

## Bibliotheek

### van den gitarist

In de diverse bibliotheken en archieven sluimeren nog steeds talrijke muzieken, die ongetwijfeld de moeite waard zijn om aan de praktijk hergeven te worden. Bij het opnieuw uitgeven van deze stukken gaat men gelukkig hoe langer hoe meer inzien, dat formaat en uiterlijk ook metterdaad „op de praktijk” ingesteld dienen te zijn. Dit is ook het geval met de muziek, die verschijnt in de „Bibliotheek van den gitarist”, die verzorgd wordt door Hans Leerink en die verschijnt bij Broekmans en Van Poppel. De nummers van deze bibliotheek tellen 2—3 pagina's muziek en zijn voorzien van frissche, vlotte omslag-teekeningen. De reeks is geprojecteerd met een kleine 100 nummers, bevattende werken van Spaanse, Italiaansche, Duitsche, Fransche en Nederlandsche gitaristen, voornamelijk uit de 17e en 18e eeuw. Reeds verschenen zijn: Psalm 5, 23, Dorische en Phrygische Fantasia van Sweelinck, Oud-Hollandsche Dans-

muziek, 12 Chanconnes van Nic. Derosier, werken van Pietro Miloni, van Casper Sanz, van Fr. Corbett, van J. A. Hasse, van J. S. Bach en tenslotte van Leerink-zelf. De meeste stukken verschijnen voor 't eerst in moderne notatie. Natuurlijk is niet alles muzikaal even belangrijk, afgezien van het feit, dat een aantal werken voor studie-doeleinden werd geschreven. Overigens moet men de stukken niet aan de piano beoordeelen: zij zijn gedacht „vanuit” den gitaarklank. De serie telt inderdaad een aantal stukken, voor welke alleen al men zou wenschen zelf gitarist te zijn. Als de serie dit zou bewerkstelligen, n.l. dat de daadwerkelijke belangstelling in het (klassieke) gitaarspel levendiger zou worden, dan is haar verschijnen reeds grootendeels gerechtvaardigd. Men kan per slot van zake beter een goede gitarist dan een halfbakken pianist zijn. Het staat als een paal boven water, dat zoowel de redacteur als de uitgever dezer serie onze waardeering — en: onze daadwerkelijke belangstelling — in de hoogste mate verdienen. Het wachten is nu op de gitaren....

Th.



Komt

voor Uw

Reparatie

van Uw

Ford-Mercury of Lincoln

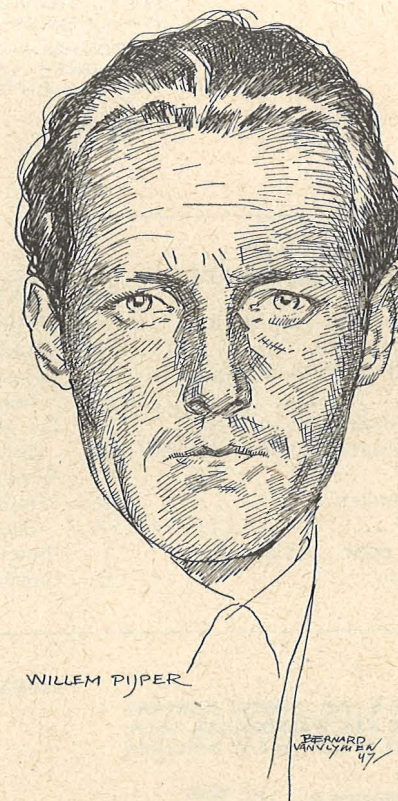
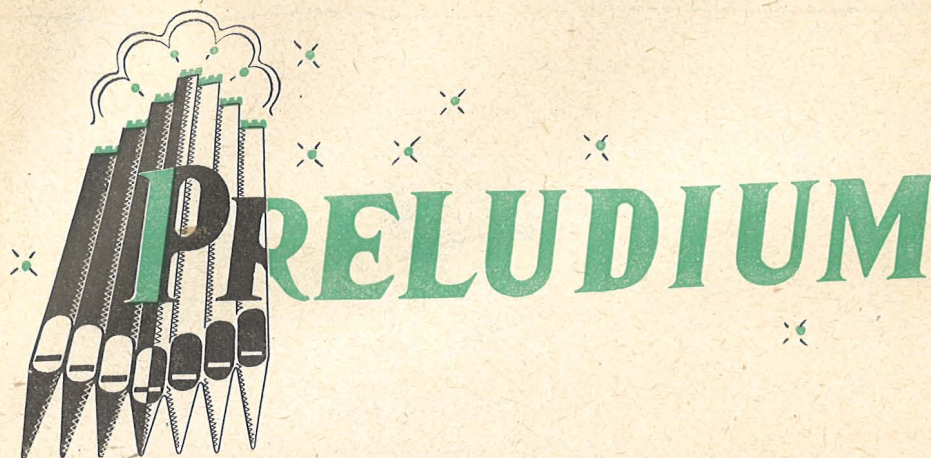
naar de

**AUTOMOBIEL INDUSTRIE AMSTERDAM N.V.**

Amstelveenscheweg 280-302

Telefoon 96211

N.V. Van Munster's Drukkerijen - Amsterdam



# Concertgebouw-Nieuws

Vijfde jaargang No. 5

Mei 1947





ALS ER IETS AAN  
UW VLEUGEL  
MANKEERT.....

