezien, er was iets stroefs en scherps in de vele plotselinge aanzwellingen. De aria uit den Verloren Zoon daargelaten, was de samenstelling van haar programma nu juist niet geschikt om den hoorder te overtuigen van de artistieke kracht der hier onbekende. De liederen van Tschaikowsky zijn aardige dingetjes, maar geven hoogstens een uiterlijk stemmings-fragmentje zonder te boeien; in de kleinkunst was Tschaikowsky nu eenmaal geen forsche persoonlijkheid; over 'Die Steppe' van Gretschaninof kan men zelfs onmogelijk zooveel goeds zeggen, daar stemming hier volkomen ontbreekt. Maar hare voortreffelijkheid bezorgde Maria Freund bloemen en applaus genoeg om een lied in 't sonore Russisch als toegift te laten volgen. Met de Pathétique vond Willem Mengelberg veel bijval; doch 'La Mer' won het in enthousiasme en zeer terecht heeft de dirigent zijn orkest mede doen huldigen.

Elsie Swinton

Mevrouw Elsie Swinton bezit alle eigenschappen eener volbloed Engelsche. Haar physionomie heeft het typisch feeachtige, het fijn-krullige en spitse, het melancholisch-vage en ietwat zoetelijk-smachtende van de gangbare modellen der tegenwoordige Engelsche teekenaars, hare muzikale cultuur echter verraadt nog duidelijker de nationaliteit der zangeres.

Wilden wij de laatste woorden in den breede uitspreken, het zou ons te ver voeren. Wij stippen daarom slechts aan de geïsoleerdheid van het Engelsche volk als complex in de hedendaagsche muzikale kunst; hun onwankelbare gehechtheid aan Händel als rijkste vertegenwoordiger der coloratuur-aria, aan Mendelssohn, kortom aan de muziek als objectieve kunst, welke drang naar het oude die natie altijd heeft gekenmerkt. Uit de vele voorbeelden, die voor 't grijpen liggen, noemen wij slechts het Praeraphaelitisme.

Wij hebben daarom bij mevrouw Elsie Swinton grif aanvaard: het eigenaardig onderscheid tusschen de zeer hoogstaande ontwikkeling harer alt-stem en de kracht van haar kunstenaarschap, haar buitengewoon technisch vermogen en het tekort aan artisticeit voor den modernen hoorder. In het lied van Caldara, de Siciliana van Pergolese, een meesterwerkje, Scarlatti's Già il sole dal gange, van fijnproevers-humor, toonde zij haar alt op zijn beste, vol-zwellend in de middenligging, zwaar van geluid in de laagte, klinkklaar en vloeiend melodieus in het hooge register. Haar stem was daar een heerlijkheid van zingende muziek en rijpen klank.

Maar het schijnt de kunstenaars nog niet gegeven uit te zeggen de stemming van een nieuwer vers, de passie of het mijmeren, de tragiek het allerminst. Het zuiver-muzikale van een lied voelt zij direct en zeer spontaan en juist. Bij het illustratieve, vooral wanneer de componist dramatiseert, schiet zij altijd eenigszins te kort. Als voorbeeld voor dit tweevoud in hare praestaties schijnen ons der Jüngling an der Quelle en Gretchen am Spinnrade, beiden van Schubert, totaal verschillend in karakter, het meest zeggend.

Wij erkennen echter, dat de kunstenaars woekerde met hare krachten en in het Russische gedeelte van haar programma kwamen wij het schrijnend-sombere van Moussorgsky's Doodenliederen en de heete Oostersche pathetiek van Liapounow's Sulamith genoegzaam nabij, om ons uit die weerkaatsing van pathos en hartstocht het oer-beeld te vormen. Moussorgsky's Bardenzangen, waarachtige reproductie's van den antieken rhapsoden-stijl, klinken eigenlijk het effectvolst wanneer een mannenstem ze voordraagt; die Sulamith schroeit en verblindt meer in de helle

stralingen van vrouwengeluid en het lied trof ons inderdaad als iets grootsch glanzends.

Liederen van Brahms vulden het geciteerde aan: drie mooie tijdperken vormend, zooals men ziet, uit de muziekgeschiedenis: de z.g. Napolitaansche school van Scarlatti, de romantiek en het baanbrekend Russisch naturalisme, smaakvol afgescheiden, gekozen en verdeeld.

De heer Anton H. Tierie begeleidde de zangeres aan den vleugel. Het samenspel ging uitstekend, eenige kleinere afwijkingen in de meer declamatorisch componeerende Russen daargelaten. En voor de schoonheid van toon heeft de heer Tierie een zeer gevoeligen zin. Vooral waar het klankschilderingen geldt en nabootsingen, het coloriet, raakt hij immer de juiste snaar, kan men hier inderdaad zeggen.

Hoorders heeft mevr. Elsie Swinton nog niet zeer vele getrokken. Die er waren echter, zijn enthousiast weggegaan.

Maurits Coronel

Twee debutanten gisteravond, mej. Johanna van de Linde, sopraan en de heer Maurits Coronel, pianist, musiceerend met medewerking van Bertrand Drilmsa, een cellist dien we al kenden, voor een vrij talrijk gehoor en onder veel bijval, een programma ten uitvoer brengend, dat in de eerste plaats duidde op het ernstig streven der twee jonge beginnenden en beloften van artisticeit voor de toekomst. Dit geldt vooral mej. van de Linde, die eene mooie stem bezit, een zangerig, breed geluid op donzigen achtergrond, welke aangenaam klinkt en zeer warm vooral in het medium; in de hoogte wilde de toon niet goed de keel uit; hij was, wat men noemt 'geknepen'; en behalve dit heeft mej. van de Linde te overwinnen eene zekere lichtvaardigheid, waarmee zij haar programma voordraagt, een onschoon s a n s - g ê n e, vooral wanneer zij het kiest. Want 'De klare Dag', een lied van Alph. Diepenbrock, in alle opzichten groot en zwaar, moet gezongen worden met wijding en majesteit, met een vol-wellende gulheid van gevoel, van klank, van muziek, als de stralingen der zon, die het doortintelen. Hugo Wolf's 'Verborgeneit', en 'Der Genesene an die Hoffnung', ieder kent ze en ieder weet welke eischen ze stellen, voornamelijk wat de dictie betreft. En mej. van de Linde bleek de gewoonte te hebben, bijna elke der laatste lettergrepen in te slikken, iets wat nog al eens storen kan. Een lied van Richard Strauss: 'Breit über mein Haupt dein schwarzes Haar', vult deze categorie aan, welke wij vlug willen eindigen. Veel lieflijks gaf de jonge zangeres toch in 'Mijn Troost', van Willem Andriessen en het 'Sluimerlied' van Ant. Averkamp, melodieuze dingetjes, pure romantiek, vooral het tweede, waar de sterren met gouden voetjes stil door den nacht wandelen, zwiingend groeten en zoetjes 'slaap zacht' fluisteren bovendien, met fijne harmonische wendingen allebei en stemmend. Mejuffrouw Johanna van de Linde scheen ons deze twee het ijverigst te hebben ingestudeerd.

Evenzeer als de zangeres, toonde de pianist Maurits Coronel, dat hij het einde der worsteling met de techniek pas nabij is. Het verwonderde ons zelfs, dat het spel-uit-het-hoofd zoo goed afliep, daar het den heer Coronel wel was aan te zien, dat hij sterk onder den indruk verkeerde van zijn vuurdoop. Wij schrijven ook daaraan toe, dat hij Chopin speelde als Brahms en deze beide weer als Liszt, een te kort aan muzikaliteit en temperament, welke de sterkste verbeelding nauwelijks vergoelikt, te meer omdat het geldt contrasteerende werken als de Nocturne (opus 27 No. 1) van Chopin, diens Ballade op. 23, de martiale tweede Rhapsodie van Brahms en eene

gepassioneerde étude van Franz Liszt. Wat het technische aangaat in de voordracht van den heer Coronel, dit kunnen wij van harte loven om de knappe degelijkheid; wanneer de jonge klavierspeler zijn kijk op de muziek zal hebben verpersoonlijkt, wanneer hij zijn gemoedsleven verdiept en andere details van zijn kunstenaarschap verruimt en versterkt, dan [zijn] wij er van overtuigd, dat hij nog veel voortreffelijks zal praesteeren.

In de begeleiding der zangeres hervond men den pianist, gelijk wij hem boven karakteriseerden, en idem in zijn samenspel met den heer Bertrand Drilsma. Het was niet altijd in den haak en de overgang van den Adagio sostenuto en Allegro molto uit de Sonate van Beethoven (opus 5 No. 2) mislukte bijna. Dit is jammer voor een cellist als Bertrand Drilsma. Zelden hoorden wij zulk een verschil in phraseering als gisteravond bij dit tweetal. Dat die van Drilsma de beste was behoeven wij niet te zeggen. Maar niemand kan twee heeren dienen! het kostte ons moeite Drilsma's voortreffelijkheid van spel en toon niet uit het oog te verliezen, vooral in de Sonate van Leon Boëlmann. Nogmaals, dit is jammer.

Sophie Heymann-Engel

Mevrouw Sophie Heymann-Engel behoort tot het ras van kunstenaars, dat zienderoogen uitsterft: de zoetgevooisde zangers, de vogelenkeeltjes, die kwinkeleeren als een dure Saksische kanarie. Van het begin tot het eind hebben wij mogen luisteren naar rinkelende toonladders, omhoog en omlaag, naar trillers, schimmige roulades gestooten en gebonden, staccati als van een cornet à piston-virtuoos, theatrale uithalen op een tweegestreepte bes of nog hooger en zoo verder! Het merkwaardigste van den avond is wellicht, dat mevrouw Heymann zich uit de z.g. moderneren een programma wist samen te stellen, dat geheel bij de eerste helft harer voordrachten, achttiende eeuwsche kunst, aansloot. 'Die Loreley' van Liszt, 'O süsser Mai' van Georg Schumann, zij kunnen er door, maar de 'Aubade' van Cornelie van Oosterzee, de Serenade van Samuel de Lange, die de stem laat vedelen of clarinet spelen, dat was ons waarlijk te sterk. Tot ons een licht opging - eerst bij de toegift na 'Annie' van Catharina van Rennes, een sentimenteel 'toetje' in den trant van 'Waarom blijft ge niet te Loon op 't Zand' of 'Het hutje bij de zee' - te laat helaas om te merken, dat mevr. Heymann ons heeft willen verpoozen met een zeer lieve, zeer aangename farce. Doch men duide ons deze onoplettendheid niet euvel; er was een Praeludium en Fuga van Bach voorafgegaan en wie denkt dan nog aan grappen?

Wij hebben mevr. Heymann 't meest geschat in de komische aria uit Bach's Kaffee-Kantate, omdat wij hier de cultuurhistorie de knetterende tirades zagen rechtvaardigen; om de zelfde reden waardeeren wij grif den humor uit 'Die beiden Geizigen', uit den jongen tijd van Grétry, twee aria's van Joh. Schulz, Duitschlands eersten volksliederen-componist, waarvan de laatste in een geestig vivace-parlando en de aria der Nacht-Koningin van Mozart, een prettig specimen van coloratuur-zang. Het was boeiend en onderhoudend; maar met alle hoogachting voor mevr. Heymann's fenomenale techniek, hare ademhaling is te luidruchtig en intonatie met dictie moeten wij ook bekibbelen, onder alle dankbaarheid door, ondertusschen, voor hare zwierige geluidjes en het genot, dat die oude kunst toch altijd biedt.

Mej. Joh. Heymann heeft die Fuga gespeeld met andere hoog-ernstige muziek van Chopin, Schumann en Brahms. En evenmin als de zangeres een blaadje voor den mond nam, speelde de pianiste met handschoenen. Zij is van het slag der Carreno's; hare techniek is verbazend ontwikkeld, de aanslag dreunt en zij draagt voor met

temperament. Maar wij konden haar Kozakken-rhythmiek en fanfaren-klank even moeilijk combineeren met de elegieën van Chopin, die zijne muziek schreef voor kleine, zachte Fransche piano's, als met het vroolijk joedelen van mevr.

Heymann-Engel, en onder den indruk harer kunst zijn we nergens gekomen.

Er waren gisteravond nauwelijks vijftig menschen in Odéon, waar dit concert gegeven werd, maar het huiselijke zaaltje is nooit leeg omdat er alles zoo knusjes-intiem is uit den goeden ouden tijd. Bovendien ontbrak het dit halfhonderd hoorders geenszins aan enthousiasme, er kwamen bloemen, witte seringén, en voortdurend klonk er een gezellig applaus.

Paul Schramm

Frédéric Chopin, toen hij eenmaal wist welk een bekoorlijk effect wijd-liggende accoorden kunnen maken vervaardigde zich stokjes, die hij tusschen de vingers plaatste als wiggen om de spankracht zooveel mogelijk te vergrooten, en dag en nacht heeft hij 't middel aangewend en verdragen tot het doel bereikt was. Dit is een uit de vele voorbeelden, hoe de vrij-brede mensuur der klavier-toetsen den jongen pianist kan kwellen. Maar dit schijnt nu de z.g. Stralen-klavier uit den weg geruimd te hebben. Het blijft echter, volgens de uitlegging van den heer Schwadde, den directeur der exploitatie van deze vinding, niet bij dit eene voordeel; de pijnen aan het handgewricht worden voorkomen door de normale schuine houding op de toetsen, welke van een denkbeeldig middelpunt zich lichtelijk straalgewijze voor 't gezichtsveld van den pianist uitbreiden. Men spaart en wint bovendien aan kracht door de veranderde positie van den bovenarm, waardoor de elleboog vrijer beweging krijgt; daarbij is deze klaviatuur zonder groote kosten aan te brengen op elk instrument en de muziek behoeft men niet opnieuw in te studeeren: alles te zamen dus de juiste piano voor den toekomstigen heilstaat en het land van Utopia.

De heer Paul Schramm uit Weenen heeft het instrument, waarvan wij den uitvinder niet kunnen noemen, hier gisteravond geïntroduceerd en hij liet genoeg blijken, hoe gemakkelijk het spel hem afging, leunend tegen den stoelrug, met het gelaat meestal naar de menschen, zonder schijnbaar de minste inspanning, zonder eenige beweging haast, de zwaarste nummers ten gehoor brengend, van welke het Orgelpräludium und Fuga van Bach-Busoni in moeilijkheid wel de kroon spande. De heer Paul Schramm leek ons de juiste man op de juiste plaats, hij kon een leerling zijn van onzen ouden landgenoot Bernard Boekelman, die door veelkleurendruk van subject en contra-subject zijn discipelen de structuur van fuga's trachtte duidelijk te maken; de voordracht van den heer Schramm had niet dat kleurige, maar wel dat verstandelijke; zijne technische vaardigheid, en daarom was 't hier te doen in hoofdzaak, is waarlijk verbluffend, en wij begrijpen dat zijn wonderlijk kunnen de hoorders stemde tot enthousiasme. Hij weet den klank te varieeren, hij kent velerlei schakeeringen van aanslag, hij neemt alle snelle tempi vlugger, iets wat altijd boeit. Soms gaf hij ook eene persoonlijke lezing van den muziek-tekst en hierin vonden wij hem vooral bij Beethoven (Sonate in es op. 31 No. 3) niet erg gelukkig; men denke b.v. aan de arpeggiën van 't hoofdthema uit 't eerste deel.

Mej. Uta Hahn uit Berlijn droeg ter afwisseling eenige liederen voor. Schumann en Brahms schijnen haar gewone repertoire niet te zijn, noch Beethoven. De zangeres bezit eene lieve sopraan-stem, met een eigenaardig alt-timbre, dat op vele plaatsen aansterkte tot neus-geluid; zij zingt verder zeer naievelijk en zoo vlot, dat het meermalen wat gewoontjes klonk. Wij gelooven dat men haar talent 't best zal

waardeeren in coupletten van een luchtiger genre dan bovengenoemd. Zij heeft eene oolijke manier van zeggen, het speelsche zeer geprononceerd en de lyriek gevoelied met een laagje charmante sentimentaliteit. Mej. Uta Hahn zou zeker succes behalen in liederen van grappig allooi of in eene komische opera.

Concertgebouw [Sibelius Symfonie nr 2, Lalo Violoncelconcert in A (solist Joh. Lingeman) o.l.v. Evert Cornelis]

Zouden de Finnen, behalve het veelvuldig $\frac{3}{4}$ van hun volkslied, nog een andere teekenende eigenaardigheid bezitten in hunne muzikale uitingen? En in hoeverre zijn die Scandinavisch, in hoeverre Russisch, in hoeverre Duitsch van oorsprong? Wij zochten al dikwijls naar iets onmiskenbaar-Finsch in de praestaties dier fanatieke nationalisten, Wegelius, Kajanus en anderen, en na het hooren van Jean Sibelius' tweede Symphonie (in D) twijfelen wij niet minder. Het is o.i. niet voldoende de muziek op te bouwen uit folklore-melodieën, die men hoort zingen in Finland, te concipieeren naar een volkssage en het daarom Finsch te heeten. Het zou in de eerste plaats niet moeilijk te bewijzen zijn, dat het Finsche oer-lied in de kern niet noemenswaard verschilt met het Noorsche of Slavische type. Maar vergelijk vervolgens eens het specifiek-Russische van Dostojefsky of Korolenko met wat karakteristiek is in Tsjaikowsky! En vindt gij eenige innerlijke identiteit tusschen het 'Noorsche' van Gade of Grieg, en Björnson of Ibsen? Wij citeeren dezen omdat de Finsche literatuur in de wereld-belangstelling minder doordrong dan hunne muziek en wij het verschil tusschen muzikaal en literair nationalisme daar niet geldig en klaar zouden kunnen aantonen. Dat het literair nationalisme het waarste en wezenlijkste is in dit geval zal wel niemand loochenen. Onze bedoeling nu is deze: dat de kunstenaar nog moet komen, die den eigenlijken geest van volk en land, niet alleen der Finnen, doch ook der Finnen en Noren, door muziek in zijn echte zijn en zelf weergeeft, even treffend en onloochenbaar typeerend als het de dichters met het woord vermochten. De emancipatie van een streek, welke sinds menschenheugenis een provincie vormt en tegenwoordig nog geen drie millioen inwoners telt, lijkt ons overigens wel wat dwaas. Waar zou het naar toe moeten als men in Duitschland zoo eens begon of in Frankrijk, waar de onderlinge verscheidenheid en afwijkingen in het land zelf nog veel sterker spreken?

Jean Sibelius studeerde aanvankelijk muziek in Helsingfors doch, evenals de meeste Finsche componisten (wier leider hij is) voltooide hij zijn kunde in Duitschland. En, kenmerkend genoeg, de Duitse jaren bleven levenslang beslissend. Tot welk zonderling mengsel dit dikwijls aanleiding geeft, ligt voor de hand. Het staat toch wel vast, dat het cultuur-lied, de zangen der Boheemsche Broeders b.v. of vele koralen, zich niet laten harmoniseeren volgens moderne begrippen. Sibelius evenwel ziet geen bezwaar in die combinatie. Doch dit in het voorbij-gaan, omdat het per slot van rekening een detail is. In hoofdtrekken staat deze tweede symphonie nog minder op de hoogte van den tijd en wij kennen geen compositie uit de laatste kwart-eeuw, welke zoo duidelijk wijst op den invloed der Duitse romantiek als deze. Wanneer wij zeggen dat de vorm aansluit bij dien van Schumann, dan meenen wij daarmee niet het groote organisme (dit is gemaskeerde programma-muziek) doch het klein-werk. Eén schema overheerscht alle deelen: de korte, brokkelige dialoog tusschen de verschillende orkest-groepen, meestal tusschen blazers en strijkers, met een ongelooflijk starre mathematische vasthoudendheid van begin tot eind; een heel geringe variatie op Schumann's miniatuur-arbeid. Wanneer dit voortdurend een-twee,

twee-een, een zin bleek te hebben, des noods bij het slot, dan zouden wij het gaarne waardeeren (Liszt's Berg-symphonie berust er ook op) doch het blijft een formalistisch idée-fixe, meer niet. Het is verwonderlijk, hoe alle deelen, ook in vinding op elkaar gelijken; en even verbazend hoe degelijk, doch te gelijk kleurloos en mat alles geïstrumenteerd is. Wat kent Sibelius het orkest goed en wat kent hij het slecht. Alles klinkt aangenaam en accuraat, maar vergeefs zoekt men een individueele vondst of iets persoonlijks in zijne orkest-behandeling. Hoe meer daarom het einde nadert, des te meer voelt men zich te leur gesteld; de eene herhaling volgt de andere, zelden boeiend en nooit spannend, tot den plagalen cadens, waarmee bij sluit.