KETTNER & DUWAERS  
PIANO HANDEL  
HEILIGE WEG  
AMSTERDAM  
ONDERHOUD EN  
REPARATIE VAN  
INSTRUMENTEN

194

### Inhoud van dit nummer:

Willem Pijper door H. Henkemans	131	blz.	Béla Bartók door Henri Geraedts	148-149
Willem Pijper door Th. ....	132-133		Paul Hindemith door M. Steuer..	150-151
Symphonie no. III van Willem Pijper door W. P. ....	134-135-136		Herinneringsdata door Arend Koole	152-153
Bij de Achtste Symphonie van Anton Bruckner door Wouter Paap	137-138-139-140		Stand van zaken door H. Wisse..	154-155
Kleine Kroniek.....	140		Leopold Stokowsky door S. Bottenheim .....	156-157
Wenschen en Wenken .....	141		De glimlach van Thaumadzoo door Frank Onnen.....	158
Agenda .....	142-143-146-147		Rumbamuziek (recensie) door Th.	159
Een Tournée door Indië door Harry van Oss.....	144-145		Bibliotheek v. d. gitarist (recensie) door Th. ....	160
			Illustraties: Bernard van Vlijmen	
			Omslag: Willem Pijper (op jongere leeftijd)	

#### REDACTIE:

PROF. DR. K. PH. BERNET KEMPERS  
JOS SMITS VAN WAESBERGHE, SECR.  
Drs. A. B. M. BRANS en F. R. HORSMAN

#### REDACTIE-ADRES:

HOBBERMAKADE 51 - TEL. 21257  
AMSTERDAM-Z. 21147

#### ADMINISTRATIE:

ABONNEMENTEN OPGEVEN BIJ DE ADMINISTRATIE VAN HET CONCERTGEBOUW  
ABONNEMENTSPRIJS f 5.— PER JAAR  
PRIJS PER NUMMER 50 CENT  
PRELUDIUM VERSCHIJNT 10 x PER JAAR

VAN MUNSTER'S UITGEVERS-MIJ. - PAVILJOEN VONDELPARK

## Willem Pijper

*alle uren wonden,*

*het laatste doodt.*

Boven het concert voor violoncello en orkest, dat Willem Pijper voor den cellist Marix Loevensohn bij diens afscheid van het Concertgebouworkest schreef, heeft de componist de volgende woorden geschreven: vulnerant omnes, ultima necat — alle (uren) wonden, het laatste doodt. Het is een motto, dat den schepper van dit ietwat weemoedige stuk bijzonder vertrouwd voor heeft moeten komen. Pijpers leven — doorgebracht in de frontlinies van den hem heiligen oorlog der vooruitstrevendheid — vertoonde menig litteeken, afkomstig van slagen, hem toegebracht door reactionnaire of afgunstige tegenstanders. Hij beklagde zich er nimmer over; rancune noch teleurstelling vermochten in eenig opzicht zijn consequenten en oprechten levenswandel te beïnvloeden. In zijn felle en logische betoogen trof ons steeds de negatie van zijn eigen persoon en de vooropstelling van de muzikale zaak, die hem boven alles dierbaar was. Zijn bezielheid stond boven elk „smal” chauvinisme of bekrompen eigenbelang. Zijn intelligente essays maken nimmer den indruk orationes pro domo te zijn, of een verkapte reclame voor eigen creatieve kundigheid. Men zou niet eens kunnen zeggen, dat een geprononceerd patriotisme hem in zijn unieke strijd voor de Nederlandsche muzikale zaak heeft voorgezeten. Door zijn universaliteit, zijn inzicht in verhoudingen, bewees hij Nederland zulk een grooten dienst; een dienst, waarvan de importantie slechts geevenaard wordt door de qualiteit van zijn muzikale scheppingen.

In den loop van bijkans dertig jaren hoorden wij de overtuigendste manifestaties van zijn compositorisch kunnen: Op het Zondagmiddagconcert van 24 Februari 1918 gingen „Fêtes galantes” in eerste uitvoering. Het was de inzet van een lange reeks indrukwekkende getuigenissen van een oorspronkelijke en vooruitstrevende geest. Zijn sym-

phonieën, zijn concerten voor piano, cello en viool en vele andere werken toonden zijn verbijsterend snelle muzikale ontwikkelingsgang. Wij lieten ons „slaan” door zijn derde symphonie en verlustigden ons in het ingenieuze melodische weefsel van het vioolconcert — het stuk, dat als geen ander Pijpers volslagen overwinning op de muzikale materie demonstreert.

De Nederlandsche scheppende toonkunst had nog zeer veel van hem te verwachten. Zijn tweede opera „Merlijn” — waaraan hij gedacht had tien jaar te zullen werken (het werk werd begonnen in 1940) — bleef onvoltooid liggen. Het gereedgekomen gedeelte wettigt de veronderstelling, dat dit werk een unieke en zeer belangrijke plaats in de opera-literatuur zou hebben ingenomen. Eveneens onvoltooid bleef het vijfde strijkkwartet, waarvan twee van de drie deelen gereed waren. De abruptie van zijn heengaan kon bezwaarlijk op treffender wijze worden geïllustreerd. Het weten van een cultureele waarde als het bezitten van den componist Willem Pijper maakte muzikaal Nederland onverdacht op de mogelijkheid van gemis; zijn vitale geest, die zich in woord en klank onvermoeid deed gelden, werkte dat wel in de hand....

Boven de Hymne voor bas-solo met orkestbegeleiding, welke Willem Pijper in de oorlogsjaren componeerde, schreef de componist als motto de enkele regels uit het gedicht van P. C. Boutens, welke hij niet opnam in de muzikale verklanking:

...Ik sta gekomen waar men spreekt,  
Met de profeten,  
Het woord dat nimmer te vergeten  
Bestendig door de branding breekt.

Zij mogen het eeresaluut zijn voor den militanten geest van Willem Pijper.

HANS HENKEMANS



# Willem Pijper

## *De grondlegger van een nieuwe styl-synthese*

In de muzikale productie der late 19e eeuw nam de zgn. Programma-muziek een belangrijke plaats in. Als we bedenken, dat dit tijdperk, cultureel gezien, bij uitstek realistisch en „aardschgezind” georiënteerd was, kan dit nauwelijks verwonderen. Ook de muziek zag het als haar voornaamste taak de aardse werkelijkheid te suggereeren; hierbij had men echter geen grenzen weten te houden. In Don Quichotte voert Strausz zelfs een blatende kudde schapen ten tooneele; hij pochte zelfs, dat hij desnoods schuimende glazen bier in tonen weer kon geven.