Het werk is ontzettend koeltjes door zijne hoorders ontvangen. Men wijte het den componist, die geen aanleg heeft voor de absolute muziek en zeker niet voor de symphonie. Het blijkt overal, dat Sibelius zich wilde beheerschen, in vorm, in middelen - zelfs in vinding - overal behalve in omvang, waarmee hij maar zeer weinig won. Evert Cornelis trouwens, die deze noviteit inleidde, zagen wij nergens streven naar eene aandikking van het effect, hij trachtte enkel naar nauwkeurigheid. Het spel verliep wat regelmatig, hetgeen te meer opviel daar Sibelius tamelijk homophoon schrijft met vele fermate's; doch op de werking der muziek had dit geen vat.

De heer Joh. Lingeman, een der cellisten van het Concertgebouw-orkest, trad op met het bekende concert in A klein van E. Lalo. De Muse van dezen jongen kunstenaar stelt zich nooit hartstochtelijk aan; zij gaat een rustigen gang; zij is niet de deïne theos, maar blikkt vriendelijk en welwillend; zij zweeft tusschen hoogte en diepte en blijft in der stervelingen bereik - dit vertelde ons de innerlijke hoedanigheid van Lingeman's voordracht; en de uiterlijke zijde is ons gewone menschen, die de oogen der hooge Zeus-dochter liefst schuwen, niet minder sympathiek; het spel getuigt van een mooie technische ontwikkeling en vond met de muzikale intenties van den heer Lingeman een zeer warm onthaal. Zijn talent toonde weer de buitengewone voortreffelijkheid van ons cellisten-corps, waarvan bijna ieder kan optreden als solist: Hekking - Gaillard - Canivez - Meerloo en Lingeman.

Louise Mackay

Louise Mackay's stem is van zoo fijn en teer timbre, dat zij alle muziek verluchtigt tot een heel lichte klaarheid, zóó doorzichtig, dat men er den geringsten schaduw bespeurt. Er hoort voorzichtigheid bij zulke brooze dingen. Want evenmin als uit een kristallijnen schaal forsche, volle klank zal golven, evenmin kunnen de tinkelingen dezer stem aanzwellen tot sonoor geluid, vooral niet in de hoogte. En het karakter van zoodanig orgaan is natuurlijk beperkt; mevrouw Louise Mackay mag eigenlijk geen dramatische aria's voordragen, als de cavatine uit La Reine de Saba, van Gounod; noch schallende liederen, als Ins Freie, van Schumann; dan komt er altijd iets te kort, zooals men wel merkte.

Dat gaat ook haar simplen aard te buiten. Louise Mackay is de eenvoud zelf en zij zingt zoo ongeunsteld, dat men het dilettaantig zou noemen, als men niet overal hoorde de praktische scholing van haar lief talent.

Dit simpele bekoort echter bovenmate en vooral wanneer het samen gaat met de naïeveteit van een Engelsch wijsje. Er waren er drie verschillende, alle melodieus als een volksdeun, leuk en onderhoudend in den trant van Joseph Haydn, wiens My mother bids me bind my hair zij ook zong, alle zeer licht, zwierig en zeer rythmisch, Polly Willis voornamelijk gracieus en geestig. Is dit prettige stukje van Arne, die de

Rule Britannia schreef of van Arne, den musicus-alchimist, die den steen der wijzen heeft gezocht?

Naast deze lukte de zangeres het best een aria uit Figaro's Hochzeit. Waar de expressie en het sentiment in 't bereik liggen van hare kinderlijke psyche en sereen geluid, daar trof Louise Mackay de stemming onmiddellijk en wist ze ook te dragen tot zachte intieme emoties. Men zou de kunstenaar moeten begeleiden op een spinet in plaats van op een vleugel.

De heer Anton Verhey had de moeilijke taak, den klank der begeleiding voortdurend te temperen, zonder altijd in coloriet en kracht voldoende eenheid te kunnen brengen met de ijle zwevingen der stem. Maar heel terecht vatte hij Schumann en Brahms anders op dan mevrouw Mackay, wie de goede visie op sommige muziek schijnt te ontbreken.

De zangeres is afkomstig uit Canada, studeerde op het conservatorium te Toronto en later onder mevrouw Skinner te New-York, werd dus Amerikaansch gevormd, wat het eigenaardige verklaart en misschien rechtvaardigt.

Haar eerste optreden hier is een succes geweest; er was een zeer talrijk publiek en veel enthousiasme.

Concertgebouw [Wagner Fragmenten uit Parsifal, Diepenbrock Voor-, tussen- en naspelen uit Marsyas o.l.v. Willem Mengelberg]

Het is altijd eenigszins dwaas te zeggen dat Wagners plastiek in schoonheidsrangs beneden zijne muziek staat; want hoe men haar opvatte, in den zin van theater-décor of mimische uitbeelding of groepeerings, zij hoort als kunst in de regionen van spelers, régisseur of machinist. In Parsifal is zij wel het meest bijkomstig en kan dus het minst gemist worden, enkele détails daargelaten, als de Verwandlungsscène, welke men door de nog altijd te gebrekkige techniek even gaarne ziet ontbreken. Parsifal wordt door velen beschouwd als het toppunt in Wagners ontwikkelingsgang, als 't muziek-drama, waarin tusschen het woord, de actie en de illustreerende muziek het rustigste evenwicht en de ongestoordste harmonie heerscht, en men kan het dan ook in dezen zin klassiek noemen. Als bewijs hiervoor zou wel mogen dienen, dat Wagner het opflikkeren van den glans des Heiligen Graals niet imiteert door orkest-klanken, iets wat Richard Strauss geenszins zou hebben nagelaten. Nu vormt deze lichtstraling eveneens in het eerste bedrijf een der spannendste passages, waarvan de belangstelling der hoorders voor een groot deel afhangt. Zulke theatrale momenten blijven in een concert-uitvoering achterwege en deze zijn het welke men voelt als een gaping. Parsifal toch is het minst dramatische van Wagners tooneelstukken. Niet de handeling der personen leidt de eigenlijke actie, eer de opvolging der beeldengroepen, welke men kan vergelijken met een mooien optocht, waarbij de eene groep een climax zou brengen van den voorafgaanden. Het is ook deze plastiek, welke de stemmingen reguleert, b.v. de Charfreitagszauber. Te meer valt dit laatste op, daar Wagner zijne Parsifal-muziek zoo sober en motievisch-beperkt heeft geconcipieerd, vooral in de nu vertolkte tooneelen. Doch een zoodanig te kort, het ontbreken van een oer-beeld, moet men zich a priori wegdenken.

Wat al moeite heeft Willem Mengelberg zich weer niet gegeven om de illusie van den drie-deeligen tempel-koepel zoo volkomen mogelijk te benaderen! De ridders zongen op 't podium, de jongelingenstemmen en de knapenzangen klonken van uit den corridor, door een koortje van een twintigtal dames en heeren, pianissimo ingeleid door een in de zaal onhoorbaar orgeltje; daar waren nu ook de z.g. klokken opgesteld,

de bekende zwarte metalen schijven, welke uit de verte, daar men den storenden klopper niet meer waarnam, een veel preciesere nabootsing gaven van geluid uit de hoogte. Cornelis Dopfer stond hier aan 't hoofd, in nauw contact met Mengelberg's lessenaar door vier elektrische lampjes, welke telkens den slag nummerden (1. 2. 3. 4.) der maat. Zooals men weet gebruikte Berlioz in zoo'n geval graag den elektrischen maatstok, een uitvinding van den Brusselaar Verbrugge; bij de eerste uitvoering der Doodenmis behielp hij zich zelfs met een veel primitiever procédé: bij iederen slag kregen de dirigenten der vier hoek-orkesten een elektrischen schok gestuurd van hun hoofdleder! Overigens werkt men tegenwoordig meestal met rood en wit licht, welke kleur afwisselend de maat helpt aanduiden en markeert, eenvoudiger dan het vorig systeem, maar toch nog veel onpractischer dan het simpele apparaatje, dat men gisteravond aanwendde. Men verkreeg hierdoor werkelijk een eenheid van samenwerking, die tot in de fijnste tempo-schakeeringen merkbaar was.

De innerlijke, essentiele stemming van het Bühnenweihfestspiel ontbrak niet en daarop komt ten slotte alles neer. Het koper klonk plechtstatig en grandioos, het koor (leden van Toonkunst en van de Liedertafel Apollo) zong soms al te straf-rhythmisch en soldatesk, wat hier en daar de wijding schade deed, doch het geluid was soepel en de intonaties waren goed. Van de solisten had Rudolph van Schaick als Parsifal een heel ondankbaar partijtje van drie regels; de heer S. Denijs vertolkte wat onrustig, maar mooi van timbre de iets langere Gurnemanz-rol; Thomas Denijs droeg Amfortas' Klacht voor en aan zijn magnifieke stem paarde zich een warm temperament; de Graal-bekommernis van Titurel, de mesmerieke doode (zou Wagner Edgar Poe's fantastische verhalen gekend hebben? Titurel doet denken aan Mr. Valdemar!) is met waren graftoon gezongen door F.H. van Duinen.

De hoorders waren in enthousiasme, doch dit haalde 't in de verste verte niet bij de geestdrift na Alphons Diepenbrocks Marsyas-muziek, welke aan de Parsifal-fragmenten, voorafging. Het leek eene ovatie en beduidt voor deze kunst, met de Fransche richting eng verwant, doch op end' op verpersoonlijkt, een nieuwe triomf.

De compositie, door en door illustratief gedacht, tot zelfs in de voorspelen toe, heeft bewezen in de concert-zaal niet minder te kunnen boeien dan in Roland Holst's Arcadische atmosfeer van boomen, bron, lente en licht. Dit zal wel hieraan liggen, dat Diepenbrock het sentiment van Balthazar Verhagens comédie, van plaats en handeling, zoo geniaal wist te condenseeren in geluiden, orchestraal, motievisch en harmonisch tegelijk. De natuur-weelde van het ontbloeiende woud (entre-act), uitklinkend in breede violen-melodieën, is zoo intensief doorvoeld en meesterlijk bewerkt, dat ik bij 't hooren immer bosch ruik en bloemen; de nymphen-dans zoo fijn gevonden, dat gracie en melodie hier een verrukking zijn op zich zelf; men mist er den schalk[s]en rey der Evoïeden geenszins. Ook de inleidingen bevatten pure muzikale schoonheden, welke hoog genot schenken. Dat tooneel en woord niet overal onontbeerlijk zijn, bleek door de languitgesponnen melodrama-muziek. Eveneens in sommige gedeelten van het tweede bedrijf. Bij Apollo's optreden b.v. gaat een zware paukenroffel vooraf; als climax klinkt dan het staatsievolle Apollo-thema; na de herhaling van dien roffel volgt bij de vertooning Apollo's apostrophe aan Deïopeia als stijging, of zoo men wil, als culminatie. Nu ontbrak die oplossing. Ook de plotselinge overgang naar de lichte nymphen-rythmen waren wat schel. Van den anderen kant won de muziek veel door de concert-uitvoering en tal van détails kwamen beter tot hun recht. O.a. de zeer kunstige canonische bewerking van het thema der lente-weelde, de alt-solo uit de finale, de rhythmische afronding en scherpe

belijning der Apollo-hymne, Deiopeia's oprijzen uit de bron en menige andere. Enkele onvolmaaktheden, als de onzuivere intonaties der solo-viool (zij waren geregeld een tikje te laag) uit het voorspel van het derde bedrijf, of minder fijn samenspel in enkele zeer gecompliceerde tutti, zijn slechts door repetities te overwinnen. Maar ruimschoots weegt hiertegen weer op de kostelijke klank van klarinetten en hobo's en het prachtige fluitspel van den heer Willeke, eene Marsyas creatie apart! Diepenbrock, die zelf dirigeerde, was er zoo tevreden over, dat hij den solist naar voren haalde om hem zijn deel te geven in het applaus; ook het orkest is gehuldigd.

Sonaten-avond [door Willem Gerke]

Willem Gerke speelde gisteravond eene C-moll viool-sonate van een onbekende. Het werk is te modern om door te kunnen gaan voor arbeid van een ouden Italiaan, b.v. uit de omgeving van Corelli, het is te droog om te kunnen gelden als vertegenwoordiger der Mannheimer school, welke sentiment minde en bekoorlijkheid, het zou kunnen zijn van een niet zeer krachtig tijdgenoot van Philip Emanuel Bach. Al ware ons eene sonate van Stamitz tienmaal liever geweest, wij erkennen niettemin de goede zijde van zulke archeologisch snuffelarij en 't uit de oude doos halen van lang vergeten composities. Nooit ter wereld stond een groot kunstenaar geïsoleerd in zijn tijdperk. Van de beroemde musici is dit echter nog lang niet bekend genoeg. En men leert tenminste van dergelijke voordrachten, dat Johann Seb. Bach een Oeraniër was, doch niet alleen den Olympus bestormde in zijn eeuw.

Van de vier deelen der sonate leek ons 't derde, een Siciliano, het belangrijkste; 't is een melodieus stukje met aardige echo-werkingen van forte en piano, welke vooral in dien tijd zeer geliefd werden. Mej. Dora Pas begeleidde den violist aan den vleugel, en naar ouder gewoonte wist zij ook nu voor vriendelijke, zachte en gemoedelijke muziek de passendste voordracht te vinden. Het repertoire der viool-sonaten is bijzonder uitgebreid en daarom blijft er altijd keus genoeg, zij 't voor honderd reeksen sonaten-avonden, welke de heer Gerke nog zal arrangeeren, in werken, die vlotter bij haar lieven en gevoeligen aard passen dan Beethovens brillante en sterk gemarkeerde opus 30 No. 2. Ook de heer Gerke vertolkte minder diviene muziek veel voortreffelijker. Het samenspel van het tweetal overigens bereikte allengs eene zeer merkwaardige eenheid, zoowel van uitvoering als van opvatting.

Mejuffrouw Anna van Hoorn debuteerde als altzangeres met liederen van Schubert, Schumann, Brahms en Grieg. Mej. van Hoorn bleek sterk onder den indruk van haar eerste optreden, en wanneer dat zoo in 't oog valt is men immer geneigd tekortkomingen toe te schrijven aan onbeheerschte zenuwen. Wij kunnen het evenwel niet enkel daaraan toeschrijven, dat de vocalen nooit klaar klonken en dat het geluid de woorden verzwolg; het ligt aan hare vorming, welke bovendien niet af is. Zij bezit een zeer mooie stem, waarmee zij veel schoons zal kunnen geven, zoodra zij de techniek beheerscht.

Julia Culp

Waarom Julia Culp eigenlijk in zoo sterke maten acteert zal wel velen een raadsel zijn. Dat Ludwig Wüllner, wiens geluid op zich zelf te kort zou schieten, zijne toevlucht neemt tot eene mimische voordracht en daarmee het ontbrekende zoekt aan te vullen, is volkomen begrijpelijk. Maar mevrouw Culp heeft een stem, eene techniek, eene gave van zingen waarmee zij alles vermag! Men zal zeggen dat het

bereikte enkel hoofdzaak blijft. Inderdaad geeft de kunstenaressen in een geestig lied met vreugdige muziek, of in een zacht en teer gestemd gracieuze genre-stukje veel verrukkelijks, waar men wel, zooals bij Schuberts 'Das Lied im Grünen' hare oolijke oogenspraak, mondtrekjes en houding, als aardig decoratief voor lief wil nemen; en wanneer het tragische, het heroïsche, het hartstochtelijke, het verinnerlijkt diepe ook in de macht lag van hare gebaren-taal, wij zouden het naast de heerlijkheid van haar zang voor een ander en dubbel genot houden. We zoeken de stoornis dan ook niet is het illustratieve, doch in de beperking en eenzijdigheid er van, welke men bij Julia Culp opmerkt. Het is verwonderlijk hoe ver de kunstenaressen weet door te dringen in de schoonheidsgeheimen van Schumanns 'Frauenliebe und Leben', voor zoover dit betreft het muzikale deel, en hoe luchtig en oppervlakkig de mimiek is waarmee zij 't op wil sieren. Wij kunnen ook moeilijk gelooven, dat dit bijwerk hier immer welt uit de eigen emotie der zangeres, want het zou in dat geval veel meer waarheid bevatten.

Maar wie kan voorspellen welke wonderlijke verborgenheden aan 't licht zullen komen, wanneer mevrouw Culp er in slaagt bij zoo hoogstaande zangkunst eene even volmaakte gelaatsmimiek te voegen in een juist en psychologisch verband; wanneer aan de zeer karakteristieke elasticiteit harer stem, welke het zingen maakt tot een heerlijk schakeeren van de fijnste timbre's, zij een 'actie' weet te voegen, welke zich even willig plooit voor het karakter van elke stemming? Eene dergelijke, ernstige opvatting zou haar ontwikkelingsgang nog belangrijker kunnen maken, want ons is géén zangeres bekend, die trachtte naar zoodanige combinatie, welke men zelfs bij de meeste opera-zangers en -zangeressen, die 't effectmiddel, naast de stem, bij voorkeur concentreeren op armen en beenen, ziet ontbreken.

Mevrouw Julia Culp heeft immer een uitgelezen en overtalrijk gehoor en vindt altijd enthousiasme. Bij een zangeres als zij hooren ook veel lieve bloemen. Na Kor Kuilers liederen kon een toegift niet uitblijven. Dat Hollandsche kunst dien bijval kreeg is merkwaardig; en terecht, wanneer men in aanmerking neemt, dat Kuiler de stemming zijner teksten goed treft, en, zonder banaal te worden, voor iederen hoorder bevattelijk schrijft. 'Kruisweg' spreekt gauw aan; 'O jubel mijn hart' nog vlugger. 't Is jammer dat de poëzie zoo geringe waarde heeft.

Concertgebouw [Mahler Kindertotenlieder (Anke Schierbeek, alt-mezzo), Saint-Saëns Fragmenten uit Henri VIII o.l.v. Cornelis Dopper]

Na de eerste uitvoering hier der *K i n d e r t o t e n l i e d e r*, eenige jaren geleden, door Gerard Zalsman gezongen onder Mahler's eigen leiding, kwamen zij niet meer voor op het programma, noch van het Concertgebouw, noch van eenigen zanger of zangeres (zij zijn ook uitgegeven met pianobegeleiding). Laten wij 't daarom in de eerste plaats waardeeren van Cornelis Dopper en mej. Anke Schierbeek, dat zij gisteren deze meesterwerkjes nog eens ten uitvoer brachten. Ze brengen dirigent en vertolker zóóveel moeilijkheden, 't succes en 't effect der zeer intieme stukjes is altijd zóó twijfelachtig, dat enkel de artistieke daad hen moet gedreven hebben tot deze kleine propaganda van Mahler's liederen-composities, welke zooveel kostbaars en schoons bevatten, en maar aldoor onbekend blijven.

Het zijn vijf liederen op woorden van Rückert, poëzie vol droefenis, en omdat de droefheid den dichter zóó diep en vast in 't hart knelde, is den eenvoud van uiting dubbel tragisch en aangrijpend. Mahler schreef de muziek ook in dezen trant; hij

maakte er gewone stukjes van, zoo simpel als wou hij alle pijn verbergen in plaats van uitzingen; het smartgevoel concentreerde hij overal in een paar tonen en enkele klanken, daarom spreekt het zoo fel en doordringend. Daarmee evenwichtig staat de lichte, doorzichtige instrumentatie; juiste verhoudingen van vorm, inhoud, doel en middel als deze zijn zeldzaam in liederen met orkestbegeleiding.