Binnen het kader van de na en door den eersten Wereldoorlog ontstane reactie tegen de 19e eeuwse geesteshouding, gingen ook de componisten naar nieuwe wegen zoeken: na 1920 werd het verlangen naar absolute muziek weer levend.

Het zal echter nauwelijks verwonderen dat Vrouwe Musica, die zoolang geschapperoneerd was geweest door Mazepa's, Harolds, Tasso's, Zarathustra's, Don Quichottes en Till Eulenspiegels nu niet ineens op eigen beenen kon gaan en staan. De componisten uit de eerste jaren der 20ste eeuw zagen zich geplaatst voor de taak de nagestreefde stijl-renaissance te verwezenlijken. Weliswaar was door Moessorgski en Debussy belangrijk werk verricht inzake formeele, harmonische en melodische aangelegenheden; hun werk was echter in wezen on-modern, want typisch 19e eeuwse, in zijn buitenmuzikale gebondenheid. In zijn laatste werken (sonates voor viool, voor cello, trio voor harp, alt en fluit) was Debussy echter doorgestooten tot een absoluut-muzikale schrijfwijze, waarbij louter en alleen de aan de muziek immanente

krachten bepalend waren voor 't vormverloop en de opbouw. Helaas werd Debussys laatste woord niet algemeen begrepen.

De revolutionaire renaissance van Stravinsky bleek al spoedig heel weinig vruchtbaar te zijn: ze was in wezen te zeer verbonden met de 19e eeuw; bovendien kwam 's componisten eclectivisme al spoedig bloot te liggen en viel zijn stijl uiteen in de samenstellende elementen (barbarie, Bach, Mozart, Schumann, Weber etc.). Stravinsky bracht dus het tegendeel van wat nodig was, nl. stijl-synthese.

Gedurende de jaren 1920—1930, in welk decennium, de meest tegenstrijdige vernieuwingspogingen werden aangewend, deed vooral het zgn. Neo-Classicisme van zich spreken. Het Neo-Classicisme had tot leus: terug naar de eenvoud van Mozart. De geschiedenis kent echter geen terug. Zouden wij het elektrische licht af willen schaffen ter wille van een kaarsvlam? Het neo-classicisme was struisvogelpolitiek:

vlucht in het verleden pleit niet voor de eigen zelfstandigheid!

Naast deze strooming streefden jonge Fransche componisten naar vernieuwing door uitbreiding der oude tonaliteit en wel door 't combineren van twee of meer tooncentra. De speelsche Fransche geest nam het echter niet al te ernstig met de vernieuwingsproblemen. Het combineeren van twee melodietjes in verschillende toonsoorten kwam niet uit boven „Spielerei” en compositorische verpoozing.

Over een andere boeg gooide men het in Oostenrijk en Tsjecho-Slowakije. Hier zwoer men bij de a-tonaliteit, een idee-fixe, dat men via het zgn. 12-toonsysteem trachtte te verwezenlijken.

In het algemeen kunnen we zeggen, dat het den componisten dezer aera ontbrak aan zelfcritiek, aan verantwoordelijkheidsgevoel, aan doelbewustheid, aan geestelijke en zedelijke ernst, aan hoog en zuiver ethos.

Over deze eigenschappen beschikte in niet geringe mate de Nederlandsche componist Willem Pijper. Zijn groot intellect en zijn sterk-critisch vermogen noopten hem het nieuwe te zoeken en deden het hem vinden. Hij heeft een absolute muziek weten te schrijven, waarbij het muzikale gebeuren teruggebracht werd tot zijn oervorm: een spel van muzikale krachten. De krachtbron der ontwikkeling, het thema, werd herleid tot zijn allereenvoudigste gestalte: de motiefkiem. Hierbij werd gebroken met het 19de eeuwse dualisme. Toch werd het aloude principe der contrastwerking niet geheel verlaten. Tegenover de kracht moet logischer wijze de tegenkracht, de reactie staan.

In het geheel leidt dit terugbrengen tot de grondvormen (merk op dat de

elementaire intervallen kwart en kwint bij voorkeur door Pijper gebruikt werden) tot groote bondigheid, tot sterke concentratie, tot geprononceerde gecompriëerdeheid.

In Pijpers' werken heerscht in hooge mate orde, zonder dat de componist in éénzijdig intellectualisme vervalt, tot welk redmiddel de atonalisten zich wendden.

Pijpers Nederlandschap stelde hem in staat een sterk constructieve muziek te schrijven. Dit was wat de tijd nodig had bij zijn opgang naar nieuwe wegen: een muziek met een sterk ontwikkeld en organisch gegroeid eigen leven.

In zijn critieken heeft Pijper het destructieve element in de muziek van de meeste zijner tijdgenooten in het licht gesteld, in zijn eigen composities heeft hij daartegenover het constructieve, positieve geplaatst.

Uiteraard heeft niet alles dezelfde muzikale waarde, maar Pijpers' muziek zou nooit dien invloed hebben kunnen uitoefenen als zij niet van groote aesthetische waarde was. Daarenboven is zij uitgesproken revolutionair en nog jong, wat het beste bewijs is voor haar levenskracht.

Ze is echter niet revolutionair om het revolutionaire — als zoodanig is zij de sterke uiting van een sterk geprononceerde individualiteit —; de positieve waarden domineeren boven de negatieve.

Als ons land momenteel een belangrijke plaats inneemt op compositorisch gebied, dan is dat voor een groot deel te danken aan Pijper, zij het dan, dat de jongste generatie over hem heen, maar niet zonder hem, teruggrijpt naar vooroorlogsche (1914—1918) waarden.

Th.



# Symphonie No. III

Aan Pierre Monteux

Het werk is geschreven Januari—September 1926. Duur ± 15 minuten. Bezetting: Strijkorkest, 4 fluiten, 3 hobo's en Engelsche hoorn, 3 clarinetten en basclarinet, 3 fagotten en contrafagot, tenorsaxophone, 4 hoorns, 4 trompetten, 4 trombones, tenorhoorn, tuba, 2 harpen, piano (a 4 mani), mandoline en slagwerk.