De stem gaat bijna voortdurend melodisch en men begrijpt hoe moeilijk het valt, waar weemoed en wanhoop, berusting en wrok in den pathologischen tekst elkaar gedurig volgen en afwisselen, de uitdrukking zóó te schakeeren, dat zij de bedoeling van den componist weergeeft en het ongetemperd-hartstochtelijke en zwaar-innige der gedichten ten minste nabij komt. Sommige inzetten bovendien zijn haast niet zuiver te intoneeren en de ligging is in vele passages (vooral No. 3) voor elk soort van stem zoo ongunstig mogelijk. Doch mejuffrouw Anke Schierbeek wist vele details der liederen zeer fijn te treffen en dit kleine reikte ver genoeg om op de pracht van het geheel een blik te geven. Zij bezit een mezzo-sopraan-geluid met mooi alt-timbre, of omgekeerd, een mooie alt-stem met mezzo-sopraan-klank. Dat men een schijnbaar verschil van coloriet vond in de registers, is hieraan toe te schrijven, dan het krachtige orgaan in de hoogte 't orkest domineerde, maar verzwond in de laagte. Dit is wel jammer, daar er tegelijk zooveel van den tekst verloren ging, en meer nog, omdat hierdoor verschillende malen geleidelijkheid of klaarheid ontbreken moesten in den gang van vers en muziek.

Er wat veel enthousiasme na de 'Kindertotenlied' en de heer Dopfer heeft voor een keertje nog eens plezier beleefd aan zijne keuze. De vier brokken uit de opera Henri VIII, van Saint-Saëns, maakten weer veel leven voor niets, zooals 't den dirigent dikwijls vergaat. Nu ligt het voor een groot deel aan de compositie zelve, in den echten grand-opera-stijl, en niettegenstaande het effectvolle lawaai ondankbaar voor het podium, omdat alles zoo leeg klinkt. In de 'Introduction' beloven de violen-arpeggiën in signaal-vorm veel, ook het thema zetforsch in, doch alles verloopt, van de expositie af, in hol geschetter. Eenige aardige effecten brengt de 'Idylle écossaise': hobo-solo met één-tonige harpbegeleiding; voor onzen tijd, gelooven wij, dat de tuba-behandeling in den 'danse de la Gipsy' wat smakeloos is; het doet denken aan wat Richard Strauss ergens schrijft van een talentvol maar hardleersch componist, die in een lustige ouverture 'Nibelungen-tuben' aanwendde, omdat... elk orkest ze toch had! De 'Gigue et Finale' marcheert als Fransche regimentsmuziek, wat voornamer van aard en rhythmisch pikanter; doch gelukkig heeft Saint-Saëns artistieker werk gecomponeed. Het dateert echter al van 1883.

Concertgebouw [Mozart Jupiter-symfonie, Tschaikowsky Vioolconcert (solist Joska Szigeti) o.l.v. Willem Mengelberg, Julius Röntgen Symfonie nr 3 o.l.v. de componist]

Hongarije is tegenwoordig het violisten-land, vanwaar de een na den ander zijn kruisvaart begint over de wereld en Joska Szigeti zal wel niet de laatste zijn van de lange reeks Hongaarsche viool-kunstenaars, aan wier hoofd staat Joachim.

Szigeti toonde zich in vele opzichten een merkwaardig speler. Schopenhauerianen mogen hem echter niet voor een genie houden, want hij is lang en mager, terwijl voor een groot man volgens dezen filosoof het tegenovergestelde geveerd wordt; hij kan zich ook niet abstraheeren van zijn omgeving, ten minste niet vlug genoeg, en eerst in den loop van het stuk raakt hij in de stemming der muziek, waarvan de hoorder natuurlijk het nadeel voelt. Doch dat kan veranderen. Szigeti, een jonge man,

bevindt zich nog in verschillende andere opzichten in een ontwikkelingsstadium en men moet om zoo te zeggen raden wat hij als volgroeid artiest eenmaal zal geven. Men bespeurt b.v. een tekort aan klanksterkte bij de G-snaar; hij beheerscht de techniek voortreffelijk en toch merkte men in de Caprice van Paganini nu en dan een heel licht stokken. Maar wat een bewonderenswaardig dubbel-flageolet-spel tooverde hij daar tegelijkertijd! Precieser toonhoogte en harmonischer tempering leek onmogelijk. Het liefst hoorden wij hem in het eerste deel van Tschaikowsky's concert in D groot; dit is trouwens het beste van dit werk en maakte daarom den meesten indruk. Wat Szigeti nog niet gevonden schijnt te hebben is 't etherisch lichaam (theosophisch gesproken!) van een kunstwerk, het geheimzinnige leven dat het omlicht, of, zoo ge wilt, innerlijk doorwarrelt. Belangrijke passages gaat hij soms voorbij, zonder er naar om te zien, terwijl hij minder gewichtige te hoog opstuwt. Daarom zoekt men bij Szigeti tevergeefs naar stijl in den eigenlijken zin, het is alsof hem persoonlijkheid ontbreekt; dit is niet zoo. Al bracht de voordracht en 't spel tot dusverre niet iets beslist individueels, in 't diepst van zijn wezen groeit iets fanatisch-wilds, dat den was nog niet bereikte, waar hij van oogsten zal.

Het kostte ons wat moeite al onze impressies van dezen zeer interessanten avond volledig te bewaren. Het geweldig applaus, dat Szigeti vond, werd overstemd door Julius Röntgen's symphonie. Gaan wij echter de emoties verder na, dan: Ab Jove principium! met Mozart's Jupiter-symphonie hadden wij moeten beginnen. Mengelberg wist het werk waarlijk op te voeren tot iets goddelijks.

Het toeval wilde, dat de finale dezer symphonie geschreven is in viervoudig kontrapunt en in Röntgen's compositie de fuga-vorm voor een zeer groot deel overheerscht. Wie bespeurt bij Mozart ook maar één oogenblik den druk dier complicaties, de zwaarst denkbare? Wie voelt in Röntgen's muziek niet door elke maat de magistrale beheersching der techniek? Men zou deze symphonie een chaconne willen noemen. Van af het tweede deel domineert één thema, de hoofdmelodie van het Adagio. Er volgen dan nog een zevental nieuwe motieven, waarmee het voortdurend gecombineerd wordt, zooals met de voorafgaande, in den oorspronkelijken vorm, in de verbreding, in de verkorting, - regeeren blijft het 't heele ensemble.

Een ander specifiek kenmerk van dit werk is de syncope, welke men niet alleen zeer veelvuldig aantreft in de begeleiding, doch evenzeer in de melodische gegevens. Zooals men weet, komt een dergelijke rhythmische gedrongenheid op dezelfde systematische wijze voor in de meeste werken uit Brahms' vroegste periode. Hier bouwde er Röntgen de twee eerste deelen bijna geheel op. Een ander zeer typisch detail zijn de drie eerste maten, waarmee het werk aanvangt. Wat die hier doen, zal menig hoorder zich gevraagd hebben. Het antwoord luidt eenvoudig. Het is bekend, dat Beethoven, toen zijn Hammerklavier-sonate reeds bij den drukker was, nog twee noten nastuurde, met het verzoek ze te plaatsen aan 't begin van het Andante Sostenuito: zij vormen de 'cellule génératrice', gelijk d'Indy de thematische kern noemt, en goed beschouwd zijn ze in hun simpelheid een van Beethoven's geniaalste invallen. Iets dergelijks bedoelde Röntgen met zijn drie inleidingsmaten: de melodische lijn (c, d, es) behelst hier de kiem van al 't materiaal der vier volgende deelen. Hoe secuur de componist te werk ging, bewijst o.a. het tweede thema van No. 1. Het is een vrije navolging van een populair Zweedsch lied, maar niet lukraak gekozen! In wezen bestaat het uit niets anders den uit bovenstaand gegeven (nu c, des, es).

Van deze symphonie, welke een half uur duurt, is ons de Prestoferoco [moet zijn: Presto feroce] (scherzo) het meest sympathiek. Hier schreef Röntgen het spontaanst. Dit wil niet zeggen, dat het zoeken (en vinden) van de meest curieuse polyphonie en samenkoppelingen van melodieën hier niet aanwezig is. Maar de conceptie schoot er 't leven niet bij in, de gang blijft fors en naast de rhythmische fougue tiert ook een enthousiastisch sentiment.

Het werk is even brillant geïnstrumenteerd, als 't geschreven is; 't is ook brillant gespeeld, geleid door Röntgen zelf. En ten slotte brillant ontvangen. Kransen, een mand bloemen en langdurig applaus.

W. Mengelberg [en Toonkunst in Das Paradies und die Peri]

Het was dezer dagen twaalf en een half jaar geleden dat Willem Mengelberg het directeurschap van de zang-vereeniging van Toonkunst aanvaardde. In verband hiermede is hij gisteravond (de afdeeling voerde - naar men weet - in het Concertgebouw 'Das Paradies und die Peri' uit) gehuldigd. Nadat hem reeds aan het begin der pauze een krans was aangeboden namens de leden, vereenigden dezen zich vervolgens in den boven-foyer. Hier werd den jubilaris door het dames-comité, aan het hoofd waarvan stond mevrouw Heemskerk, meegedeeld, dat hem als geschenk zal worden aangeboden zijn door mevr. Van Duyl-Schwartzes geschilderd portret. Tevens overhandigde men hem een eenvoudig bruin leder album, versierd met het Amsterdamsche wapen in gouden stempelafdruk, en bevattend de namen van alle deelnemers en deelneemsters.

Na afloop der uitvoering bleven de koorleden en hun leider nog geruimen tijd feestelijk bijeen in de met planten versierde groote zaal.

Toonkunst - Das Paradies und die Peri

Een paradijs van bloemen het podium, waar Mengelberg zijn koperen jubileum zou vieren als dirigent van Toonkunst met Schumann's Das Paradies und die Peri. Het koor prachtig gedisponeerd, het orkest voltallig (ook Hekking terug uit Rusland) en een uitgezocht solisten-ensemble, waarvan mevrouw Noordewier-Reddingius, de soevereinste, en Ilona Durigo, die een wonderlijke periode van ontwikkeling en haast vervolmaking achter zich bleek te hebben sinds 't vorig jaar, dat wij haar hier hoorden, met mejuffrouw Tilia Hill de kroon spanden. Er waren twee ongestelden, de bas A. Stephany en de tenor Jac. van Kempen, de een vervangen door Hendrik van Oordt, die een gelukkigen avond had, de andere door Rudolf van Schaick. De eerste tenor is gezongen door Felix Senius, wel ietwat mat en zwaar voor de lichte, weeke bekoorlijkheid van het werk; de korte mezzo-sopraanpartij mooi en fijn door mej. Hermine Scholten.

Te zamen een geheel van liefelijkheid, vol streeling van rythme en klank bij zangers, solisten (ook de quartetten!) en instrumentalisten.

Gedurende de pauze is Willem Mengelberg in den foyer een huldeblijk aangeboden in naam van een groote schare deelnemers, vrienden van den dirigent en tal van kunstenaars, door mevrouw Heemskerk-Zaremba, de echtgenoot van den premier. Eene geestige toespraak werd geestig beantwoord. Toen is Mengelberg in joyeusen kring gefotografeerd bij magnesium-licht; later, naar men weet zal zijn portret geschilderd worden door Thérèse Schwartzes. En kransen, applaus en enthousiasme,

waarmee 't concert aanving, de pauze inzette, verdubbelden bij 't slot tot een gejuich en gejubel, waarvan men hier zelden 't weerga vond.

Concertgebouw [Bach Suite in C, Beethoven Vioolconcert (solist Carl Flesch) o.l.v. Willem Mengelberg]

Hoe zal men 't noemen? Carl Flesch was nooit een muzikale Epicureeër en schijnt gedurende 't verblijf in Duitschland zijn kijk op de dingen nog verdiept te hebben, - versomberd dunkt ons haast. Mozart's A-dur concert, een ideaal-dans met een Menuet als slotdeel, overal hippelende trippelende klank, voor een oogenblik verglijdend in kalmer adagio-zangen, om weer op te ranken in de nog slanker rhythmten en bewegingen der finale - zou men dat niet liever spelen op de punt van den strijkstok dan met fel-gedreven streek en breed geluid? Of moet men 't houden voor uitvloeijsel van een oogenblikkelijke stemming bij den kunstenaar? Zijne viool wou in Beethoven's concert maar niet op toon blijven. Er is een uitwendige temperatuur en een inwendige, waaraan de praestaties van een violist bloot staan en zoolang men geen stralen vindt om iemand ook in de ziel te kijken, zullen velerlei omstandigheden altijd raadselachtig blijven. Wij zouden er Carl Flesch niet gaarne hard om vallen, dat de muziek van Beethoven niet den indruk maakte, welchen wij verwachtten van den uitvoerder, afgaande op het hooge genotene van vroeger. Het gegevene van nu waardeeren wij niettegenstaande, in de eerste plaats het summum van technisch kunnen, waarmee hij immer zijne hoorders weet te verbazen.

De kunstenaar is zeer hartelijk verwelkomd, en nu hij zich toch hier bevindt, zullen velen met ons wel een spoedig weerzien wenschen. Ook het orkest (onder Willem Mengelberg) kreeg veel bijval na de Suite in C-groot van Bach.

Das Paradies und die Peri

Dat Schumann uit Lallah Rookh van Thomas Moore, den Ierschen revolutionair, een fragment koos, dat met omwenteling niets te maken heeft, ligt voor de hand. De quintessens van het Oriëntaalsch gedicht, de strijd tusschen vuuraanbidders en Mahomedanen, viel weg en dit is verklaarbaar. De Duitsche zang-romantiek stond altijd eenigszins buiten het leven. Bij Schumann en de overige Davidsbündler, lag het nu eenmaal in den aard, zich een eigen milieu te scheppen. In Schumann's leven en streven dan ook geen spoor der Europeesche woelingen of van het Saksische opstandsjaar 1849, waaraan Wagner bijna ten gronde ging. Maar niet zoo direct begrijpelijk is, dat Schumann, de minnenzanger bij uitnemendheid, de historie van den edelen rebel en zijne liefste, die tragische kwellingen lijdt om het immer dreigend doodsgevaar van haren minnaar, voorbij toog, en een episode nam, welke aan actie veel armer is dan de andere. Had zijn tekstdichter (Flehsig) ze niet kunnen combineeren? Als men denkt aan den smaad, waarmee men Berlioz overviel, omdat hij zoogenaamd Goethe's Faust verminkte (en Gounod!), dan mag men deze vraag wel stellen. Schumann's compositie trouwens, kan er tegen, even zeker als die van de twee Franschen.

'Genova', de opera van Schumann, viel door hare subjectiviteit, omdat de auteur zijne stemming niet wist te metamorphoseeren naar de situaties van het drama; zou deze eigenaardigheid van den absoluutsten musicus, die ooit leefde, niet de oorzaak zijn van 't welslagen van Das Paradies und die Peri? Wij gelooven het. Men zou zelfs

kunnen beweren, dat de aesthetica van dien tijd het vergde voor een goed oratorium of een goede kantate - éénheid van stemming - al werd de regel nimmer geschreven. Wil men nog verder gaan, dan vindt men er wellicht de explicatie van Wagner's oratorium-haat: het ondramatische.

Maar de Duitsche romantiek hield nooit voeling met de openbaringen van 't uiterlijke leven en hare veelzijdigheden, in tegenstelling met de Fransche. Men vergelijkte daartoe de 'Lallah Rookh' welke Félicien David (hij bereisde Azië) componeerde, met Das Paradies und die Peri. En uit deze Fransche richting door Wagner verlengd en verbreed, kwam de tegenwoordige muzikale kunst in hare hoofdstromingen: Mahler en Strauss. Men verwondere zich dus niet, wanneer een hedendaagsch componist of criticus, allereerst uitgaande van natuur en werkelijkheid, u zegt, dat Schumann's koorwerk die en die gebreken heeft, als veralgemeening der expressie, muzikaal detail-werk, in plaats van psychologische ontleding. Een twintigste-eeuwer zou elk beeld anders geteekend hebben, elk karakter anders omschreven en het geheel anders gegroeped. Men beschouwe echter ook d i t kunstwerk in de historische omgeving van zijn ontstaan, even graag als men dit Vondel b.v. doet (er worden tegenwoordig toch ook andere verzen en er wordt ander tooneelwerk gedicht!), en men moet fanatiek zijn om dan geen enkele reden tot waardeering te vinden. Hoofdzaak blijft de eerste en voornaamste eisch van alle schoonheid: dat de maker een eigen levens-type schept. Schumann vermocht dit genoegzaam. Hoevele imitaties groeiden er reeds uit Das Paradies und die Peri!

Over de uitvoering Zaterdagavond, door onze Toonkunstaafdeeling, meldden wij reeds 't voornaamste in het Zondag-ochtendblad. Met de koor-proporties, en de klank-sterkte heeft Mengelberg voortreffelijk rekening gehouden door, waar 't noodig bleek, voor de luchtige bekoorlijkheid van dit paradijs of Schumann's idyllische uitbeelding van Oosterland, volk en zon, ter halver stem te laten zingen. Mejuffrouw Tilia Hill zong met hartstochtelijkheid, en een weinig overdaad aan temperament, dat af en toe de zacht-ruischende, zoet-rokige klanken te heftig doorsidderde, hadden wij gaarne gegeven aan Peri, mevrouw Noordewier-Reddingius die verlangen en smachting van den lucht-geest, te veel naar achteren drong voor het puur-muzikale; maar dit laatste op zich zelf beschouwd slaagde onvergelijkelijk.

Annette Thieme

Het zal Annette Thieme wel vergaan zijn als een vogel; op een goeden dag begint hij te zingen en weet dan niet meer van uitscheiden; hij fluit zijn lied als er licht schijnt. En mejuffrouw Thieme ontmoette zeker al menschen, die haar zegden, of schreven: u moet niet meer zingen, of: u moet zus of zoo zingen; maar zingen was haar lust en haar leven, dus ging zij door, en studie met oefening was niet haar lust en leven, dus hare wijs veranderde niet. Wanneer men lang iemand bekijkt, vindt men toch altijd een minnelijke en lofwaardige hoedanigheid. We vonden in mej. Thieme haar argeloozen eenvoud en natuurlijkheid alleszins minzaam en loffelijk. Als men 's zomersavonds door de stadsstraten wandelt, hoort men soms galmen of zoetjes kweelen nu hier en daar, dichtbij en van verre op een dikwijls zangerige manier en dat kan heel stemmig zijn en stemming wekken; zoo trillert en tralt mej. Thieme; voor de vuist weg en onder ons, alsof er geen enkele criticus ware. Wie let er dan op eene volmaakte klankvorming? En deze is zoo weinig volkomen, dat van de tweegestreepte e af onze sopraan-zangeres veel moeite heeft den toon uit den gorgel te krijgen; zoo sterk zelfs, dat zij bij iedere hooge noot niet kan laten even op

de teenen te trippen; intonaties zijn altijd eenigszins moeilijk en eene juiste, duidelijke dictie is al tamelijk bezwaarlijk, doch wanneer mej. Thieme dat niet nauw neemt, willen wij 't ook niet doen. Wij zouden haar echter liever een wiegeliedje hooren zingen uit de verte door een open raam, eene gracieuse romance of nog zooiets, dan in de concertzaal, waar de Apollo altijd maant, stukken van Schubert, Robert Franz, Brahms (nog wel van zijn zwaarste!), van Eyken, Zweers en Samuel de Lange, al bleek het één wel veel meer onder haar bereik te vallen, dan het ander.

De heer George Mc. Manus (de begeleider) heeft ons zeer duidelijk getoond, dat er na verloop van tijd een kranig pianist uit hem kan groeien. De lagere school en het middelbaar onderwijs van het klavierspel is hij reeds gepasseerd: nu de rest nog. Hij is zeer jong en zal nauwelijks den tijd achter den rug hebben, waarvan Homerus het kiemen van 't vlokkig baarddons bijzonder mooi vond. Men kan dus verwachten, dat hij zich gelet op zijn talent, ijverig op de hoogere studie gaat toeleggen. Nu kan hij een prelude en fuga (c-klein) van Mendelssohn nog niet geheel, naar het hoort, vertolken. Er waren zelfs vrijheden in den tekst, en octaven-gangen in de linkerhand, gelijk er voorkomen tegen 't slot als begeleiding van het breed, koraal-thema, staan nog niet in zijn bereik. Hij droeg ook nog voor een Nocturne en wals van Chopin, Barcarolle van Liadow, alweer een nieuwe Rus.