**Structuur.** De symphonie is ééndeelig, de vijf korté onderdeelen gaan zonder uiterlijke onderbreking in elkander over. Met geringe wijzigingen wordt ook één hoofdt tempo volgehouden. Aanvankelijk is de kwart (à ± 116-132) tel-eenheid. Verderop krijgt de achtste de waarde van de vroegere kwart; doordat dit fragment in kwarten blijft gaan, krijgt het de beteekenis van een Adagio. Na enkele bladzijden volgt een l'istesso tempo, waarin de achtste tel-eenheid wordt: quasi più leggiero. Vervolgens weer enkele in langzame kwarten gaande maten; tenslotte een doppio movimento ma più mosso, waarin de tellen vlotter gaan dan in het begin van de symphonie. Wat de tempo-verdeling aangaat, zou men dus de constructie A-B-C-B-A als basis mogen nemen.

Dynamisch liggen de relaties evenwel anders. De in langzame kwarten gaande fragmenten hebben het karakter van rustpunten; in de snelle deelen ontstaan drie (melodisch en rhythmisch verschillende) climaxen. De eerste bevindt zich juist in het midden van het eerste onderdeel, de tweede ligt ver over de helft van het quasi più leggiero, de derde is het slot van het doppio movimento. Volgens deze beschouwingswijze zou de symphonie drie-deelig zijn: een eerste allegro, en twee allegri met adagio-inleidingen.

Wanneer men alleen let op het melodisch karakter van het werk, dan zou men het zesdeelig moeten noemen. Het eerste deel

Flectere si nequeo superos,  
Acheronte movebo

verschilt na den eersten climax aanzienlijk van de expositie; de tweede helft krijgt de waarde van een eerste scherzo. De plattegrond zou dan worden: Allegro - scherzo I - adagio - scherzo II - adagio - finale. Deze beschouwingswijze brengt mede: dat het overzicht over de algemeene verdeling van de symphonie vergemakkelijkt wordt (wat een voordeel is); maar ook: dat het evenwicht tusschen de beide hoekdeelen — theoretisch — fictief gemaakt wordt. Wat een nadeel schijnt.

**Thematiek.** Er zijn twee, primair rhythmische kiemcellen, ten eerste:



en uitbreiding hiervan:



Hiermede in tegenstelling staat het gesyncopeerde thema:



De derde, melodische, kiemcel:



Dit laatste thema komt in den gegeven vorm voor de eerste maal voor in het adagio. Daar begint het als basso ostinato en determineert alle in het verdere verloop van de symphonie nog optredende secundaire motieven. De rhythmische complicaties van het

Op deze beide pagina's plaatsen wij de beschrijving, welke Willem Pijper destijds gaf van zijn derde symphonie. Zij komt tot uitvoering op de Pijper-herdenking van 8 Mei.

werk ontstaan uit bewerkingen van de thema's A en B; de melodische uitbreidingen groeiden (in het 2e tot en met 5e deel) uit thema C.

## Bewerking

Alle secundaire motieven vertoonen duidelijke saamhoorigheidskenmerken, verwantschappen overigens, die niet a priori vastgesteld konden worden. Pas in het verloop van de symphonie vertoonen de bijmotieven die eigenschappen.

De eerste 34 maten — dat is: de expositie van het geheele werk — zijn gegroeid uit de beide primaire thema's (B treedt hier slechts eenmaal op, in de 23e en 24e maat, als antithese) en op het secundaire motief:



Eén onderdeel, I c



De omkeering van het primaire thema C, krijgt een zelfstandig melodisch karakter. Het onmiddellijk aansluitende melodische complex



bereidt het optreden van een geheele groep cantabile-phraseen voor, waarvan de voorname is:



Deze melodieën, gecombineerd met de obstinate beweging van het thema B, voeren tot den eersten climax.

Na dezen climax zetten twee nieuwe melodische elementen in:



en



De bewerking van deze thema's, gecombineerd met B, krijgt gedurende enkele maten de beteekenis van een scherzando. De canonische behandeling van 4a en 4b anticipeert op het slot van de symphonie (op den derden climax).

De adagio-fragmenten zijn ontstaan uit motief C. Het karakter van dit adagio wordt bepaald door de violoncel-solo



Het più leggiero is melodisch evenzeer uit C ontstaan. De begeleidingsformule



is een uitbreiding van C. Eveneens de motieven



en





Motief 8 voert naar den tweeden climax. Dit hoogtepunt is uitgebreider en sterker van kleur dan het eerste. De eerste climax is een strijkers-climax, de tweede wordt opgevoerd met de blazers, terwijl in de laatste een canon voor de koperen instrumenten voorkomt.

Na den tweeden climax volgt een nieuw quasi adagio. Dit is een uitbreiding van het melodische complet 2, voor de solo-blazers, doch ditmaal iets uitvoeriger. Tenslotte volgt het doppio movimento, het laatste onderdeel van de symphonie, dat niet anders is dan een uitbreiding van de melodische phrasen, die in het eerste onderdeel, na de 34 maten expositie naar den eersten climax leidden.

Met behulp van



in canon tusschen tuba, trompet en es-klarinet, komt thema B geheel op den voorgrond. En na enkele maten zet de groote climax in Melodisch met



afgeleid uit thema B en de motieven 8 en 9 in canon tusschen tenorhoorn, hoorns, trompetten en tuba.

Over het contrapunt en de harmonie valt slechts mede te deelen, dat alle samenklanken langs contrapuntischen weg ontstaan zijn. Het centrum van de melodische gegevens is niet met een toonaard-begrip aan te duiden. Thema A begint in Bes, maar in het verloop van de symphonie blijft het geenszins aan Bes, of aan een anderen toonaard gekoppeld. En datzelfde geldt voor de andere thema's zoowel als voor alle secundaire motieven.

Een uitvoerige technische analyse zou nog eenig licht kunnen werpen op de wijze van contrapuntische bewerking, die in de adagio-fragmenten geheel anders is dan in de snelle deelen. Doch deze compositorisch-technische uitweidingen lijken in dit verband niet zeer noodzakelijk of zelfs maar gewenscht.

W. P.

## De zaak Willem Mengelberg

De Redactie van *Preludium*, ten volle bevestigend dat haar lezers een beschouwing verwachten over de zaak Willem Mengelberg, was en blijft echter van meening niet gerechtigd te zijn in een stadium, waarin genoemde kwestie sub judice is, hieromtrent iets te publiceeren.

DE REDACTIE

## Allerlei

### Mozart's werken voor „Orgelwaltz”

A. Hyatt King publiceert in *The Musical Times* van Januari een studie over den achtergrond en de beteekenis van de drie werken, welke Mozart schreef voor een „Orgelwaltz” (K.V. 594, 608 en 616).

In de achttiende eeuw, de tijd van Voltaire en Kant, maar ook van Mesmer en Cagliostro, waren de mechanische speelwerken zeer geliefd en de automatisch spelende orgels waren uitgebouwd tot instrumenten van groote afmetingen. In de Weensche koffiehuisen waren het gewaardeerde muziekapparaten en er werd veel voor gecomponeerd. Beethoven hoorde er b.v. graag de *Medea-ouverture* van Cherubini op spelen, en zijn „Wellingtons Sieg” was oorspronkelijk gedacht voor een dergelijk instrument. C. Ph. E. en W. Fr. Bach, Joachim Quantz, Kirnberger, Händel en de gebroeders Haydn componeerden voor deze instrumenten, terwijl er vanzelfsprekend ook veel muziek voor werd gearrangeerd.

Deze eertijds zoo populaire instrumenten zijn nagenoeg alle verdwenen of museumstukken geworden. Voor Mozart's drie werken heeft men een andere reproductiemogelijkheid gezocht. Herhaaldelijk werden zij gearrangeerd voor groot orgel (Best), 2 piano's (Busoni), piano solo (Raymar), groot orkest (Collins, Werner), strijk-orkest (Edw. Fischer), harmonie-orkest (Sargent). Een goede uitvoering vooronderstelt een nauwkeurige kennis van den orgelstijl, de muziekopvatting en de plaatsen, waar deze muziek oorspronkelijk werd uitgevoerd. Schr. is van meening, dat de beide eerste het best klinken op groot orgel (K.V. 594 en 608), terwijl de laatste (K.V. 661) het best tot zijn recht komt op een oude piano uit de jaren 1790.

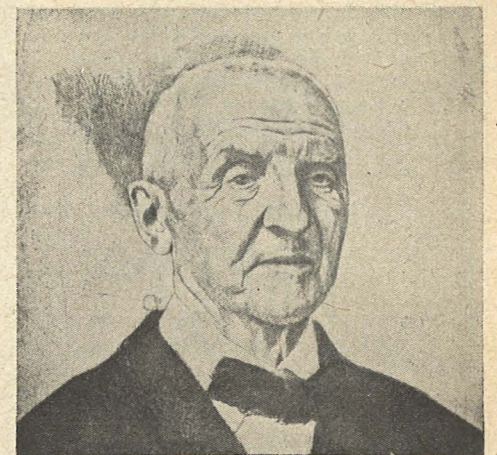
# Bij de achtste symphonie

van

## Anton Bruckner

Er valt aan Anton Bruckner nog altijd veel goed te maken. In de eerste plaats aan zijn werk, dat tijdens zijn leven niet dan met de grootste moeite (en dan nog maar eens een enkele keer) zou doordringen op de programma's, maar ook aan zijn persoon. Bruckner wordt ons gewoonlijk voorgesteld als een beklagenswaardige onbeholpen, verlegen en weifelende figuur; dit kan men in de meeste in een meewarigen toon geschreven programma-inleidingen lezen. Wie Bruckner zóó voorstelt, heeft echter weinig van zijn wezen begrepen, want al hield deze schoolmeesterszoon uit een uithoekje van Opper-Oostenrijk er andere manieren op na dan de vertegenwoordigers van het officiële Weensche muziekleven, waarin hij altijd een vreemdeling bleef, toch was Bruckner verre van een confuus mannetje. Hij was zich zijn bekwaam vakmanschap, waaraan hij ruim dertig jaar van noeste studie had besteed, wel degelijk bewust, en op zijn manier (die misschien niet altijd de meest geslepen en doeltreffende was) zorgde hij ervoor, dat hij als zoodanig in de autoritaire muziekring wel degelijk werd erkend. Toen hij nog schoolmeester was in het achterland, trok hij naar Weenen om voor een commissie van de meest befaamde muziekgeleerden van dien tijd een proef van bekwaamheid af te leggen en hij werd wel degelijk erkend, want toen jaren later een opvolger gezocht moest worden voor den overleden Simon Lechter, den vermaarden leeraar voor harmonie en contrapunt aan het Weensche Conservatorium, herinnerde men zich deze eenvoudigen examinandus Anton Bruckner nog zeer wel en zag men in hem (hij was toen Dom-organist in Linz) de eenig-aangewezen persoon om deze belangrijke post te bezetten. Indien Bruckner werkelijk zulk een schuchter, weifelend mannetje was geweest, zou hij in het centrum van het Europeesche muziekleven, aan het Conservatorium en aan de Universiteit te Weenen, nooit zulk een gezocht

en gezaghebbend paedagoog geweest kunnen zijn. Hij werd door zijn leerlingen op de handen gedragen en toen hij zijn lessen aan de universiteit wegens ziekte eens een tijdlang had moeten onderbreken, werd hij bij zijn terugkeer door de studenten met stormachtig handgeklap begroet. Bruckner drong niet naar de voorste rijen van het Weensche muziekleven, maar toch gaf hij herhaaldelijk blijk van een Beethovensiaansche zelfverzekerdheid. Hij was geen conversatie-ster, maar als het erop aankwam, had hij vaak een raak antwoord klaar. Al zag hij hóóg op tegen menschen met naam en reputatie, en legde hij tegenover beroemde mannen als Wagner, Brahms en Hanslick een bijna overdreven beleefdheid aan den dag, toch liet hij zich niet in een hoek drukken. In Brahms bezat hij in het oog van muzikaal Weenen zij meest geduchte rivaal, en toen men hem eens nopens dezen tegenstander polste, zei hij: „Hij is Brahms, — alle respect. Maar ik ben Bruckner, en mijn muziek is mij liever.” Bruckner was geen lichtschuw mensch. Hij hield van het gezelschap