Wanneer eene landgenoot van Berlijn uit, hier komt zingen behoort men haar te verwelkomen. Veel publiek was er niet, noch veel enthousiasme, doch men heeft mej. Thieme ten minste bedacht met een aantal bloemstukken.

Ilona Durigo

Wat iedere Hongaarsche vrouw min of meer heeft, een zigeuner-temperament, eene kunstenares uit Boedapest bezit het a priori. Zij vormen mede het levensfelle type der George Sand's, Anna Karenina's, Loreley's en Carmen's, met de donkere glinsteroogen en de volle lippen zwaar-rood op het zacht-bruine gelaat; het type der wilde hartstochtelijkheid, van 't gulle geven en zengende verlangen. En in die mate boeit Mevrouw Ilona Durigo van af men haar ziet, zij boeit nog sterker wanneer men haar hoort. Allen wist zij te vangen met een voordracht, waarvan expressie en coloriet vooral hevig opklonken en oplaaiden en spontaniteit immer de verwachting spande en spitste op het komende. Men zag van alle kanten de hoofden goedkeurend knikken en den mond nippen als bij fijnen smaak; er rees ook gedurig een groot applaus. Wij begrijpen dat, ofschoon Ilona Durigo nog niet het hoogste bereikt in haar genre. Want al merkt men duidelijk de verbazende vorderingen welke hare prachtige altstem maakte in het verlopen jaar ('t vorig seizoen trad Mevr. Durigo hier voor 't eerst op), in de klankvorming vindt men nog altijd een licht tekort en de dictie kon gearticuleerder zijn; doch dit worden details, naast de bloeiende overgave en gulle uitstorting van hare boordevolle natuur.

Wanneer wij haar een raad mogen geven, waarvan zij nut kan hebben naar onze meening: Zij zinge liever niet meer van Schumann of van Brahms; hare gloeiende ziel kan niet reiken tot hun hoog asketisme, of wel verloochening van den schoonen waanzin en 't Bacchantische element. 'Mondnacht' slaagde goed en ook 'Am jüngsten Tag'. De rest, een zevental, vonden wij niet gelukkig, omdat Brahms en Schumann een andere bekoorlijkheid hebben, dan zij er in zoekt. Hugo Wolfs liederen daarentegen lukten voortreffelijk, van 't eerste tot het laatste. Onbeduidende stukjes van Bjerulf (uit Synnöve-Solbakken), van Leander Schlegel (Wo ich bin, mich rings umdunkelt) kon zij echter niet aannemelijk maken. Terwijl ze met Diepenbrock's

lied 'Kann ich im Busen heisse Wünsche tragen?' voor elken verstaander bewees, welk een ademhalingstechniek, geluidskracht en voordrachtskunst haar op dit oogenblik ter beschikking staan; het goed-vertolkte lied toch stelt de zangeres bijna onoverkomelijke bezwaren.

Mevrouw Ilona Durigo imponeerde zoodanig, dat haar buitengewoon artistieke begeleider, Evert Cornelis, wat op den achtergrond raakte; of deed hier de eenheid de timbres vervloeien? Ook deze eenheid was buitengewoon, een te vroege inzet der zangeres (maar fluks getoomd en handig!) in Schlegels lied uitgezonderd.

[optreden Erich Wolfgang Korngold in Berlijn]

De veertienjarige Erich Wolfgang Korngold, de zoon van den muziekcriticus der *Neue Freie Presse* te Weenen, is thans te Berlijn opgetreden. Korngold heeft een aantal genoodigden o.a. zijn Klaviertrio - voor piano bewerkt - voorgespeeld. 'Een kranige pianist' - zegt een der beoordeelaars - en een harmonisch talent van den eersten rang; hij speelt met de meest ingewikkelde harmonieën en schijnt wel met Richard Strauss en Debussy grootgebracht te zijn. Doch een zeer sterke hand zal noodig zijn om uit dezen vaak verwarden en bandeloozen knaap een componist van hoogen rang te ontwikkelen.

Caecilia [Weber Jubel-Ouverture, Beethoven Symfonie nr 7, Brahms Academische Festouverture, Liszt Les Préludes en Wagner Ouverture Tannhäuser]

Kleur en rythme gisteravond en alles romantiek van daverende stoeten en feestgejoel, stevig stappende optochten op maat van bazuin- en trompet-geluiden. Beethovens Zevende werd overschald (wat deed ze ook tusschen die schetterende fanfaronnades?) en wat niemand van te voren had kunnen denken: 'Les Préludes' van Liszt vormden het hoogtepunt. Grandioos! Het was bijna Liszt van de Hunnenschlacht. Nooit heeft het werk ons zoo geboeid als bij deze laatste uitvoering; 't barokke viel weg en van banaliteit nergens een spoor. Het coloriet domineerde toch waarlijk niet heelemaal, want er staat geen trekje in de partituur dat niet met een heel eigen leven en plastiek in ons oor drong. De hobo-trillers bij voorbeeld! Men genoot van elk détail zonder verbrokkeling van het ensemble, daar elk onderdeel vervloeien kon in de groote lijnen van het meesterwerk. Een machtige weergalm van een tijd, waarin men zich tegenwoordig nauwelijks meer in kan denken; de helden-eeuw van het muzikale 'Chanson de geste' waarin de Roelandshoorn herleefde in het koper-quartet. Op dit laatste inderdaad dragen de Préludes en gisteravond heeft men kunnen merken van hoeveel gewicht het is dat trompetten en bazuinen allen glans van klank ontwikkelen, welke in hun vermogen ligt. Nu stond het hun vrij er op los te blazen, de eerste trompetter met de krachtigste staccati, de andere met vol-orgelend geluid in het versterkte strijkerscorps.

'Caecilia' vierde haar zeventigjarig bestaan maar een extra-concert moest wegens onoverkomelijke hindernissen achterwege blijven volgens het programmaboekje waarin de heer Ant. Averkamp als eerste secretaris een uitvoerig overzicht gaf van de ontwikkeling der maatschappij, het reeds bereikte en haar sympathieke streven. In de pauze is voor het materieele succes van de verjaardag-herdenking op de

gebruikelijke wijze gezorgd door een tirailleerende colonne van jonge dames; het programma zelf, waarvan het bezoek der Caecilia-concerten altijd afhangt, was zoo gekozen, dat 't niet anders kon of de Stadsschouwburg zou van boven tot beneden uitverkocht zijn.

Webers Jubel-Ouverture zette het feest mooi in met den ouden Wilhelmus als finale. Wanneer men nagaat dat alle gespeelde nummers voor 't meerendeel in marsch-tempo en op marsch-wijze stonden, dan begrijpt men waarom zich daar moeilijk bij aanpaste Beethovens Zevende, 'die Apotheose des T a n z e s'. Bovendien gelooven wij niet dat hier de uitgebreide groep van violisten, hoe voortreffelijke effecten men er elders ook mee bereikt, kan bijdragen om deze symphonie op te voeren tot illustratie van een geïdealiseerden nymphenrei.

Hierop volgde de 'Academische Festouverture' van Brahms, van welke men leeren kan hoe een geniaal componist een potpourri schrijft van studenten-liederen en er een schoonheid van maakt. De stemming van het stuk werd als 't ware voortgezet door de Préludes en allengs aangevuld, zoodat men den overgang nauwlijks merkte. Het voorspel van Tannhäuser zou de kroon spannen en wij spitsten ons al op de brillante vioolpassages van het slot. Denk u daarvan de uitwerking eens met een bijna verdubbeld getal strijkers! Maar een ongeluk schuilt in een klein hoekje. Bij den majesteitlijken inzet van het Pelgrims-thema, stralend om zoo te zeggen uit de hoog-gerichte bazuin-monden, bij de donderende e der pauke waarvan hier zooveel afhangt, gebeurde het onzen paukenist, dat hij door het vel heensloeg; een toeval dat men moet wijten aan den ouderdom van 't vel natuurlijk. Onze uitnemende virtuoos echter wist zich te redden door een kleinere pauke welke zich in zijn nabijheid bevond, weliswaar door zijn meer verbauwereerde collega van zenuwachtigheid een tikje te hoog gestemd, doch de handigheid van Pennarts maakte de wisseling ('t timbre daargelaten) zoo goed als onmerkbaar voor den hoorder.

Alles zou niet zoo voortreffelijk zijn geweest had het niet onder leiding gestaan van Willem Mengelberg, ieder heeft dit tusschen onze regels kunnen lezen. Bij de pauze gewerd den dirigent dan ook van den president R. Krüger een lauwerkrans als huldeblijk van 'Caecilia'; behalve het enthousiasme en applaus, waarin het orkest verscheiden malen heeft moeten deelen.

De dames Roll [werken van Chr. Sinding, Leander Schlegel en Joachim Raff]

Christiaan Sinding behandelde in zijn Variaties voor twee piano's, ongeveer een zelfde thema (op: es-ges-bes; neer: as, ges, fes, in gelijke waarde, andante en met de klem op de eerste) als Leander Schlegel in zijne Passacaglia: de toonladder, omhoog en omlaag. Het thema is zóó onbeduidend, dat het praignant er door wordt, en die overeenstemming kan op beider compositie-techniek een interressanten kijk geven.

Schlegel tracht zooveel mogelijk te boeien met altijd andere chromatiek, in de voortdurend nieuwe variaties op zijn geharmoniseerde scala, wat wisselingen in rythmiek en illustreerend bijwerk. Sinding zoekt veel hooger de artisticeit van den variatie-vorm, waartoe toch ook behoort de passacaglia. In elk nummer schept hij nieuwe fantasieën en andere beelden. Bij hem verandert niet enkel de gedaante, doch ook de expressie; de oergedachte is elastischer in vorm en zeggingskracht hetgeen men mist bij Schlegel. Diens inval, hoe origineel hij ook schijnt prima vista, is al oud trouwens, ieder kent van de Lasolfaremi-mis van Josquin du Pré, gebouwd op die noten, minstens de anecdote.

En Palestrina schreef een zijner machtigste meesterwerken op het star en lapidair doorgevoerde hexachord, wat men bij hen echter het minst hoort is de toonladder, geprononceerd tot idée fixe. Zij stelden zich niet tevreden met allerlei voor de hand liggende sequenzen. Zij componeerden in het groot en vervielen nergens tot brokkelwerk. Waarom stopt bij Leander Schlegel de gang der muziek na elke scala?

Maar het is een goede daad van de dames Roll, beide stukken waarvan wij zoowel bij Sinding als bij Schlegel in de eerste plaats de technische beheersching der kunst waardeeren, te hebben uitgevoerd. Belangrijk ook was de sonate (opus 34bis) van Brahms, waarmee hij als 't ware zijn f-moll quintett commentarieerde. Want zij wint aan geweld en plastiek, wat zij verliest aan coloriet door het ontbreken der strijkers.

De tarantella van Raff hadden wij willen missen. De beet der spin, van welke de Italianen beweren, dat zij danswoede veroorzaakt, al had zij dezen componist diep geraakt, zou nooit fel op hem hebben uitgewerkt. Een echte tarantella is diabolieker.

Er waren twee en twintig bloemstukken, ongerekend die van mevrouw G. Vogel-van Vladeracken, boeketten, manden en mandjes. De wel-verdiende lauwerkrans had niet mogen wegblijven ons inziens.

Een inniger eenheid van samenspel kan men zich moeilijk voorstellen, noch fijner samengaan van twee verschillende naturen, waarvan Henriette Roll ons zachter, Anna Ris-Roll meer virulent lijkt; noch mooier geschakeerde klank en aanslag bij beide uitnemende klavierspeelsters.

Mevrouw G. Vogel-van Vladeracken, die Zweedsche liedjes verzamelde en uitgaf, Hollandsche kinderijsjes dichtte, componeerde en voordroeg, zong dezen avond ook van Brahms Trennung, Feldeinsamkeit en Richard Strauss' Ständchen, ofschoon zij wel zal weten, dat haar kunnen en geaardheid wat te licht, te lief en naïef zijn voor veel-vergende muziek als pas genoemde, waarbij wij ook rekenen, wat zij vertolkte van Schubert en Mendelssohn.

Het tinkelende harer stem, het gracieuse van haar karakter kwam juister tot zijn betekenis in de kinder-liederen van de zangeres zelve. Men verstond den tekst ook beter. Het zijn aardige dingetjes om kleuters mee zoet te houden. Poesjemau, Sneeuwkllokjes, Hagedisje, Het Klokje van Gehoorzaamheid, allen zijn gehouden in dien trant - tot vermaak der talrijke hoorders.

Schäfer - Hekking [Reger Variaties en Fuga op een thema van Bach op. 81 en Cellosonate in C, werken van De Fesch en Fauré]

Het is zeker, dat géén componist na Franz Liszt pianowerken schreef, welke den uitvoerende zoo zware eischen stellen, als Max Reger. Hij gaat uit van het orgel, dit is te merken op tal van plaatsen, vooral aan de vele vastgelegde basnoten, waar dan de eigenaardigste harmonieën om heen dwarrelen, wat van den speler een zeer bijzonder pedaal-gebruik vergt. Hij is zelf een even buitengewoon virtuoos aan het klavier als meester in de polyphonie en kan dus alles wagen in beide hoedanigheden. En wij hebben gisteravond waarlijk verbaasd gestaan over de Variaties en Fuga op een thema van Bach, zijn 81ste opus, dat de lengte heeft eener symphonie. Meer over de Variatie, dan over de Fuga, die wat langzaam stijgt in uitdrukking en bewegelijkheid, hoewel de climax later toch hoofd-doel blijkt; de Dux wordt wat lang in éénerlei karakter, wijze en omlijning verwerkt, voornamelijk in de middenstemmen. Die variaties echter wekken geestdrift over een zoo verreikende beheersching der geheele kunst. De koraalmelodie typeert den aard der compositie, een aard welks wijding en staatsie wisselen met elegieën, poëtische klankruischingen,

met heroïeke rhythmten, gracieuse scherts of drukken humor, eindelooze verglijding van stemmingen, een voortdurend opbloeien van nieuwe gedachten, opschemeren van andere toon-beelden, een altijd opranken van onverwachte deiningen, melodie en vorm schakeerend is het oneindige. Regers inventie lijkt hier inderdaad onbegrensd; zij imponeert niet minder dan zijn kunnen.

Dirk Schäfer is opgewassen tegen de ongelooflijkste bezwaarlijkheden en wij erkennen nogmaals in hem een pianist te zien van groote beteekenis. Dat het wonderlijke in Regers opus allereerst treft, ligt aan het werk zelve, gevoelens en geest sprankelend, waarnaar 't oor en de hersens, dunkt ons, zich nog moeten leeren schikken, aler men met volle ontvankelijkheid schepper en vertolker zal kunnen benaderen. Zulk een evolutie in het opnemingsvermogen populariseerde Bach b.v. en ook de composities van Schäfer zelf vragen erom. Want door het weifelen heen tusschen Fransche of Duitsche richting klinkt hier hoorbaar eene note personelle, origineel genoeg om onze belangstelling te wekken. Later gaat men wellicht houden van haar coloriet.

De Sonate in C groot is hier verleden jaar al gespeeld op een der Schäfer-Hekking-avonden. Gerard Hekking scheen zich gisteren in den beginne niet heelemaal te kunnen geven. Men voelde de expressie allengs groeien van af den inzet van het zeer innige tweede thema uit 't eerste deel, klimmen tot de klare en koele lyriek van het Andante en de passie der finale. In Fauré's Elegie voor Violoncel-solo, stil-mijmerend door hem gespeeld als een improvisatie, met hartstochtelijken weerklink van een diepe emotie, toch minder fel-doordringend, minder schrijnend dan vroeger, maar ook rustiger en harmonischer, - bracht hij zijn eigen artistiek wezen als fijne weerspiegeling van de zeer sensitieve muziek. Hoe een prachtige streek, voordracht en toon een stuk kunnen redden, men ondervond het dikwijls genoeg, hier bij de sonate van De Fesch, Antwerpensch organist en componist van 't begin der achttiende eeuw. Zijn 'Allemande, Sarabande' en 'Menuet' klinken aardig maar de inhoud, vooral de harmoniek, is te weinig interessant om te boeien op zich zelf. De cello echter domineert en, kunstenaar als Hekking is, wist hij ook aan de kleinste dingen een glans te geven van schoonheid.

Berliner Madrigal-Verein

't Zijn maar negen zangers, drie sopranen, vier alten, twee tenoren en bassen. Doch een orkest-tutti met vol koper schalt niet sterker de groote Concertgebouw-zaal in dan een forte van dit beperkt ensemble vocaal-kunstenaars. Dit is een der merkwaardigheden van een a-cappella-zang en van de polyphonie.

Wij weten niet hoelang de dirigent, Arthur Barth, de uitvoerenden onder zijn leiding heeft. Misschien zou 't onze waardeering verruimen, wellicht ook haar knotten. Want naast veel voortreffelijks staat hier minder volmaakts. Répertoire-stukken als het 'Landsknecht-ständchen' en 'Echo-lied' van Orlando di Lasso, 'Bonzorno madonna' van Scandello, eene hoogstkomische serenade, straf-gerythmeerde koorliederen als de 'Gaillarde' van Leo Hassler en diens zeer geestige 'Mein Lieb will mit mir kriegen', het humoristische, muzikaal-pikante en vermakelijke, dat alles slaagde uitermate goed. De sopranen zingen beiden spits en zeer gearticuleerd, zij overheerschen het geheel en stempelen het. Maar waar de uitgelaten stemming luwt tot bekoorlijke innigheid als in 'Au joly boys', en 'L'ombre d'ung soucy' van Claudin de Sermisy, tot poëzie van geluid alleen als het aangrijpende 'Fliisset dahin, ihr

Tränen', van John Bennet, daar reikt de voordracht niet tot de hoogte van het kunstwerk.

Wij Hollanders zijn nu eenmaal verwend op gebied van a-cappella-zang. Richard Strauss zelf erkent in zijne instrumentatie-leer onze buitengewone geacheveerdheid in dat opzicht. Wij zijn dus moeilijker tevreden te stellen. Niet alleen stemming, doch ook zuiverheid van klank ontbraken in het harmonisch zeer curieuse doch ook zeer zware 'Resta di darmi noia' van Gesualdo, vorst van Venosa (1560-1611), de uitvinder van wat de Duitschers noemen, 't hard-verminderd septime-accoord; een geniaal componist, wiens harmoniek zelfs in onze moderne ooren nog gewaagd klinkt.

De bassen van den Berliner Madrigal-Verein zijn in de allerbeste conditie; voor de tenoren hangt er veel van af of zij Palestrina, Gabrieli of een Duitsch of Hollandsch meester (Sweelinck) zingen. Een Cantus Firmus zou door hunne niet zeer glansrijke timbre's onvoldoende tot zijn recht komen. Waar de tenor-partij, zooals in vele der uitgevoerde nummertjes, draagt op sopraan en bas gelijk dat geschiedt in de tegenwoordige koor-composities, daar voegen zij zich zooveel te beter bij het doorzichtige ensemble. Maar immer overstralen hen beide de alten. Het koortje moet naar alles te oordeelen nog wel zeer jong zijn. Verdere ontwikkeling ligt daarom voor de hand en is te verwachten. Ook hun dirigent zal langzamerhand wel dieper trachten door te dringen in den geest der oude meesters en in de vele verborgenheden der polyphonie. Zijn opvattingen doelen te veel op een homophoon karakter en rythmisch type (3/4; 4/4); dit schaadde Palestrina, Agostini en Gabrieli het meest. Het verhoogt echter het effect van een lustig wijsje (Amour est une fureur van Sweelinck), van een danslied (Morley) of de reeds geciteerde muziekgrapjes.

Het concert had plaats voor de vereeniging 'Kunst aan 't Volk'. Een zeer dankbaar gehoor, dat een voorkeur toonde voor de vis comica der oude meesters. Gebisseerd werden 'Bonzorno madonna' en Hasslers oolijke Gaillarde.

Het Amsterdamsche Dameskoor

De indrukken van dit concert zijn niet samen te vatten, daar er overdaad was in alles. Om 't te karakteriseeren zou men 't best kunnen spreken van *c u r i o s u m*, wat vorm betreft en inhoud van 't gansche programma.