Anton Bruckner



## Eerste Nederlandsche

Bijkantoor te Amsterdam  
Keizersgracht 670, Tel. 41803 en 49884

### Levensverzekering

#### Lijfrente

## VOOR UW REIZEN EN DEVIEZEN

NAAR **LISSENE  
LINDEMAN**

## Stel, dat U deviezen had...

en U reisde naar de Oriënt. Dan nog zoude ge moeilijk beter kunnen slagen dan bij Perez. Want wij bieden U weer een exquisite keus GAVE, veritabele Oostersche tapijten tegen prijzen die U zeker zullen meevallen.

*Perzisch Tapijtbuis*

# PEREZ

Amsterdam, Rokin 116, Tel. 32958  
Londen, Den Haag, Utrecht,  
Hilversum, Arnhem.

**INKOOP.** Wij hebben altijd belangstelling voor exemplaren onze collectie waardig, dus zeker als het oorspronkelijke Perez-objecten betreft.

schapsleven. Hij kende den Prater door en door, hield dolveel van de walsen van Johan Strauss (die hem wederzijds waardeerde), bezocht tot op hoogen leeftijd de openbare bals met een bloem in het knoopsgat en liet geen dans passeeren. Hij was zelfs sportief, en stond bekend als een voortreffelijk zwemmer en onvervaard duiker. In den kring van zijn leerlingen had hij iets van een potentaat.

Het heeft zeer lang geduurd, eer Bruckner als componist mocht gaan meetellen. Hij heeft er zeer onder geleden, dat zijn werk zoo zeer werd veronachtzaamd en verguisd, — niet uit gekrenkte ijdelheid, doch uit de zeer begrijpelijke behoefte aan weerklank. Pas na zijn zestigsten levensjaar is deze ontmoedigenden toestand gaandeweg verbeterd. Langzamerhand begon men zijn prominente beteekenis als componist iets beter te begrijpen, vooral onder invloed van de gunstige pers in het buitenland. Zoo werd Bruckner tegen het eind van zijn leven onverwacht nog een beroemde figuur, hetgeen uit verschillende officieele eerbewijzen blijkt. In 1886 werd hem de Franz-Josef-orde verleend, in 1891 volgde het eere-doctoraat van de Weensche Universiteit. Vooral dit laatste heeft Bruckner goed gedaan, want hij had als oud-schoolmeester groote eerbied voor de officieele wetenschap en bovendien verwachtte hij, dat degenen, voor wie hij in het muziekleven niet meetelde, nu wel anders over hem zouden gaan denken.

x x x

In 1884 vierde Bruckner in Vöcklabruck, een plaatsje in Opper-Oostenrijk, waar zijn zuster woonde, die met een tuinman was getrouwd, zijn zestigsten verjaardag. De dorpsfanfare bracht hem een serenade, en dit was het eenige officieele huldebetoon, dat hem op dezen dag ten deel viel, omdat hij in het drukke gezin van zijn zuster niet kon werken, had hij iets verderop een kamer gehuurd. Daar begon hij in dien zomer van 1884 aan zijn Achtste Symfonie, waarvan hij het eerste deel op 1 October voltooide. Toen moest hij naar Weenen terug om zijn lessen aan het Conservatorium te hervatten. Dien winter werkte hij aan het Adagio. In de volgende zomer-vacantie, welke hij, in Steyr doorbracht, gaf hij de groote stoot aan het werk.: daar werden Scherzo en Finale geschreven. Onder de slotmaat teekende Bruckner aan: „Steyn, Stadtpfarrhof, 16 August 1885.

A. Bruckner. Halleluja!" Men moet niet denken, dat Bruckner dadelijk naar een dirigent holde, wanneer hij een symfonie voltooid had. Gewoonlijk liet hij zulk een nieuw werk een poos liggen, om het daarna zeer kritisch te gaan bekijken, hetgeen er meestal op neerkwam, dat hij het stuk omwerkte en opnieuw in partituur bracht. Dit heeft hij met zijn Achtste Symfonie tweemaal gedaan en beide keeren gaf dit aanleiding tot ingrijpende wijzigingen. Zoo verving hij in 1889 het Trio uit het Scherzo, dat hem blijkbaar niet beviel, door een heel nieuw stuk. In 1890 was de Achtste Symfonie voltooid en eerst in December 1892 werd het onder leiding van Hans Richter voor het eerst uitgevoerd, in Weenen. Het werk dwong eerbied en bewondering af in de zaal, een reactie als Bruckner in zijn leven weinig had gekend. Wie een symfonie van Bruckner met vrucht beluisteren wil, doet goed het hoofdthema terdege op zich te laten inwerken, want dit is de sleutel tot zijn muziek en van deze kerngedachte uit worden de andere gedachten gesponnen. Gewoonlijk draagt zulk een hoofdthema van Bruckner een zeer rustig en verheven gedachte en meestal is het uit de natuurtonen, grondtoon en kwint, opgebouwd. Men denke aan het hoofdthema van de Derde.



of aan dat van de Vierde Symfonie.