Men begon met een stukje kerkmuziek (Ave vivens Hostia) van Joseph Rheinberger, voor vrouwen-koor met strijk-orkest. Daarna een van Mozart's bekoorlijkste Serenades. Op een Psalm van Schubert volgde het zeer intensieve 'Rosenlied' van Ludwig Thuille. Het vrouwenkoor stamt uit den Romantiekentijd en er bestaat geen compositie in deze zetting of ze is romantisch. Brengt het timbre, en méer nog, de smachtend-weeke samenklank, de melancholisch getinte vaagheid van glanzige alt en schellere sopraan, dit niet mee uiteraard? Mozart was in vele opzichten romanticus, Thuille volop, Röntgen eveneens. Men had ze dan ook kunnen aaneenschakelen. Maar hier stonden tusschen de Carmen Sylva-liederen van Röntgen en 't Rosenlied een aria uit Mozart's dramatische cantate 'Il re pastore'! De rest was te curieus gecombineerd om niet even te vermelden. Tusschen Frederik den Groote en 't vorige zal wel 't eenige verband zijn dat hij een opera schreef, die 'Il re pastore' heette. Op zijn fluitconcert (No. 3 in c) volgden drie liederen van Bernard Zweers. Daar moest Claude Debussy bij aansluiten met een danse sacrée et danse profane [moet zijn: profane] voor piano en strijkers. Had men nog maar een van zijn vrouwenkoren gekozen, 't ware doenlijker geweest voor den hoorder. Doch weer zouden we den wervelwind in: en wij kregen te hooren Debussy, Gottfried Mann

(Melaenis), Curschmann (tijdgenoot van Abt) 'Ditherambo' [moet zijn: Dithyrambe] en Léon Delibes 'Les Norvégiennes'.

Maar het juist gestichte Amsterdamsche dameskoor heeft jong bloed en daarom letten we liever niet op een paar uitbundigheden. De dames zingen werkelijk fraai, nog wat onvast en onzeker, met niet heel preciese intonaties, inzetten en phraseering, maar in den loop van den avond werd het hoe langer hoe beter. Het spijt ons zelfs, dat zij niet zoo verstandig zijn geweest de belangstelling meer te concentreeren op zich zelf. Vrouwen-koren zijn zeldzaam, zij zijn hard noodig, zij vullen een altijd-leeg hoekje op het program van elk seizoen. Mozarts Serenade, schoon heerlijke nacht-muziek, hadden we toch kunnen missen. 't Zaalte was er wat klein voor, de pauke domineert, we zaten te dicht bij den dirigent, en diens armgebaren omvatten bijna 't heele podium. Waarom eigenlijk een aparte leider hier? 't Concert-gebouw-sextet heeft pas geleden met de veel lastiger kamer-symphonie van Wolf-Ferrari genoeg bewezen dat afzonderlijke directie soms overbodig is. Dat verandert eenigszins bij koorzang. In de beweging van den strijkstok b.v. ligt dikwijls de heele maat en al 't rythme, vooral bij den fijn en licht volgehouden gang van Mozarts muziek. Dit is trouwens 't eenige wat den zanger ontbreekt. Maar wanneer wij Johan Schoonderbeek, den stichter en leider van het zeer welkome vrouwen-koortje, een raad mogen geven: hij neme zelf plaats aan de piano en dirigeere van daaruit. Alles zal dan intiemer worden, stemmiger, rustiger en artistieker.

Men heeft Bernard Zweers zelf gisteravond kunnen toejuichen na twee noviteitjes, het eene op woorden van G.W. Lovendaal, het andere van P.C. Boutens. Dit laatste 'Een oud Lied' in middeneeuwschen tongval geeft hier en daar echo's uit de reien van Gijsbrecht; het andere 'Wat het beduidt' een frisch Mei-liedje in den echten trant van Zweers, vlot, populair-melodius, en aardig om aan te hooren. Julius Röntgen was er ook en begeleidde zelf zijn drie kleine composities. Een krans en bis na 'Musik ist wie ein Flügelrauschen'. Eene voortreffelijke accompagnatrice voor de andere nummertjes bleek mevr. Frensel Wegener-Koopman. Bloemen bleven niet weg. Een nieuwe begeleidster trad op in 'Een oud Lied', Mej. Cath. van Lokhorst. Mevr. Dora Zweers-de Louw zong deze droefgeestige wijs beter gedisponeerd dan Mozarts aria; terecht kreeg zij veel applaus en ook bloemen. Karel Willeke speelde het fluitconcert van den grooten Frederik, die 't zelf niet beter voorgedragen zou hebben, terwijl aan Herbschleb de viool-soli toevertrouwd waren. Hadden we, alles samen, geen recht om te spreken van een curiosum?

Ignaz Friedman

Kracht is de ziel van Friedmans spel. Hij stapte 't podium op en preludeerde even, voor hij Brahms' Händel-varianties begon, een zwaar arpeggiando. Toen wist men 't. Die kracht is theatraal geweld, theatraal in den allerbesten zin. Friedman houden wij voor een enthousiasten droomer, zoeker van heroïeke schoonheid, soldatesk, bandeloos martiaal. Wat hij geeft klinkt hoogdravend als een Ode van Victor Hugo, of triomfale marsch van Berlioz, geschetter van klank en donderend rythme. Episch is hij echter niet omdat hij niet te dramatiseren vermag. De bekende Marcia Funebre b.v. uit Chopins bes-klein sonate, gisteravond voorgedragen: het klokkenluien en de doodenpas, eerst van verweg, zachtjesaan, klimmend allengs, stijgend in een durende climax, brak uit in wilde ontzaglijkheid. Als hij nu de trio-melodie eens had doen zingen als een hoogtepunt van die droefenis! Maar hij zette dat lied in als een

lief-melancholisch wijsje, wat het wel zijn kan, doch dan moet het anders worden ingevoerd om te ontroeren

Men voelt bij Friedman altijd 't begin van den programma-musicus. Zijn gespierde aanslag en geluid pakken zoo vlug en hevig, dat de impressie van een beeld niet uit kan blijven. Hij is wel geen visionnair maar toch fantast. Mij dacht dat hij voortdurend een beeld trachtte weer te geven, een beeld van immer zware en sombere monumentaliteit, waar hij zelf nog naar tast, wat hij zelf niet ziet doch raadt. Intusschen hij bereikt al meer dan 't vorig jaar, en hij zal zich innerlijk wel verder ontwikkelen. Nu fascineert hij, geducht, maar slechts een poos. Dat ligt hieraan, dat de nuances van zijn voelen pas kiemen.

Wat Friedmans techniek aangaat, die is volmaakt. Zijn passagespel lijkt een glissando, een legato van hem kan niet fijner of afgeronder, elk staccato veert en aan zijn trillers en dubbel-trillers schort nooit het minste. Dit alles weet hij ook te schakeeren, wel te verstaan als man van uitersten: het is mezzopiano of fortissimo. Het mooiste wat hij gaf waren de Händel-variaties, bovenal de prachtige fuga; hiernaast stond een van Beethovens Bagatellen (in b klein) als toppunt, waarover hij zelf niet heen kon. De geheele tweede helft van zijn programma leek ons een noodeloos post festum, altegaar virtuozenstukjes, waarvan de gebisseerde eigen-compositie 'Tabatière à musique' (!) en van Schulz-Evler een paraphrase over thema's van Strauss (natuurlijk de walskoning) de populairste waren. Merkwaardig was in deze laatste het onstuimige, meeslepende dansrythme. Maar de rest bracht toch niet meer dan een technisch aperçu van het voorafgaande.

Concertgebouw [Cherubini Symfonie in D, Beethoven Eroica, Mozart Haffner-serenade (solist J.C. Herbschleb) o.l.v. Evert Cornelis]

Cherubini en Keizer Napoleon waren vijanden, Cherubini botste herhaalde malen met Berlioz - het teekent den Italiaanschen meester. Want Bonaparte mocht hem zeggen dat hij liever muziek hoorde van Zingarelli (gracieuser en oppervlakkiger) de eigenlijke reden zijner antipathie schuilt eer in 't fel contrasteerende hunner karakters. Ook met Beethoven, dien hij ontmoette in Weenen, kon Cherubini niet omgaan; hij vond hem te rauw, hem en zijne muziek! Dit typeert wéer den man, die zulke beminlijke lief-melodieuse werken schreef. Daarop kan men nog verder door-redeneeren. Toen Cherubini begon, was de strijd tusschen Piccini en Gluck nauwlijks uitgevochten; Gluck won en bereidde daarmee Weber, Meyerbeer en zelfs Wagner hun toekomstigen weg in Frankrijk. Dat men Cherubini allerminst een volgeling kan noemen van Gluck, staat vast, ofschoon er eenige overeenkomst is in beiden. Men vindt echter in zijne muziek, vooral van den psychischen kant beschouwd, veel meer analogie met die van Piccini, en de betrekkelijk weinige waardeering, 't korte leven bovendien zijner opera's is niet moeilijk te verklaren uit de nawerking van de nederlaag der Piccinisten. Cherubini bleef levenslang een Italiaan in zijne muziek, ondanks zijn ernstig streven naar hooger. Werd hij daardoor niet tweeslachtig? Brak dat zijn oorspronkelijke kracht niet? Tot een geprononceerde persoonlijkheid heeft hij 't nooit kunnen brengen. Hij had een prachtig Italiaan kunnen zijn, daar hij genialer was dan al zijne landgenooten, doch de Deutsche muziek heeft hem gehypnotiseerd van den tijd af dat hij Gluck leerde kennen. En het zonderlinge toeval wilde dat hij, in Parijs uitgefloten om zijn Deutsche manieren, zich ook in de oogen der Duitschers nooit heeft kunnen opwerken tot een gelijke hunner groote meesters.

In 't begin van dit seizoen herdacht men den 150sten geboortedag van den componist door de uitvoering zijner Wasserträger-ouverture en de noviteit van gisteravond, zijne eenige Symphonie onder Evert Cornelis, zal wel als voortzetting bedoeld zijn daarvan. Het werk mag een gelegenheidsstuk heeten. Cherubini was in 1813 zes maanden in Engeland en schreef 't voor de Londener Philharmonie met een paar andere composities. Een trouvaille is deze muziek niet. Het lijkt op 't eerste gezicht den Haydn-geest, maar minder fijn en minder diep tevens in het lichte en lieve. Want ondanks den bloei van contrapuntiek, den canonischen dialoog o.a. tusschen violen en celli, in 't tweede thema van het eerste deel, is deze symphonie alles te zamen toch niet meer dan een aangenaam causerietje. Voor den symphonie-vorm had Cherubini den minsten aanleg, evenals Gluck (die er 9 maakte), wat Ch. zelf 't best wist. Absolute muziek kon hij zelden concipieeren in 't groot. De opzet boeit altijd, de doorvoering interesseert juist genoeg. Daarbij komt dat de vier deelen weinig afwisseling bieden, in hun stemmingen begrensd zijn, zonder de noodige veelzijdigheid en rijkdom van inspiratie in 't gegeven.

Wij juichen het toe in Evert Cornelis, dat hij naar noviteiten zoekt en voornamelijk dat hij ze allerwegen opspeurt en niet in ééne richting tracht te vinden. Een compositie moge niet altijd hooge schoonheid brengen, zij kan leerzaam werken en opbouwen. Een goede muziek-bibliotheek is er hier te lande niet en hoe gaarne wil men dikwijls kennismaken met stukken, waarvan de waarde voor een deel bestaat in historische belangrijkheid? Wij roemen hier ook de directie van Evert Cornelis, welke 't subtiele zeer juist tot zijn recht deed komen. Afgaande op zijn praestaties zou men meenen, dat Cornelis een door en door klassieke school gehad heeft. Hij beheerscht de vroegere meesters beter dan de moderne. Zeer mooi b.v. was het laatste deel der Eroïca. Beethoven's ontzaglijke Chaconne is geleid met artistiek enthousiasme en meesterschap. Het ware evenwel op vele plaatsen wenschelijk geweest, dat de orkestleden hadden willen reageeren op alle teekenen van hun aanvoerder.

Mozart's Haffner-serenade is al herhaaldelijk gespeeld door den heer J.C. Herbschleb en wij vermelden daarom alleen zijn succes, dat het succes van Cherubini's symphonie verre overtrof. Het zal gisteravond wel velen hoorders opgevallen zijn, hoe duidelijk het hoofdthema van het Menuetto herinnert aan 'De Stoomboot van Spanje', door Van Gilse's Sint Nicolaas-variaties in aller ooren wakker geroepen. Een curieuse reminiscentie! en voor den vorscher de moeite waard te onderzoeken wie er 't eerst was: ons Hollandsch liedje of de melodie van Mozart; men kan 't zelfs in verband brengen met Mozart's reis door Nederland: deze viel in zijn vroege kinderjaren; de serenade ontstond tusschen 1775 en 1776.

Frédéric Lamond's Beethoven-avond

Accelerando's als in den klimmenden gang van het zangthema uit Beethovens tweede sonate (1e deel), een stijging der expressie, welke men elk ander pianist ziet beoogen door vermeerdering van sentiment; rhythmische schokken, welke de maat doen bonzen van zwak op sterk als in den Allegro assai der Appassionata; het contrasteerend thema van dezen Satz in plaats van hartstochtelijk elegisch, hier in marsch-beweging, zoo beslist, dat men de triolen-begeleiding haast vergeet; de Arietta uit de laatste sonate (op. 111) zonder eenige lyrische weekheid, de variaties straf geaccentueerd en zonder uiterlijke bekoring van coloriet; het allegro-hoofdthema van dit werk hamerend, zóó dat de schrik om 't hart slaat; (en nog andere voorbeelden waren aan te halen) ziedaar Frédéric Lamond zooals hij Beethoven voordraagt.

Krachtig en energiek, zwaar en stug, woest, bijna zonder nuances; men mag het een geluk achten voor den pianist, dat de historie een waarborg biedt voor het specifieke van dit karakter van Beethoven. In hoeveel gevallen toch krijgt men niet juist het tegendeel te hooren? Men staat daarom in 't begin wat vreemd tegenover Lamond's gezonde opvattingen. Hij pakt direct en men twijfelt een oogenblik of hij zijn hoorders misschien even wil hypnotiseeren met klank en geweld. Maar spoedig bemerkt men hoe de kunstenaar uitgaat van de muziek alleen en zijne onvergelykelijke virtuositeit toont en terug dringt ter wille van het werk. Bewonderenswaardig is de wilsvastheid, waarmee Lamond zich beheerscht; geniaal de zekerheid, waarmee bij de suggestie, welke gloeit uit hem zelf, overbrengt op de muziek.

Beethoven vond nooit een pianist, die zijne fortissimo's sterk genoeg kon uitvoeren - ik geloof dat Frédéric Lamond hem zou bevredigd hebben. Soms schijnt hij de toetsen te slaan met volle vuist als in de bas-doorvoeringen van het thema der Fantasie in g klein. Het zonderlingste is dat zulke excentriciteiten een waarde hebben alsof ze van Beethoven zelve kwamen; men gevoelt er de macht van ondanks het bizarre: en zelfs Lamonds slordigheden; een slappe aanslag bijv. gelijk in de vierde Bagatelle (opus 119), schaden den indruk niet; het waarom hiervan echter zal men moeilijk benaderen.

Méer dan een scherts was de Rondo 'Die Wut über den verlorenen Groschen'; het refrein een schoonheid, de décoratieve omranking in denzelfden hoogen stijl, Lamond imponeerde voortdurend, en dat men het goddelijke nabij zou voelen in de finale der Appassionata, voorzag elk. Toch bereikte hij daar meer dan iemand vermoed had en men huiverde voor die grootheid.

Concertgebouw [Rachmaninoff Pianoconcert nr 3 (solist de componist), Symfonie nr 2 o.l.v. Willem Mengelberg]

Het is voor de hedendaagsche componisten, die niet den drang of de macht in zich voelen de kunst te verrijken met een nieuw-geborene schoonheid, een voorrecht te leven in deze eeuw, nu men allerwegen het nafeest viert der vreugdes, welke den pas voorbijen tijd groot maakten. In Rusland stierf Tschaikowsky niet te vroeg aan de cholera en het schaadt de nationale kunst daar weinig, dat Sergei Tanejew's periode van scheppen het eindpunt bereikte, want jaar in jaar uit rijzen er jonge talenten, plaatsvervangers, die op hunne beurt de wereld doortrekken, aan wie door hunne meesters den weg tot zegepralen wordt gegeven.

Onze lezers kennen R a c h m a n i n o f f, den componist, dirigent en pianist, wiens streven niet minder ver reikt dan zijn veelzijdige bekwaamheid. Zijn vaste burcht is Tschaikowsky. Doch van de tinnen af kijkt hij ver over de wereld en die ruimte van horizon heeft zijn trachten verwijd en den blik verdiept. Het hoofdelement van de muziek, die hij maakt blijft het militaire rythme, maar daaraan rijt zich een zeer doorwrochte polyphonie. Ze staan nog op zich zelf, het kantige homophone naast het rondere stemmenweefsel, en niemand weet natuurlijk of Rachmaninoff ze nog eens zal combineeren gelijk Richard Strauss al deed, we bedoelen de felle rhythmië en de eindeloze, vervlochten melodie. De nieuwe Deutsche invloed doet zich al bijna even duidelijk gelden, als het principieel-Russische en er is geen reden, waarom hij in die richting niet verder zou gaan.

Wij hoorden gisteravond het derde Klavier-concert (in d), voorgedragen door hem zelf en zijne symphonie in e klein (verleden jaar voor 't eerst hier uitgegeven), onder Mengelberg. Wanneer wij de praestaties wilden vergelijken van Rachmaninoff als

pianist, en Mengelberg als dirigent, volgens onze indrukken en bewondering, we zouden den orkestleider den voorrang moeten geven. Wellicht, omdat de symphonie het concert in waarde overtreft? Of ook, daar 't orkestrale gedeelte bijzaak is in het concert en de klavier-partij in de conceptie de voornaamste plaats heeft, omdat de symphonie den aanvoerder zoo menigvuldige gelegenheid geeft tot ontplooiing van virtuose pracht? Rachmaninoff bazuïnt graag scherp gepimenteerde harmonieën en hoeveel begeerlijke praal ligt er voor den dirigent niet in een magnifiek uitgevoerd blazerskoor, geaccentueerd als aambeeld-slagen en schallend van klank! Hij bouwt even graag climaxen, geleidelijk zwellend tot machtige uitbarstingen van warme lyriek of volle tutti. En Mengelberg is een meester in de wedergave van deze compositie-trucs, welke men vooral vindt in de symphonie.

Er is begrijpelijkerwijze overeenkomst tusschen beide werken; in het cantilene, de allegro-thema's, veelal geschreven is de oude toonsoorten of met talrijke toespelingen daarop; in het sentiment, in de manier van arbeiden, al werd het concert minder zorgzaam doorgecomponeed dan de symphonie. Rachmaninoff is een der weinigen, onder de tegenwoordige componisten, die bij het scheppen uitgaan van de muziek alleen en niet van een of ander bijkomstig idee. Men moge daarover denken hoe men wil, het doel wordt moeilijker bereikbaar en wanneer de auteur zijn hoorders toch heeft, is dat altijd reden genoeg voor een afzonderlijke waardeering. Nu treft men bij dezen Rus wel verscheiden, in den breede uitgesponnen point-d'orgues, gerekte rustpunten op een accoord of een toon, waar de belangstelling even hapert of stil staat, maar overal elders weet hij dikwijls de aandacht te spannen. Dit dankt hij aan zijn magistrale beheersching van alle onderdeelen der techniek.

Rachmaninoff behaalde een uitbundig succes, hij is langdurig toegejuicht en herhaalde malen teruggeroepen na zijn pianoconcert. Hij kan even meesterlijk 't klavier bespelen als componeeren. De aanslag is hard en nerveus, de klank zangerig-schel, de vingervaardigheid volmaakt, zijne voordracht hoogst artistiek.

Jannette Walen - Thomas Canivez

Canivez heeft een intieme natuur; hij is melancholicus, rijk-voelend, doch zacht en subtiel, met vlagen van idealistisch opbruisen, niet zwaar en sterk, maar even droomerig en wat stil. Hij is een Fransch type, naar den aard van de Musset, Chopin, minder uitbundig evenwel, misschien omdat hij eenigszins buiten 't leven staat van onzen tijd en in zijn soort den mooien nabloei vertegenwoordigt van eene vroegere periode. Een ander zou die intenser omvatten en de ziel er van voller doen opleven, als kunstenaar is Thomas Canivez in ieder geval een persoonlijkheid.

De hoedanigheden van mej. Jannette Walen's pianospel zijn in zekeren zin analoog met die van den violoncellist, maar ze blijven artistieke eigenschappen en geraakten nog niet tot eene individualiteit. Dit stoort zeer zelden, omdat de cello veelal de meeste aandacht vraagt; men zou zelfs kunnen zeggen dat het de eenheid van hun spel hier ten goede kwam. Rythmisch was deze voortreffelijk, in klankvolumen bleken de twee uitvoerenden iets minder op elkaar berekend en wij twijfelden af en toe of er wel bij een vleugel was ingestudeerd, daar 't violoncel-geluid soms vervaagde in den samenklank waar men liever plastiek gemerkt had.

Van Beethoven's tweede Cello-sonate miste men het specifieke. Beethoven's kunst, dat is het hoogste enthousiasme, het innigste gevoel. Die uitersten van menschenlijke aandoeningen dreven den componist, 't zij hij een sonatine maakte of eene symphonie, en men vooronderstelt ze graag bij den vertolker.

Bijna alles wat Beethoven schreef voor piano is brilliant en minstens groot uitgevoerd, en we zagen deze schittering noode ontbreken bij mej. Walen en bij Canivez. Hun streven echter reikte zooveel te gemakkelijker tot Saint-Saëns' Violoncel-sonate in C-klein, interessant werk, luchtig verglijdend van het begin naar het einde, ijl gezet, werk waarin het fraaie, zijige coloriet, dat Canivez' toon bezit in het piano, het best kleurde. Trouwens Canivez bekoort meer met een licht-aangestreden klank dan met een straf forte, en ook mej. Walen's zachten aanslag hoorden we liever dan een forschen greep in de toetsen. Het teer-poëtische van klaar-ruischend harp-timbre, dat vooral de Franschen weten te leggen in hunne klavier-begeleidingen (men raadt er dikwijls de later uitgevonden Célesta) heeft zij uitmuntend weergegeven.

Het hiervoor genoemde werd aangevuld door de Sonate No. 2 (in d gr.) van Bach en drie Fantasie-Stücke van Robert Schumann, voor beide instrumenten. Het publiek was niet heel talrijk doch de stemming gul, met veel applaus en voor de pianiste bloemen.

Concertgebouw [Georges Enesco Symfonie nr 1 o.l.v. de componist; Bach Suite nr 3 in D, Mozart Symfonie nr 39 o.l.v. Evert Cornelis]

Mozart-Enesco! een crescendo dat wat hard de ooren in dreunde. De symphonie in es: melodie, rythme, kleur en vorm, alles volmaakt tot evenwichtige schoonheid, weelde, harmonie en ideale rust. Et in Arcadia ego, met Poussin gesproken. We waren in Arcadia; het leven verglijdt als schaduw op zonnigen grond, de stemmingen zijn kalm als de avond, het geluk zacht en bekoorlijk. Hetgeen we verlangend herdachten, toen Enesco's feestende optocht aanrukte: een maskerade in 't groot, luide evoe's, parodistische krijgsmarschen, serenade-klank, extatische tirades, mystieke droomerij, alles door elkaar, het een na 't ander, zonder plan, zonder vorm of vorm-gevend idee, wat de motieven betreft magnifiek hecht, maar rhapsodisch in de meest matelooze willekeur.

Wat zou Georges Enesco wel bedoeld hebben met deze symphonie? Zij is driedeelig. Door 't eerste en derde hoort men een overwegend Duitsch accent, in den geest van Wagner en Strauss, glorieus schetterend, thema's in de hoorns, violen, trompetten, bazuinen, overal, veelstemmige warreling, met pauken, trom, rinkelende bekkens en triangel keer op keer; door het tweede klinkt zeer duidelijk de Fransche toon. Niet de modernste (op eenige uitzonderingen na), wat ons verwonderde van den jongen Enesco. Maar het heele werk was eigenlijk een verrassing. We verwachtten den suggestieven viool-virtuoos, Enesco den melodist met wijzen uit de Balkan-bergen of uit het land der Moldau, zooals men vindt in zijn Roemeensche Rhapsodieën, welker cultuur-lied en rythme, verpersoonlijkt in eene demonische hartstochtelijkheid dwong tot onbegrensd meevoelen naar zijn kunstenaarswil. Nu vonden we een type als Alfredo Casella, iemand die Strauss liefst overstraust en Mahler overmahlert, met felle voorkeur voor het ultra-gigantische.

De symphonie is zeer knap geschreven en het technisch meesterschap onvoorwaardelijk groot te noemen, de harmonieën interessant, de instrumentatie schitterend. Alles getuigt van een buitengewone begaafdheid. Eén ding lijkt ons daarom jammer: de pose. Het hoofdthema b.v., bijna banaal gevonden, zoowel rhythmisch als melodisch haast alledaagsch, moet zijn heroïek kleurtje krijgen van het schallend koper en pauke, leven van de woelige polyphonie. A priori mist het dus 't impulsieve effect. Een uitzondering maakt alleen het 2de deel, 't Fransche, veel

intensiever doorvoeld en tot warme stemmingskunst geworden. Hier vormt een alt-solo het hoogtepunt, een klagelijke wijs, die we innig konden meeleven. Simpel! en hoeveel machtiger en hooger, dan de rhetorische apotheose aan het slot!

Evert Comelis leidde de eerste helft van het concert, Bachs suite in D groot en de symphonie van Mozart; Enesco zijn eigen werk. Deze dirigeert (uit 't hoofd) haast meer met de oogen, dan met hand- of arm-gebaar. Hij weet de aandacht der spelers voortdurend te boeien (Cornelis kan dat nog van hem leeren), hij is levendig, expressief, veelzijdig in zijn mimiek, waardoor hij de instrumentalisten lichtelijk fascineert en altijd in spanning houdt. Er is geestdriftig geapplaudiseerd te midden zijner Symfonie (na het tweede deel), eene zeldzaamheid hier.

Genesisius [opera van Felix Weingartner]

Eene opera met leidmotieven, dat is een der merkwaardigheden van Weingartner's Genesisius. Decoratief vergt dit werk haast meer dan 'La Vestale' van Spontini b.v. En actief vindt men er weinig, maar zooveel te meer tooneel-verscheidenheid; een fantastisch hol, een plein te Rome, den tuin des keizers, een kerker, een praal-vollen marsch, als eindeloozen stoet bezienswaardigheden van oud-Romeinsche curiositeiten, een langgerekt ballet, en zoo verder, daargelaten nog de talrijke effectvolle licht-werkingen, tot het scherm valt voor den in den verte rookenden brandstapel: dit alles aaneengereid door drie thema's van geloof, vertrouwen en liefde, welke de voornaamste zijn.

Het is een gemak, wanneer het eerste tooneel eener opera zoo weinig aan duidelijkheid overlaat, dat men 't heele verloop der handeling kan overzien. Vooral daar de gezongen tekst in de meeste gevallen door niemand verstaan wordt. Wanneer men weet, dat de gebeurtenis speelt ten tijde der christen-vervolgingen, dan verwacht men niets nieuws, vooral wanneer men ook weet, dat de componist zelf zijn tekst maakte. Het is de oude geschiedenis: Pelagia christin, Genesisius heiden, en verliefd op elkaar, maar gescheiden door Cyprianus, den grijzen priester; Diocletiaan wordt bewierookt in 't openbaar als god, Pelagia weigert en raakt in den kerker; de keizer wil haar bezitten, doch er gebeurt een wonder met electrisch licht en in haar heilige-aureool doet zij hem terugdeinzen voor een kruisbeeld; Genesisius, acteur van beroep, speelt voor Apollo en krijgt een visioen, hij bekeert op 't oogenblik en gaat eveneens in de boeien; de rest volgt vanzelf, de gelieven namelijk komen bij toeval in 't zelfde cachot, een blauwe maan schijnt idyllisch door het tralievenster en zij stijgen samen gelukkig den dood in, bij 't rijzen der zon.

Felix Weingartner vermeldt in het tekstboekje, dat hij voor de samenstelling van zijn dichtwerk gebruik maakte van H. Herrigs 'Geminianus'; wij hebben ons verwonderd, dat hij niet liet drukken in partituur of klavier-uitreksel: 'mit Benutzung der musik von Richard Wagner'. Simpele reminiscenties worden hiermee niet bedoeld. Het is 't innerlijke leven en de geest welke zoo beslist Wagneriaansch zijn.

Wij hadden eigenlijk moeten beginnen met Mej. Cateau Esser, de directrice der 'Vereeniging tot beoefening van vocale en dramatische kunst', die de bezwaarlijke en kostbare encenseering der breedvoerige opera heeft aangedurfd, opgewerkt tot een mooi geheel met artistiek uiterlijk, die het orkest leidde, solisten en koor maar zich met al te groote reserve den ganschen avond onttrok aan het applaus van de talrijkbezoekers. Gerard Giesen-Hoos fungeerde als regisseur en speelde den Diocletiaan, en in beide rollen oogstte hij te recht lauweren. Hij acteert goed en uit de als karakter zeer weifelmoedig aangeduide figuur van den keizer, haalde hij meer

dan er in zit; de heer Schilderman, Genesisus, is een voortreffelijke tenor, nog wat malscher, meer verscheidenheid in de voordracht en men kan hem vergelijken met Jules Moes of Morrison. Mevrouw de Vries-Schilderman was wellicht te struisch als Pelagia, te weinig decadent voor een jonge Romeinsche, uit dat tijdvak, maar hare sopraan overgalmt een vol orkest en zij bezit dramatisch instinct. Claudia, de straatzangeres werd levendig uitgebeeld door Marie Jansen zoolang haar rol bleef bij het komische, hier het kluchtig Carmen-type. Dit had harmonischer gekund en af en toe minder aangedikt, doch het lag meer in 't bereik harer stem, en van haar aard docht ons, dan de liefdes-lyriek van het derde bedrijf, waar zij Genesisus komt bekoren in de gevangenis. Wanneer we zeggen dat de heer A. Dirks als heraut beter zong dan Schumacher (beide bassen), dan is dit relatief gemeend daar Dirks een veel kleiner partij had dan Cyprianus, waardoor hij zijn kracht gemakkelijker kan concentreeren dan de ander. Het ballet is ingestudeerd door Maurice Polak en, zwierig gedanst in den nieuwen stijl; dat het deed denken aan het Tannhäuser-bacchanaal is de schuld van den componist. De bekoorlijke zinnelijkheid, welke deze dansen kleurde, hadden we wel gaarne genoten in het overige der vertooning; de burgers en burgeressen zaten wat on-Romeinsch zwaar in de kleeren en de charme ging niet verder, dan de rijke costumeering. Dat de drie Gratiën bij voortduring detoneerden was ongelukkig toeval en een uitzondering, want ook nu bleek het beste der muzikale waarde van Mej. Essers uitvoering weer te liggen in de ensembles. En tevens in de orkest-begeleiding. Het Utrechtsch Stedelijk Orkest had een vrij zware taak, waarvan het zich uitmuntend heeft gekweten.

Wladimir Cernicoff

Wanneer een uitvoerend kunstenaar stukken arrangeert, verraadt die muziek allicht meer zijn aard dan de samenstelling van het programma. Om Wladimir Cernicoff, die hier voor 't eerst optrad te karakteriseeren, blijken ons de Gavotte van chanoine Raick, Luikenaar uit den Bach-tijd, de Sonatine van F.G. Arwe, waarschijnlijk een Engelschman, en Sentier Couvert van Fiocco, 't meest typeerend; dit laatste is een zeer elegisch salonstukje, sentimenteele muziek in voortdurende tertsen; de beide eerste zijn fijne werkjes van klare melodie-voering en streelende harmoniseering. Wladimir Cernicoff behoort tot de pianisten, die men bij 't eerste hooren impassiebel zou willen noemen. Dit is echter niet geheel en al het juiste woord hier. Cernicoff leek ons een man van zeer subtiele stemmingen; hij vergaart als 't ware zijne gevoelens van te voren, hij koestert zijne emoties. Al te zorgzaam wellicht. Want dat een stemming vergankelijk is en vervluchtigt, wanneer de expressie een zelfden gang gaat, verliest hij uit het oog. Eén klank schijnt hem soms te hypnotiseeren, hij raakt dan in zelfvergetelheid en speelt door op eenerlei wijs, dien klank cajoleerend tot het einde; de bekoorlijkheid van 't geluid rechtvaardigt die liefde, doch allengs vereffent het bestendige 't schoone tot te egale strakheid, om den hoorder op den duur te boeien. Daarom behaagde allereerst de beknopte en zwierig rythmische muziek als de 'Serenade' van Isaac Albeniz en 'Plus que lente Valse' van Debussy. Maar gevaarlijk in handen van een uitvoerder als Cernicoff wordt langgerekte programma-muziek als 'Bénédiction de Dieu dans la solitude' van Liszt, ondanks de onophoudend interessante en kostbare harmoniek, welke Liszt's 'Harmonies poétiques et religieuses', misschien meer nog dan de inventie tot meesterwerken stempelen. De 'Funérailles' uit die bundels klinken te luidruchtig grandioos voor het zachte intieme karakter van Cernicoff, die het podium in half-schemer deed zetten.

Voor de techniek van den kunstenaar voelen we de meeste bewondering omdat zij het resultaat moet zijn van zeer energieke, ingespannen studie.

Een pianist als Wladimir Cernicoff wekt niet spoedig enthousiasme: noch met de vriendelijke 'Kinderscenen' van Schumann, noch met effectvolle nummers als Mendelssohns Prelude (opus 104), en evenmin met Schuberts populaire Wanderer-fantasie. Het mag erkend worden, dat zijne voordracht soms soporifiek werkte als een serie slechte Alexandrijnen, maar alles te zamen was het niet heelemaal verdiend dat de grootste helft der bezoekers den speler in den steek liet, de een na den ander.

Die Matthäus-Passion

De Matthäus-Passion als drama! Jac Urlus, de Wagner-zanger, vertolkte de hoofdpartij, den Evangelist. De coloratuur der aria (de eenige tenor-aria uit het werk, die ontkomt aan de coupures): 'Ich will bei meinem Jesu wachen', oprankend uit versieringen, welke de Italianen poëtisch fiorituren noemden, was meer dan symbolieke bloemen-gracie. Urlus deed het geluid leven, het melos bracht de melodie, waaruit de expressie groeide van liefdeshartstocht en lijdensklacht. Hij dramatiseerde. De woorden 'Welchen ich küssen werde, der ist's, den greiffet', zijn voorgedragen met een accent en timbre, die niet uit de partituur kwamen, doch uit de situatie zelf; het haangekraai bootste hij na (wat ieder Evangelist-vertolker doet) en weer met intenties, niet absoluut-muzikaal, maar psychologisch doorvoeld, als de schrijnende schreeuw eener felle droefheid. En zoo verder; het stervensuur, 't scheuren van het Tempel-voorhangsel, hij zong alsof hij acteerde. Ik voeg erbij, harmonisch en met onovertreffbaar evenwicht.

Er was meer wat deze Matthäus-Passion omvormde tot drama. Het koor leefde, als toeschouwer, als medespeler in de ontzaglijke handeling, of als commentator van de stemming (koralen), gelijk in de Grieksche tragedie. Niet enkel het koor als complex, geweldig en imposant overal, van den treurzang der inleiding af, tot de vredige elegie, waarmee Bach sluit, indrukwekkend van klankenweelde en onmiddellijk oplaaieren in ieder sentiment - ook als groepen van bas, tenor, alt en sopraan, die elk individueel naar voren traden, met spontaan en intensief weergeven in één geheel, bewonderenswaardig van eenheid en afronding.

Maar een muzikaal drama zal in de eerste plaats bestaan uit schakeeringen en tegenstellingen van kleur en dynamiek. Willem Mengelberg legde er ook den nadruk op. Niet dat de contrasten allereerst bleken uit de orkestrale nuances, hier was slechts één detail, dat beïnvloedde in 't groot: de Clavecimbel, door Evert Cornelis bespeeld, geheimzinnig ruischend in een onophoudelijk quasi-arpeggiando, heerlijk van coloriet op zichzelf, altijd een treffend effect-van-geluid, na iederen solo, na ieder instrumentaal intermezzo, na ieder koornummer; en daarbij historisch! Nòch bleken ze allereerst uit geniale kleinigheden der leiding, als het Ritenuto op 't eind van den Alt-solo: 'Du lieber Heiland', uit een straffer aangezette dissonant (cis en d bij 't slot van het duet voor sopr. en alt); zoo had de directie vele bijzondere eigenaardigheden. Dit alles droeg bij. Ook de koor-lyriek, overweldigend van innigheid en zich-geven. De essens der dramatiek lag echter in den grandiozen opzet, de voortdurende verscheidenheid, de veelzijdige en sterk betoonde stemmingen, de fijn nagespeurde, meestal bruuske, immer gemotiveerde overgangen, beheerscht door een duidelijk streven, 't welk bedoelde en wilde: het drama!

Aan Wagner hebben wij nauwlijks gedacht. Even vergelijkenderwijze, bij 't recitatief: 'Und siehe da, der Vorhang im Tempel zerriss', waar we erkennen moesten, dat Bach hem hier overtrof in plastic van uitbeelding. Welk een epische somberheid in dien tremolo-bas! Wel dachten we aan sommige meesters der Renaissance: eene Kruisiging van Tintoretto b.v., waaraan heel Jeruzalem, stad en volk, deelneemt, en waar alles zich concentreert op Christus. Hier **J o h a n M e s s c h a e r t**: goddelijk en ideaal, de onwankelbare onbewogen rust in het leven, dat om hem woelt, de eeuwige geest, welke hoog in schoonheid en vrede stijgt boven de dwarrelende wereld. En vooral deze antithese van Rust en Onrust voerde de handeling op tot een zeer dramatische beweging.

Die opvattingen van Willem Mengelberg (en Urlus, waarmee we van harte instemmen) zullen voorloopig niet algemeen gehuldigd worden, daarvoor zijn ze nog te nieuw. Wilden we eene apologie schrijven, we zouden (in verband met het bovenstaande) er op wijzen, dat men Bach toch gaarne beschouwt als het culminatie-punt der muzikale Renaissance; dat Spitta, zijn bekende biograaf, wel bewezen heeft, dat Bach's overgrootvader geen Hongaar was, doch dat Thüringen, zijn geboorteland, grenst aan Bohemen; dat Bach's onmiddellijke voorgangers waren: Lully en Corelli: Italianen! Dat hij in die eeuw van nog niet verbrokkelde cultuur tijdgenoot was van Händel, den minnaar van pracht en praal! - Wil men Bach beschouwen als steunpunt der moderne muziek, dan noeme men Jean Jacques Rousseau, met wien hij psychisch zeker verwant is, Rameau en Gluck, allen sensitivisten, toekomst-kunstenaars. De deugdelijkste rechtvaardiging evenwel levert onze eigen tijd. Karl Graun's 'Der Tod Jesu' is **e i n d e l i j k** verdrongen door zijn antipode: 'Die Matthäus-Passion'; zelfs in Berlijn! En ik geloof beide juist te karakteriseeren, als ik het eerste werk **L i j d e n s - v e r h a l**, het andere **L i j d e n s - d r a m a** noem; wat een vergelijking der twee zou kunnen aantonen.

Hoe het zij, deze uitvoering bracht impressies, innerlijke roeringen als men zelden beleeft. Tegen de volle smijdigheid der sopranen stak het jongenskoor wel wat sterk af, dit leek ons jammer; de discipline der kinderen is voortreffelijk, zij zingen maatvast en toonvast, doch de klank mag beschaafder zijn, vooral naast het aristocratische timbre van Gemengd-koor en orkest. Ook moest men hier eindelijk maar eens breken met de traditie, welke door de historie voldoende wordt gelogenstraft: het overschetteren der jongensstemmen, alsof Bach de koren had bedoeld als enkel-koraal-bewerking. Vooral omdat hier de zinnebeeldige tendens (elders veelvuldig trouwens, o.a. in de Cantates) volkomen ontbreekt. Wat zou men zeggen, als op dergelijke wijze de Cantus Firmus van een Oude Mis of Motet werd geprononceerd? De zaak is dezelfde.