Het hoofdthema van de Achtste Symfonie is echter veel beweeglijker. Het begint met een kleine seconde, bereikt dan eerst via de kleine sekst den dominant en het is bovendien merkwaardig, dat de componist niet dadelijk duidelijk den toonaard (c-klein) vaststelt, maar in den onderdominant begint:



Voeg hierbij het puntige rytme en ge zult bemerken, dat dit thema een onrustiger (neen, dit is bij Bruckner toch niet het goede woord), een bewogener karakter draagt, dan bij dezen componist gewoonlijk het geval is. Dit drukt zijn stempel op het geheele eerste deel van deze Achtste Symfonie: het is een zeer stuwkrachtig, hartstochtelijk

AMSTERDAMSCH JUWELIERSBEDRIJF voorheen

## ROELOF CITROEN



JUWELIERS SINDS 1850

KALVERSTRAAT 1 - TEL. 7658 - AMSTERDAM-C.

## Decca

Goede muziek in Uw huis! Oók in het Uwe, concertbezoeker! Want de grammofoonplaat brengt befaamde componisten en voortreffelijke kunstenaars in Uw huiskamer - vanavond - overmorgen - volgende week - steeds wanneer U dat wenscht!

Hier zijn enkele Nederlandsche kunstenaars, die voor onze microfoons optraden:

<b>Het Concertgebouworkest</b>	Van Beethoven
<b>Het Residentieorkest</b>	Bartok, De Falla, Brahms
<b>Theo van der Pas</b>	Chopin, Brahms, Fauré, Debussy, Szymanowski
<b>Paul Godwin</b>	Handel, Gluck, Smetana
<b>Garel van Leeuwen</b>	Cui, Glazounov, Saint-Saëns
<b>Boomkamp</b>	Reyer, Mascagni
<b>Frans Vroons</b>	Bach, Grieg, Mendelssohn
<b>Jo Vincent</b>	

**GOEDE MUZIEK IN UW HUIS MET DECCA GRAMOFOONPLATEN!**



stuk. Menschen, die graag een bijnaam aan een muziekstuk geven, hebben deze Achtste wel eens de „Tragische” willen noemen, doch deze naam is er gelukkig toch niet ingegaan: daarvoor is de muziek van Bruckner te verheven en bezit zij, bij alle gemoedsbewogenheid, toch te veel innerlijke sereniteit.

In het tweede thema past de componist een ritmische figuur toe, welke hij graag gebruikte (en reeds in de overgangsgroep, welke van het hoofdthema naar dit tweede thema leidde, toepaste). Dit is de opeenvolging van twee kwarten en een kwartentriole, een vloeiende combinatie, welke bekend staat als het „Bruckner-rhythme”.



Dit thema komt ook in dalende lijn voor, hetgeen een wijde spanning veroorzaakt. Op deze beide gegevens nu bouwt Bruckner een aangrijpend klankstuk met een enorme spankracht.

In zijn vorige symfonieën volgde Bruckner trouw de klassieke gewoonte, om op het eerste deel het langzame deel, het Adagio, te laten volgen. In zijn Achtste Symfonie (evenals in de Negende) draait hij de volgorde der middendeelen om: hij geeft eerst het scherzo, en laat dan pas het Adagio volgen.

Het scherzo is op dit vloeiende motiefje gebouwd:



dat in een meesleepende vaart wordt uitgewerkt. In het Trio van dit Scherzo, een prachtig pastoraal getint stuk, waarin Bruckner's liefde voor de natuur weer duidelijk spreekt, maakt de componist gebruik van de harp, een instrument dat hem slechts bij uitzondering te pas kwam.

Het Adagio is een zeer liefelijk, droomerig stuk, dat zijn uitgangspunt vindt in deze verstilde melodie:



doch waarin ook heftige passages voorkomen, bijvoorbeeld wanneer de hoorns dit signaal geven, dat een sterke herinnering oproept aan het hoofdthema van het eerste deel:



De finale van de Achtste Symfonie is de laatste finale, welke Bruckner heeft geschreven, want die van de Negende heeft hij niet kunnen voltooiën, daar de dood hem overviel. Deze finale met haar koraal-achtige episoden, welke men zoo dikwijls bij Bruckner aantreft, eindigt met een meesterlijke combinatie van al het voorgaand thematisch materiaal.

WOUTER PAAP

## „Bevrijdingsconcert”

op 5 Mei a.s. te Amsterdam

Op den Nationalen Feestdag zal het Concertgebouw-Orkest een concert geven ten bate van de Stichting Herstellingsoorden voor Oud-Illegale Werkers. Uitgevoerd zullen worden:

„TE DEUM LAUDAMUS” van Diepenbrock  
„EROICA” van Beethoven

De solisten, het Toonkunstkoor en het Concertgebouworkest zullen geheel belangeloos hun medewerking verleen. Het Bestuur van de N.V. Het Concertgebouw heeft de zaal gratis ter beschikking gesteld. De Stichting Herstellingsoorden voor Oud-Illegale Werkers heeft in nauwe samenwerking met de Stichting 1940-1945, tot doel de verpleging van diegenen, die geestelijk of lichamelijk invalide terugkeerden uit concentratiekampen en gevangnissen. Deze verpleging vindt plaats in een aantal herstellingsoorden, waartoe o.a. een gedeelte van het paleis „t Loo” te Apeldoorn behoort, dat hiertoe welwillend door H.M. de Koningin ter beschikking is gesteld, en het welbekende buiten „Kareol” te Aerdenhout, waar thans voornamelijk t.b.c.-patiënten verpleegd worden.

## Kleine Kroniek

### Oude Nederlandsche muziek in Amerika

Onze oude polyphone muziek trekt in Amerika alle aandacht. Paul Boepple zong met zijn Dessoiff-Choirs in New York een uitgebreid programma van werken van Dufay,

Binchois, Pierre de la Rue, Brumel, Josquin, Clemens non Papa, benevens een aantal koorwerken van hun Fransche tijdgenooten.

### Muziek in Amerika

Marcel Dupré, de Parijsche organist, is teruggekeerd van zijn Amerikaansche tournee. Hij gaf in de Vereenigde Staten niet minder dan zeventig orgelconcerten, waarbij hij de ervaring opdeed, die Flor Peeters het vorig jaar reeds deed, nl. dat aldaar de muzikale smaak de laatste jaren met sprongen is omhoog gegaan. Eén goed gevolg dus van den oorlog.