Dit is eigenlijk een afdwaling, want overigens vinden wij niets dan lof. Voor Mevr. Noordewier-Reddingius, de Haan-Manifarges en Thomas Denijs. Deze typeerde goed den Judas met een tintje realistiek in de nu krakende stem; ware hij acteur geweest, hij had dan voor Pilatus, Hoogepriester, Petrus verschillende nuanceering gevonden. Dit memoreeren wij niet als tekort, want hij gaf als zanger zeer veel schoons. Verder lof voor den heer C.F. Hendriks, die het orgel registreerde en speelde in buitengewone harmonie met het geheel. Voor het kostelijk trio van fluit en de twee oboi d'amore, Krüger, Blanchard en Willeke. Voor den heer Herbschleb, den concertmeester-solist.

Corry Nera

Het was voor mej. Corry Nera een eerste optreden, al speelde zij vroeger reeds, onder haar eigen naam: *Nagtegaal*, in *De Kleine Lord* en al zong zij eens den *Page in Parsifal*. Dit is lang geleden en eene vergelijking kan men niet maken. Want mej. Nera heeft sinds gewerkt. Of zij studeerde met taaien wil, laat ik daar, maar in ieder geval met eene zeer sterke begaafdheid. Zij heeft een prachtige stem van hoog tot laag, fijn geschakeerd meestal van licht naar donker; soms wat schel glanzend boven de *f*, of wat schielijk wisselend van tint door de verschillende registers; maar dit schrijven we toe aan de emotie van een debuut met Schumann, Brahms, Wolf, Strauss en Schillings. Mej. Nera heeft een lieven aard; af en toe doet zij denken aan Julia Culp, wanneer een geestig lied de lippen plooit tot schalk[sch]e illustratie der melodie. Zij bezit zonder twijfel talent voor sierlijk gebaar en charmante toongeving. Maar in dat genre zal zij altijd een zeer beperkt programma vinden, wanneer zij kunst zoekt ten minste. En ook humor eischt diepte en een ondergrond van intense innerlijkheid. Men denke aan: 'Ihr junge Leute' van Wolf en 'Gefunden' van Strauss. Wanneer die ernst bereikt is, dan wacht nog de hooge artisticeit, welke 'Die ihr schwebet' (van denzelfde) of 'Meerfahrt' vergt van Brahms.

Coenraad Bos begeleidde. Niet heelemaal zooals hij Wüllner accompagneert, maar soms ging het erheen. Affiniteit tusschen persoonlijkheid van pianist en zangeres ligt, dunkt ons, in de toekomst. Het klavier drong wat zwaar door in den vogelen-klank van mej. Nera en de speler voelt de muziek zooveel anders, accentueert ze anders. Bij hem vibreert het volle leven van den toon in elken aanslag. Voortreffelijk slaagden in hun beider samenwerken: 'Morgentau' met 'Gleich und Gleich' van Wolf, ijl van timbre en rythme, 'Loreley' van Schumann, teer als zomernachtsdroom. Deze gaven een blik op het rijke talent van Corry Nera en op wat komen kan.

Amsterdamsch A Cappella-Koor

Richard Wagner, als alle grooten, verklankte in de kunst de ziel der menschheid, voelen en denken zijner wereld: Den Goeden Vrijdag phantaseerde hij als dag van tooverachtige ontroering en sprookjes-bekoorlijkheid. Een echo uit den midden-eeuwschen tijd, een echo, welke wijder en wijder vergalmt en wegruischt in de oneindigheid onzer nieuwe eeuw. Er rest nauwelijks vage herinnering van een *Charfreitags-zauber*, dit bleek duidelijk.

Wij gelooven, dat het eindelijk erkend mag worden, dat wij even vreemd staan tegenover de klanken der contrapuntisten, zooals ze in onze dagen worden vertolkt, als tegenover hunne manuscripten, doolhof van verouderde notering, raadsels en rebussen. Waar de oorzaak of reden schuilt, zal wel niemand onder woorden brengen. Doch wonderlijk blijft, dat fijnproevers onder de humanisten eene muziek verheerlijkten als hooge onvergankelijke schoonheid welke den hoorders van nu toeschijnt als dogmatische abstractie van alle sentiment en emotie!

Waar stemming gezocht en bedoeld wordt door de uitvoerenden en waar men de motiveering zoo sterk betoont, tot in den paarsen omslag van het programma-boekje, daar vergt men onwillekeurig een strenge harmonie voor de verwezenlijking van zulken opzet. En tal van bijkomstigheden bemoeilijken daarin dirigent en zangers. De 'Ronde Luthersche' bezit een ideale acoustiek, maar het milieu mag men anders wenschen, wanneer het eene intense innigheid moet illustreeren.

Innigheid toch is het timbre dier oude muziek, dier oude teksten, alles is lyrisch geaccentueerd, de woorden van profeet of psalmist, de melodie en niet het minst de

zware traditie van den stervenden Christus. Een Calvijscher bouw, dan de koepelkerk, hard en kil van witte kleur en monumentale pilaren, is nauwelijks denkbaar.

Op de praestaties van het Amsterdamsch a cappella koor zullen wij minder afdingen! De heer Averkamp streeft altijd naar zuivere lijn, accurate uitvoering en deze is wel ter plaatse in die merkwaardige polyphonie. Ook de zeer loffelijke klank-weelde van zijn koor. Naar onze meening spannen op 't oogenblik de alten de kroon. De kleur der stem is fraai in alle liggingen, hunne expressie overtreft die der anderen. Dan komen de bassen en sopranen, de eerste in het lage, de laatste in het midden-register. Het berust misschien op gehoorsbedrog dat ons de koristen minder talrijk leken dan anders. Tusschen soli-quartet en Chorus van Alphons Diepenbrocks 'S t a b a t m a t e r' was wat weinig onderscheid. In ieder geval had men het verschil in dynamiek, waarvan herhaalde malen de werking afhangt, krachtiger op den voorgrond moeten brengen. Rubati, individueele voordracht, psychologische crescendi en decrescendi, den rijkdom van idee en gevoel in deze, meer dan in eenig andere Stabat-compositie, programmatisch-letterlijke tekst-illustratie, waren misschien teveel in het Palestrina- dialect, doch hier weegt veelzijdige harmoniek op tegen de vergeestelijking der religieuse passie.

Eene noviteit was de sequens 'Ab arce Siderea' door een Deensch professor gevonden in een ouden codex en door Julius Röntgen vierstemmig bewerkt, vrij modern voor een Gregoriaansche melodie uit het einde der 12de eeuw, doch met de routine van schrijfwijze welke Röntgen kenmerkt. Om de samensmelting van 't archaïsch coloriet in harmoniek en toonsoort (Dorisch) met enkele meer moderne bijzonderheden als dialoog van solo-stem en koor o.a. te waardeeren, moet men a priori vrede nemen met Röntgen's inval, welke in dat contrast wellicht behagen vond. Na een tweede hooren ware dat gemakkelijker te zeggen, want eerst bij het slot komt men tot klaarheid.

Het programma bevatte nog den bewonderenswaardigen 'M i s e r e r e' van Josquin du Près, met vele coupures, welke ons zeer aan 't hart gingen (deze compositie is toch ook organisch!); de indrukwekkende *Impropere* van Palestrina en 'O v o s o m n e s' van den Spanjaard Christobald Morales. Daarnaast stonden drie choralen van Bach en 'Christus factus est' van Pitoni, Palestrina's talentvolle epigoon.

Julia Culp werkte mede als soliste met twee liederen uit lang vervlogen tijd. Zij is de groote kunstenaar, die zich met volle intuïtie en diep gemoed weet in te leven [in] hun waren geest. De rijke stem werd begeleid door den organist Anton Tierie, en, al was het orgel minder fraai, als hoogtepunten dezer uitvoering vermelden wij 'Pietà Signore' kerk-aria van Stradella en 'Schlage doch, gewünschte Stunde' een meesterstukje van Bach.

Concertgebouw [Optreden van Lotte Roosing, alt en Herman Leydensdorff, viool (2 Romances van Beethoven en Concert in D van Mozart), Ouvertures van Mozart en Weber o.l.v. Evert Cornelis]

Dit seizoen hebben wij dus geen uitvoering in het Concertgebouw van enkel Nederlandsche werken, zooals 't vorig jaar, waarover denkelijk alleen de componisten zullen klagen; doch een concert met Hollandsche solisten, zooals sinds eenigen tijd de gewoonte is, den tweeden Paaschdag, bleef niet achterwege. Eene zangeres en een violist, Lotte Roosing en Herman Leydensdorff hebben zich doen hooren.

Beiden stammen uit een voortreffelijke school, de altiste genoot haar vorming van Mevr. Noordewier en de Haan, de ander van Flesch en Fiedler. Dus troffen wij bij

beiden eene voortreffelijke techniek en beheersching der kunst. De rest loopt uiteen. Mej. Roosing heeft wat minder temperament dan Leydensdorff, en 't is van zoodanigen aard, dat zij 't zou kunnen doen aanzwellen tot drievoud, zonder schade voor harmonie en schoonheid. Bij den jongen violist, gelooven wij, is dit omgekeerd. Zijn karakter dringt hem naar gloed en passie van toon, waarin ook het sensueele sterk kleurt; hem daarom worde zelfbeheersching opgelegd, of hij overschrijdt allicht de grens van het aesthetische. Hij heeft een prachtige streek, los, lenig,forsch en sierlijk, maar ongetemd. Dit laatste wijte men aan zijne jeugd. Ook in de voordracht hoorde men slippertjes, onvolmaaktheden, welke gaandeweg zullen verdwijnen. Beethovens twee Romances (opus 40 en 50) vertolkte hij nu het gaafst. Niet persoonlijk of diep, maar muzikaal, zangerig en melodieus. In Mozarts Concert in d groot waren de drie kadenzen telkens 't zwakke punt. Kadenzen in een concert uit den ouden tijd zijn als balletten eener opera: hoe brillanter, des te indrukwekkender. Leydensdorff verloor dit uit het oog en had ze met meer pronk en praal kunnen voordragen, daarvoor dienen ze, niet alleen bij Mozart, doch zelfs bij Beethoven. Het Rondo werd door den dirigent wat langzaam genomen, overigens was 't een zeer fijn gespeeld stukje, vol geest en leven.

Mej. Roosing heeft het succes niet gezocht, want zij koos de aria: 'Er ward verschmähet' uit Händel's Messias, een doffe klaagzang, lang en bijna onophoudelijk in ééne ligging van medium tot hoogte. Het is geen elegie waardoor men raakt in geestdrift, maar uitstekend gelegen voor mej. Roosing's stem. In de half-leege zaal (geen gunstige bijkomstigheid, zooals men weet!) hebben wij ze 't best kunnen toetsen. De alt schalt, zwaar en breed, in de diepte haast sonoor als een bariton, intiem aandoend tegelijk, met een dictie, welke even verzorgd is als toonvorming en ademhaling; haar optreden bovendien blijkt geroutineerd, meer dan dat van Leydensdorff. Zij heeft ons overtuigd van hare artisticeit met 'Wanderers Nachtlid' van Schubert en 'Sapphische Ode', een van Brahms' schoonste liederen. Bij Hugo Wolf's 'An...' hoorde men haar geluid voor 't eerst doorlopend in de hoogte dezen middag; het klinkt daar wat ijl en scherp in vergelijking met de andere registers, doch immer bekoorlijk genoeg. Evert Cornelis begeleidde haar en dirigeerde: de ouvertures van Figaro's Hochzeit en Oberon. Doch het schaarsche publiek, vriendelijk voor de solisten, die een paar malen zijn teruggeroepen, had voor Cornelis ooren maar hoorde niet. Die koelheid, zoodra Mengelberg niet dirigeert, lijkt ons erg systematisch en dikwijls een beetje a priori en althans heel niet aanmoedigend.

Eine Deutsche Messe - Christelijke Oratorium-Vereeniging

Laten wij ook beginnen met den tekst, 2 Chron. 16:9: 'Want de oogen des Heeren gaan over alle landen, om te sterken degenen, die van ganscher harte met hem zijn'. - 'Dezen tekst', - zegt Otto Taubmann zelf, de componist, - 'met de middelen der toonkunst te omschrijven, zooals een predikant dat in zijn desbetreffende rede zou kunnen doen, was de mijzelf gestelde opgave, welke volvoering natuurlijk naar mijne persoonlijke inzichten kon geschieden. Als nabijliggenden, algemeen verstaanbaren uitwendigen vorm bood zich hiervoor de "Messe" aan. Ieder afzonderlijk deel van het werk geeft een uitlegging van het motto op zijn eigen manier.' Wij citeeren letterlijk, zooals 't gedrukt staat in het programma!

Of nu de ontwikkeling dezer grondgedachte niet logischer en gemakkelijker zal plaats grijpen in het brein van pastoor of dominee dan van een musicus, heilzamer vruchten zal dragen van af den kansel; of de componist, wanneer hij een preek wil

houden niet verstandiger had gehandeld voor ‘nabijliggenden, verstaanbaren uitwendigen vorm’ het woord te kiezen en zijne ideeën te verduidelijken in taal vol met fraaie exordines en schoone peroratie, - over dit alles is te disputeeren, maar we weten nu in ieder geval, waar het op uit draalt wanneer men zich waagt aan theologische muziek: eindeloosheden en dubbelfuga's! Doch er valt ons iets in, en, hoe zonderling ook, wij houden 't niet in petto, nu we voor het feit staan, dat de Duitsche critiek haar welbehagen vindt in Salome, Der Rosenkavalier en Taubmann's Deutsche Messe tegelijk. De componist stelde een tekst samen van Bijbel-passages, corresponderend met de katholieke mis. Niets nieuws! Maar wellicht is Otto Taubmann literator. Hij schrijve dan eene stichtelijke rede op lengte van een opera-libretto en zette haar in muziek. De stof moge oud zijn, de verstaanbare vorm zal een elk verbazen om het ongehoord frissche van zijn uitwendigheid.

Men vertelt van Beethoven, dat hij Himmel, toen deze improviseerde aan 't klavier en meende al veel goeds gespeeld te hebben, toevoegde: ‘Nun, wann fangen Sie denn einmal ordentlich an?’ welk gezegde mij den ganschen avond niet uit 't hoofd gewild heeft. Taubmann maakt muziek van een zeer bijzondere soort. Er ontbreekt geen inspiratie, de phantasie laat hem niet in den steek; alles getuigt van buitengewone intelligentie; hij scharrelt nergens met geheimzinnigheden, blijft overal bij 't eerste hooren begrijpelijk; iedere maat klinkt; het eene effect na 't andere gonst de ooren in, of dreunt, want hij mint geweldige ensembles; er zijn canons, fuga's, vierstemmige en acht-stemmige, dubbelfuga's; hij instrumenteert handig; hij vindt soms ongewone harmonieën; alles loopt met een gemakkelijkerheid, waarvan men duizelt, want in den geest staat men voor eene heele bibliotheek leerboeken en eene lange rij jaren van hard werken; - maar onophoudelijk, van 't eerste nummer tot het laatste, wacht men, vraagt men, verlangt en snakt men naar de z i e l , welke in dit reusachtige lichaam leven zal scheppen; een geluid dat niet het eene oor in en 't andere uit gaat.

Een analyse van het werk zou kolommen druks vergen! Te loochenen, waarlijk, is het niet dat de conceptie der Deutsche Messe reikt in het ontzaglijke en de meest grandiose meesterwerken naar de kroon steekt. Die grootheid wijst haast op eene recordpoging. En de bezetting is met dit monumentale streven bevredigend accoord: vierstemmig jongenskoor, vierstemmig gemengd-, achtstemmig dubbel-koor; vier solo-partijen (niet geïsoleerd doch meerendeels vervlochten in het geheel) als duo, terzett, quartett, met en zonder de overige zangers; orkest; orgel, dat eene zeer uitgebreide obligaats-partij vervult, en onzichtbaar koor uit de verte; alles meestal polyfoon behandeld, met verbluffende kunstvaardigheid, 't zij nogmaals erkend, wat de compositie stempelt tot een summum van contrapuntiek in zijn soort.

Een kolfje, dunkt ons, naar de hand van den heer Johan Schoonderbeek, den dirigent der Christelijke Oratorium-Vereeniging! Wij bewonderden de energie, waarmee hij zijne zware gebaren expressief hield tot 't einde en de fysieke kracht, waarvan dat getuigt; insgelijks de routine, waarmee hij een zoo kolossaal geheel overziet. Zijn koor is bekwaam, en, wat hier meetelt, het doorvoelt den christelijken geest der muziek, met het dogmatische (het muzikale) gaan zij familiair om, hun zingen wordt bidden, of omgekeerd, spontaan genoeg, maar niet immer fijn van timbre of intiem gekleurd, zoomin als de jongensstemmen. Mejuffrouw Tilia Hill en Gerard Zalsman waren de voornaamste solisten, uitstekende vertolkers van de veeleischende partijen. Hermine Scholten zong de alt-soli. Met den heer Albert Jungblut (den tenor) heeft men echter eene weinig gelukkige keuze gedaan. Hij is meer bariton dan tenor zou men haast zeggen, daar even boven 't midden-register uit de klank voortdurend tot adem vergaat. De onjuiste intonaties bovendien leken regel, klankschoonheid en

uitdrukking in de voordracht schijnt hij principieel te versmaden. Van het Concertgebouw-orkest trad het koper, dat af en toe in de fuga's een moeilijke taak heeft, 't sterkst op den voorgrond, omdat de rest verzwindt in het geluid der massa. Tusschen koor, orkest en orgel, bespeeld door Louis Robert, heerschte een vaste eenheid. Het Amsterdamsche a cappella koor, onder leiding van Anton Averkamp, zong van af den boven-corridor de muziek uit de verte, fraai van klank en, waar de componist het toeliet, met stemming.

Otto Taubmann woonde de uitvoering van zijn werk bij. Bij 't slot kwam er van 't podium groter enthousiasme dan uit de zaal; de zangers jubelden en Taubmann verscheen in hun midden om een krans in ontvangst te nemen.

Concertgebouw [C. de Wolf Koraalfantasie (solist de componist), Widor 2 delen uit de Orgelsymfonie nr 6 (solist C. de Wolf) - werken van Haydn, Berlioz en Saint-Saëns o.l.v. Evert Cornelis]

Het orgel-concert, met den heer C. de Wolf als solist, had een programma dat de bezoekers reeds kenden: twee deelen uit de 6de symphonie voor orgel van Widor (adagio en allegro) waren 't belangrijkste met de meer belangwekkende, liever gezegd curieuse, koraal-fantasie van den zeer bekwamen organist.

De totaal-stemming werd ons op den duur wat kerksch en waarschijnlijk ook aan anderen der niet-talrijke hoorders, wat wij toeschrijven aan het karakter van het instrument, den aard der muziek (waaronder nog een Choral van Bach en fuge van Buxtehude) en het met uitzondering van de Wolfs eigen compositie overheerschend solistische van het orgel. Voor zulke concerten bestaan kerken, zou men meenen, en gaat men o.a. naar 'De Vrije Gemeente'. Wil men het orgel per se solo hooren, dan kieze men b.v. de orkest-symphonie van Widor, zijne t w e e d e , geschreven met eene obligaats-partij voor het bedoelde instrument. De koraal-fantasie van den heer De Wolf, gecomponeerd ter gelegenheid van het conservatorium-feest in 1909, is zonder twijfel knap en degelijk werk, en was zeer ter plaatse in de feestelijkheid, doch te ronduit in den Mendelssohn-stijl om op een nuchteren Zondagmiddag een gelijken indruk te maken als toen.

Dit zeggen wij met alle waardeering voor de technische voortreffelijkheid, virtuositeit nabij komend, van den solist. Wij vinden 't zeer jammer, dat hij geen rekening hield met den geest van Concertgebouw en evenmin nog met het programma. Het genoemde werd nog afgewisseld door de 13de symphonie van Haydn, na 'Jeunesse d'Hercule', met zijn pakkende Bachanaal en Berlioz' C a r n a v a l R o m a i n ! Een zonderlinger amalgama verzint geen sterveling. 't Was Evert Cornelis echter onmogelijk zijn programma stemmiger te maken, want wat zou er dan van den middag te recht gekomen zijn? Het scheen ons ook een misgreep de twee deelen van Widor's symphonie (eigenlijk sonate) uit hun verband te rukken, waardoor de muziek nooit wint. En met gevoegelijken eerbied voor Bachs choral, en Buxtehude's fuge met het zeer modern aansprekende thema, zij leken een parodie op de rest van 't programma, of andersom zoo men wil.

La Damnation de Faust - Koninklijke Oratorium-Vereeniging [o.l.v. Anton Tierie]

Caseneuve als Faust, Daru als Mephisto, zingend met bij elkaar gestoken koppen, waarop elke emotie zich vlug afteekende met de beweeglijkheid van den Franschen

aard, gemoedelijk, en toch ernstig hunne rol spelend in rok, en 't klavier-uittreksel in de hand, het was zulk een volmaakt guichel-spelletje, dat men het décor niet meer miste. Een beetje goedwillige naïeveteit slechts bij den hoorder. Deze Faust-bewerking van Berlioz blijft toch altijd een tusschen-ding van oratorium en opera. Men voelt de onmogelijkheid van soldaten, loopende op maat van den Hongaarschen marsch, met zijn straffe syncopeering in de doorwerking; het kan nog in een straat, over het volle veld, maar de omgeving van ons hedendaagsch tooneel zou deze muziek slechts kleineeren. Daartegenover staan de balletten, welker ranke rhythmten en zinnelijken klank zelfs om antieke illustratie vragen. Het mag bevreemden, dat Isadora Duncan ze nog niet op haar programma nam. Hunne wonderbare expressie en verscheidenheid behoef ik niet te omschrijven.

Zoo behelst dit meesterwerk vele tooneelen, welke in dat opzicht sterk contrasteeren. Het koor van Soldaten en Studenten b.v. is bijna niet te insceneeren, zonder dat de phantasie en 't rijke leven der tonen er onder zou lijden. Hoe o.a. den 6/8 der soldateske melodie en den 2/4 van het studentenlied, die bij de finale door elkaar bonzen, in beeld te brengen? Deze combinatie van tegenstrijdige passen en lijfsbeweging zou 't oog verwarren en voor 't oor de muziek onannnemelijk maken. Een zelfde splitsing ontmoet men in het machtig-ontroerende koor van Gnomen en Sylphen. Doch de Hellevaart, Faust en Mephisto te paard, het biddende volk langs den landweg, de wilde rit naar den afgrond, schijnen mij een tooneel wel te behoeven: ook het *Pandemonium*, waaraan nu het fantasmagorische van den gloeienden opzet ontbrak. Maar nogmaals: deze scènes zijn te weidsch geconcipieerd voor een tooneel van 15 bij 9 meter in 't beste geval! Een Reinhardt moest er zich voor interesseeren! Alles te zamen genomen zou hij met Berlioz' Faust, dunkt ons, meer succes hebben dan met den Faust van Goethe. Ware Berlioz' tekst maar populairer in Duitschland, voeg ik er bij!

Caseneuve echter een ideaal-Faust, Daru een magnifieke Méphisto, te goeder trouw mimeerend samen, het orkest tintelend van kleur en het koor door spontaan meevoelen bruisend van dramatisch leven, we hebben deze vragen, welke actueel zullen blijven, zoolang La Damnation belangstelling vindt, vergeten en het décor niet gemist. Caseneuve was verkouden, zoo werd afgekondigd bij het begin; hij vroeg inschikkelijkheid. En zijn stem klonk werkelijk wat wazig, maar hij schroomde niet voor een hooge cis, en zijne buitengewoon artistieke intenties deden de bezwaren te niet. Hij is de juiste kunstenaar voor deze ontzaglijke romantiek van schitterende uiterlijkheid, overal gedragen door een diep voelen. Zijn Fransche tenor is bekoorlijk week geïntoneerd, maar hij heeft een veelzijdig temperament en zingt enthousiast, heroïsch, à la panache! Daru is de ware Mephisto; zijne stem knettert als de drie bazuinen-accorden, welke zijn verschijning begeleiden. Hij bezit een ongehoord vermogen van uitbeelden en zingen beide; hij beheerscht den duivelschen grijns zoowel als de lyriek; hij kan boeien in de hoogste mate en bij dramatische situaties de aandacht spannen tot het uiterste, het einde der 'Hellevaart' b.v. - Mevr. Alida Loman zong 'Marguerite' geenszins minder voortreffelijk, doch scheen den hoorder niet te willen meeslepen tot uitbundigheid en stak hierin af tegen Méphisto en Faust. Zij was het *Duïtsche Gretchen*, innig en zachtaardig, te stemmig in dit milieu van braadende hartstochtelijkheid.

Daarom overklonk in het *Chanson gothique* (Le roi de Thulé) de gepassioneerde toon der alt-viool. Meerloo speelde deze solo op waarlijk onnavolgbare wijze en de schrijnende weemoed van dien droom, zwaar van het middeneeuwsche smachten, heeft hij begrepen en weergegeven met zeer fijne intuïtie. Maar op zich

zelf schatten wij het individueele in mevrouw Lomans praestatie zeer hoog. De heer Groenen droeg de kleine partij voor van Brander, waarbij het humoristisch lied op de verliefde rat. Groenen lijkt ons de Mephisto voor de toekomst, met zijn prachtige bas en groote muzikaliteit en hij maakte verbazende vorderingen, sinds wij hem 't laatst hoorden, eene ontwikkeling bovendien, welke in de goede lijn gaat.

Wij prezen de zangers reeds met enkele woorden. Tegen de instrumentale geweldenarijen van 't Pandaemonium is geen enkel mannenkoor opgewassen, doch wat men verliest aan tekst en stem-klank wint men door het infernale lawaai van 't tutti, bekkens, koper en trom; het koor dient hier toch eigenlijk als ondergrond. Dit zou dan de eenige onvolmaaktheid kunnen zijn. De Kon. Orat. Ver. is op 't oogenblik in bijzonder treffelijke hoedanigheid, de bassen klinken sonoor en vol, de tenors lenig van timbre, vooral warm zangerig in de hoogte, de alten zeer elastisch en glanzig, en, mèt de sopranen schoon in alle liggingen, 't zij forte of piano, wat altijd een tamelijke zeldzaamheid blijft.

Ieder kende daarbij zijn partij als 't ware van buiten en allen richtten zich onvoorwaardelijk naar de teekenen van den heer Tierie, den dirigent. Deze heeft een goed werk gedaan met deze opvoering. Wel wachten nog immer 'Les Troyens', de Romeo-en-Julia-symphonie, 'L'Enfance du Christ', trilogie, het driekorige 'Te Deum' van welke meesterstukken men hier nooit overvloedig notitie nam, maar wij hopen veel van Tierie's vaste sympathie voor Berlioz, den genialen kunstenaar, van wien onze geheele moderne muziek afstamt. Tierie's koor is naast 'Toonkunst' het beste in den lande, het raakte door het Requiem en de uitvoeringen der Damnation op end op vertrouwd met Berlioz' genius, van durven is dus nauwelijks sprake. Een weinig propaganda voor den Meester, wien vereering toekomt als een der allergrootsten, zou haar nut doen, want Berlioz wordt hier waarlijk niet overschat! verre van daar.

Wij mogen den heer Tierie danken voor deze uitvoering. Een meer volmaakte reproductie behoeft men niet te verlangen; hij trof de geschikte solisten, en bezit als dirigent de gave om deze Fransche kunst in zich op te nemen, en het talent haar te uiten. Er was altijd stemming, van het heerlijke lentelied tot de zaligprijzing van Marguerite, en in de orkestrale gedeelten even rijk als in de ensembles met koor.

Laten wij ten slotte het Concertgebouworkest herdenken - unisono. Een brillante vertolker van de prachtige partituur, - en - de vertaling van Berlioz' eigengemaakten tekst, eene overzetting op een rijm en maat welke heusch niet meer gangbaar zijn.

Concertgebouw-Sextet [o.m. B. Sekles Serenade en Kwintet voor piano en blazers van Mozart]

Geen enkele der muzikale vormen bleef vreemd aan het genie van Bach, die alle richtingen zijner kunst en van dien tijd wist samen te vatten in zijn levenswerk. Overal ontmoet men hem, in 't oratorium, de cantate, de suite, de sonate, het lied, de instrumentale muziek van elke gestalte en iedere bezetting. Daarvan raakte veel in onbruik, zooals de drie sonaten voor viola da gamba en clavecimbel, andere vergeten in den grenzenloosen overvloed zijner composities, zooals de Sonaten voor fluit, piano en viool, waarvan er eene (in g groot) voor 't eerst hier gespeeld werd op de tweede uitvoering van het C o n c e r t g e b o u w - S e x t e t , gisteravond.

Over Bach's kunst zal men moeilijk iets nieuws zeggen. 't Is altijd de geest van den begenadigden dichter, dezelfde in velerlei gedaante, en welk middel hij ook kiest om zijne ingevingen tot uitdrukking te brengen, hij bereikt ook in den simpelsten vorm altijd het doel: de emotie der schoonheid. In het voorgedragen t r i o nemen de

langzame deelen de eerste plaats in; men vindt er den breeden zang en de contemplatieve stemming, welke alle adagio's kenmerkt uit het begin der XVIIIde eeuw, terwijl de twee vlugge deelen beknopt zijn en in het bekende continuo-rhythme, een perpetuum mobile, dat aldoor boeit in de bewerking, de melodie-verdeeling over de drie instrumenten onderling, canonische trekjes en treffende harmoniseering. Fluit noch piano of viool overheerschen, wat men eene zeldzaamheid mag noemen voor dien tijd, toen de fluit nog het populaire huis-instrument was. Wij prijzen den heer Nic. Klasen niet voor 't eerst als uitnemend fluitist wiens embouchure een fraaien toon en wiens vingervaardigheid slanke cadenzen, fijn glijdende passages of ijle trillers tot heel gewone dingen maakt. Het verwonderde ons daarom, dat hij hier de ademhalingsteekens meermalen improviseerde op plaatsen, waar 't de phraseering niet altijd ten goede kwam. De heer Herbschleb speelde de vioolpartij en Evert Cornelis was pianist.

In de tweede helft van het concert zagen we beiden terug in de *Serenade* van B. Sekles, eene andere noviteit. Cornelis als leider (op uitdrukkelijk verlangen van den componist werd het werk gedirigeerd, vermeldde het programma), Herbschleb als eerste viool, in het ensemble aangegroeid tot klein-orkest van elf musiceerenden, van wie elk, de harpiste (mevr. Fischer), de vijf strijkers (Togni 2e viool, H. Meerloo alt, L.H. Meerloo violoncel en S. Blazer contrabas), fluit, hobo, clarinet, hoorn en fagot, als 't ware solistisch optreedt, zoo doorzichtig hield de componist zijn geheel.

Het werk, waarvan weinigen den maker zullen kennen, hoort thuis in de Fransche school; men kan het zich denken naast de kamer-muziek van Saint-Saëns. Wanneer Sekles nog jong is (we weten het niet), wacht hem eene belangrijke toekomst. Hij kent zijne instrumenten, doch moet nog leeren hunne diepste geheimen naar buiten te roepen, wat b.v. Berlioz zoo geniaal kon. Dan zal hij ook het effect veelvuldiger combineeren met een idee of gevoel; dan zal hij gedachte en sentiment gaandeweg verrijken en verdiepen. Hierom zeiden wij: wanneer Sekles nog jong is. Hij bezit zonder twijfel een bijzonder talent en buitengewoon intellect. Meesterlijk o.a. is het magnifieke *détaché* *sec* der violen uit het Scherzino, een prachtige opbouw het *Divertimento* in forma di fuga met machtige stijging, waarna - een mooie vondst - de hobo het thema zacht weder opneemt, de fagot het verder doorvoert. De *Finale* is warm en aus einem Guss; wat men niet kan zeggen van de negen variaties op het thema dat de *Serenade* inzet. Deze leken ons te talrijk en te lang. Maar wij voegen er bij, dat ze zeer knap bewerkt zijn. Hier treedt ook het coloriet sterk naar voren, gelijk in 't *Intermezzo*. Overigens blijven rhythme en melodie de hoofdelementen dezer muziek, eene voorkeur van Sekles, welke men elken componist van dezen tijd mag toewenschen.

Cornelis dirigeerde met sober gebaar, meer met den blik dan met de armen. Het samenspel ging in de *Serenade* op zijn best en dit werk vond ook den meesten bijval. Toch trof het *Quintett* (voor piano, hobo, clarinet, hoorn, fagot) van Mozart ons inniger. Ook van hem kan men zeggen, dat zijn levensarbeid de synthese is van alle vormen, nog grootscher misschien dan die van Bach. Alleen Mozarts composities voor een bezetting (waaronder de meest curieuse) welke past in het kader van het Concertgebouw-sextet, zouden een paar jaren de programma's dezer vereeniging kunnen vullen. En alles leeft in de teer-golvende lijn der onuitputtelijke melodie, de betooverende weelde van klank en schoonheid van gestalte.

Orphée [Gluck]

Eene partituur van Gluck en méér nog een klavieruittreksel, dat is haast nog simpeler dan de Eurydice van Jacopo Peri, den schepper van het muziek-drama, nog eenvoudiger dan de Orfeo van Monteverdi, een grooten geest, die de opera voerde naar haar eerste toppunt. Want, het moge ongelooflijk schijnen, Monteverdi, de renaissancist (1567-1648) was Gluck, den laatsten musicus van het 'Ancien Régime', ver vooruit in kennis der harmoniek en genialen durf van combinaties, zijn orchestreering wint het zelfs hier en daar in belangrijkheid. Ja, eene opera-partituur van Gluck ziet er dikwijls primitiever uit dan een kwartet van Haydn. Gluck's melodieën kent men uit 't hoofd sinds jaren, we kennen ook zijn instrumentatie - alles gelijk men Racine van buiten kent en Vondel! En elk modern mensch beleefde een tijd, waarin hij deze grooten versmaadde met een beetje ijdele hooghartigheid en te veel bewondering voor het nieuwerwetsche! Zoo gaat het ook den eenen met Bach, den anderen met Gluck. Tot men onverwacht staat voor den droom, waarin die quasi-verouderde kunst opgloort als een visioen van ontzaglijk leven. Dan verbaast men zich en vraagt, hoe dat alles zoo oud klinkt en toch zoo nieuw? - Wij erkennen, in 't begin getwijfeld te hebben aan 't succes van Orphée. Het kon gebeuren, niet waar, dat 's morgens vele hoorders voor Kees van Dongen's schilderijen de sensaties proefden van zijn schelle fantasieën, 's middags menschen zagen vliegen en 's avonds naar Orpheus gingen, eene opera, welke bijna dateert uit de dagen, toen de eerste *Montgolfière* de lucht in rees! Maar al hadden de kunstenaars van het Théâtre de la Monnaie *Pelléas et Mélisande* kunnen brengen of *Electra* (deze zijn ons toch allicht nader!) welke zij op hun Brusselsch repertoire hebben, men mag deze voorstelling beschouwen als een even artistieke daad, als de drama's van Debussy of Strauss 't hadden kunnen zijn - en zij maakte diepen indruk.

We dachten bij dezen Orpheus dikwijls aan Lucifer, want er is veel overeenkomst in beider uiterlijk, het pakkende contrast van hemelsche en helsche elementen. Doch niet in deze lijn ging onze vergelijking. Maar: wanneer men Lucifer, scheen ons, eens had kunnen illustreeren met de muziek van Orphée, Orphée monteeren in den puren stijl van Lucifer! Want zoekt men een zwak punt bij deze uitnemende opvoering, dan vindt men 't in de decors, de costumeering en de balletten. Dit was te modern of niet modern genoeg, naar men 't nemen wil. Tè veel in den stijl van Meyerbeersch theater-werk, bedoelen we, en te weinig rekening houdend met de tegenwoordige stroomingen, welke ook langzamerhand, moeten doordringen tot de opera-regisseurs en decorschilders.

Het ballet der '*Ombres heureuses*' in de Elyseesche velden viel wat pover uit: het geruischlooze heen en weer schrijden over 't blauwige tooneel der ijl gehouden figuranten strookte wel met het aetherische der muziek, maar stemde niet met hare zeer innige expressie. Het zij echter toegegeven, dat 't Dalcroze en Duncan samen hoofdbreken genoeg zou kosten om deze 56 maten goddelijken klank bevredigend te verzinnelijken! Bij de uitbeelding van den Furiëndans mist men in de bewegingen het symbolieke, wat nog mag ontbreken in de balletten van Gounod, Thomas of Spontini, daar hun muziek hier een brok kunst op zichzelf vormt, maar niet bij dit stuk van Gluck, waarbij men het programmatisch teekenende te duidelijk vermoedt en verwacht.

B.v. in den roep en tegenroep van hoorn en hobo; de hoorn schallend in de laagte, de hobo hoog echoënd: een fantasmagorische visie, welke naar dien aard wil opgevat zijn en waarbij men de decoratieve weerkaatsing ongaarne ziet verwaarloosd. De latere rondedans geschiedde in twee-kwarts maat, ietwat zonderling, terwijl de muziek $\frac{3}{4}$ geeft. Ik veroorloof me ook de opmerking, dat de Furiën waren uitgedoscht als

kleurige nymphen en geenszins als infernale Erinnyen, waarvan men zich de imposante schets wel herinnert uit Aeschylus. In de mythologie waren er ook maar drie, men denke daaraan! De duivels echter mimeerden voortreffelijk. En wat we zeiden over de symbolieke tendenz dezer muziek, kan natuurlijk niet doelen op de andere balletten, door Gluck op een geheel tegenovergestelde wijze geconcipieerd.

Maar we weiden te lang uit over dit détail, dat toch géén zwak punt is als men accoord kan gaan met de opvattingen van het Monnaie-ensemble, traditioneel voor elk opera-bezoeker. Bovendien waren costumes en décor zelf buitengewoon zorgvuldig behandeld, het koor prachtig van klank en uitvoering; vooral in het tweede bedrijf, en even fraai van kleur en subtiel van rythme in het derde, het koor van zaligen, achter de schermen gezongen. En Madame Croiza, de Orphée! Zij is een machtige kunstenaar, magnifiek van stem, grooter nog van voordracht. Ik kan niet beschrijven, hoe zij de aria zong 'J'ai perdu mon Eurydice'. Het Helleensche in Gluck werd mij duidelijker dan ooit. Dit was de beheerschte smart, de schrijnende smart en diviene rust, de tragiek der Niobe- of Laocoon-groep. Men kent de bewering van wijlen Hanslick, dat op deze melodie ook de tegenovergestelde tekst past. Zeker, wanneer een Beckmesser de situatie der handeling ignoreeren durft, en deze aria critiseert bezijden het drama! Maar dan nog, gezongen door Croiza? Zóó voelde men de scène als een der meest grandioze schoonheden welke de muzieklitteratuur telt. Mevr. Croiza's krachtige contra-alt imponeerde overal, wat de anderen natuurlijk terugdrong, zelfs de Eurydice van Mademoiselle Hedy, die den hoorder eveneens zou hebben meegesleept, wanneer Gluck deze rol bedoeld had als evenwichtig met de Orpheus-partij. Ook mej. Bérelly (L'Amour) en mej. Gymiane bleven in het kader met eene reserve en fijne intuïtie, welke men evenzeer mag loven als haar goede stemmen.

François Rasse was kapelmeester. Er bleek nog al veel geschraapt (balletten!) en vooral de afwijkingen in het laatste bedrijf speten ons. Doch wij bewonderden de zorg en artisticeit, waarmee Rasse het sensitieve en anderzijds het phantastische tot uiting bracht in dit klassiek geheel. Hij stond aan 't hoofd van ons Concertgebouw-orkest, vergeten we 't niet, dat dezen dirigent, 't spreekt van zelf, begreep en volgde. Zoo voegde zich een klanken-schoonheid bij den schoonen rijkdom, van gedachte en sentiment dezer bewonderenswaardige partituur. Hoe kon Händel zeggen, dat zijn schoenpoetser, als hij er toe ging zitten, betere muziek zou schrijven dan Gluck?