### Kunst — ook muziek — regeeringszaak

In zijn rede op het groot-Nederlandsche Studenten-Congres te Gent deelde Minister Gielen o.a. mede, dat in oprichting is een Bureau voor het Muziek-repertoire, dat de verbreiding van Nederlandsche muziek ter hand zal nemen, om te bevorderen, dat de vele goede Nederlandsche composities hun bestaan verder uitbreiden dan tot nu toe in handschrift mogelijk was.

De regeering van Mexico gaat den koorzang in haar land daadwerkelijk ondersteunen. Zij heeft daarvoor de medewerking ingeroepen van het Nationaal Instituut van Schoone Kunsten en Literatuur. In heel het land zullen de koren een repertoire van volks- en koorliederen instudeeren en op een jaarlijks festival uitvoeren. Wat een land, dat Mexico!

### Internationaal muziekfeest

Een internationaal muziekfeest zal van 24 Augustus tot 13 September a.s. te **Edinburgh** worden gehouden, onder auspiciën van de Arts Council of Great Britain. Medewerkenden zijn o.a.: Glyndbourne Opera, Old Vic Theatre Company, Compagnie-Jouvet (Parijs), Sadlers Wells ballet, Weensch Philharmonisch orkest, Orchestre Colonne. Als dirigenten vinden wij o.m. vermeld Bruno Walter, Paray; als solisten o.a. Lotte Lehmann, Schnabel, Szigeti, Peter Pears.

### Muziek en bouwlust

Los Angelos heeft het plan een oorlogsge-denkteeken op te richten. Het zal daarvoor



### Waarom geen applaus bij de Mattheus-Passion?

Het gelukkig meteen onderdrukt applaus dat enkelen j.l. Palmzondag in het Concertgebouw meenden te moeten aanheffen, maakte een zoodanige impressie, dat hierdoor nog een andere reden waarom dit absurd is, naar voren sprong, dan de vanzelfsprekende. Dit is nl. gelegen in de volkomen verschillende wijze waarop de toehoorder de Mattheus Passion beluistert in vergelijking tot het luisteren naar een gewoon concert. Dit laatste is nl. voor het grootste deel een passieve aangelegenheid, „gewone” muziek wordt ondergaan. Terwijl het in wezen bij de Mattheus Passion, zooals wij hem nu ook in het Concertgebouw hebben leeren kennen erom gaat, dat men gezamenlijk een getuigenis aflegt, uitvoerenden zoowel als toehoorders. Deze laatsten doen volledig actief mee, zij het alleen in den geest. 'n Applaus zou hier dus neerkomen op hulde aan eigen prestatie, hetgeen uit den aard der zaak een smakeloosheid is.

Dat dit nu ook hier evident kon worden, getuigt van het feit, dat wel radicaal gebroken is met de Mengelberg-traditie. Het eenige is, dat men zich op deze wijze toch wel bewust wordt, dat de Mattheus Passion pas in de kerk volledig tot zijn recht kan komen.

A. C

een groote „Memorial Hall” laten bouwen, waarvoor een gedeelte der binnenstad zal worden gesloopt en twee straten er in een tunnel onderdoor worden geleid. (We have much bigger!) Het gebouw zal 30.000 (dertigduizend) zitplaatsen bevatten. Het geval is berekend op 35 miljoen dollars. Half zoo groot wordt het te bouwen Opera-huis. Bij de berekening van het aantal zitplaatsen zal terdege rekening worden gehouden met de eischen der acoustiek.

De Musical Courier bracht van beide projecten twee interessante maquette-foto's.



# RADIO GRAMOFOON- PLATEN

*Voor den  
musiek liefhebber*

## S. van EMBDEN

KALVERSTRAAT 4-8

## AGENDA

### BUITEN- CONCERTEN

#### ROTTERDAM

Vrijdag 25 April 8 uur:  
Dirigent: **Hein Jordans**  
Solist: **Jo Juda**  
Koetsier: Symphonietta  
Mendelssohn: Violconcert  
Debussy: La Mer  
Ravel: Boléro

#### BREDA

Zondag 4 Mei, 2 uur:  
Dirigent: **Eduard van Beinum**  
Tsjaikofsky: Zesde Symphonie  
Debussy: Prélude à l'après-  
midi d'un Faune  
Strawinsky: Le Sacre du Prin-  
temps

## AGENDA

### GROOTE ZAAL

Zaterdag 25 April, 8.15 uur:  
**VOLKSCONCERT**  
Dir. **Eduard van Beinum**  
Solist: **Cor de Groot**, piano  
Liszt: Pianoconcert A gr. t.  
Rimsky-Korsakoff: Sjeherazade

Zondag 27 April, 8 uur:  
**BOND VAN AMSTERD.  
ZANGVEREENIGINGEN**

Maandag 28 April 8 uur:  
**VEREEN. „ZANGLUST“**

Dinsdag 29 April 8.15 uur:  
**AMSTERDAMSCH KUNST-  
KRING**

Zaterdag 3 Mei: 7.30 uur:  
**HERDENKINGS-  
PLECHTIGHEID**  
voor de gevallen 1940—1945

Maandag 5 Mei:  
**STICHTING 1940-1945**  
Concert te geven door  
Het Concertgebouw-Orkest  
o.l.v.: **Eduard van Beinum**  
Diepenbrock: Te Deum  
Beethoven: Eroica

Dinsdag 6 Mei:  
**OPERA-CONCERT**

Woensdag 7 Mei, 7.30 uur:  
**AMSTERDAMSCH ORATO-  
RIUM KOOR**  
**MATTHAEUS PASSION**  
(verkort)  
**Haarl. Orkest Vereniging**  
Dirigent: **Piet van Egmond**  
**Mea Naberman**, sopraan  
**Agatha Rengers**, alt  
**Han le Fèvre**, evangelist  
**Herman Hülsman**, Christus  
**Lex Karsemeyer**, tenor  
**Laurens Bogtman**, bas; aria's  
en kleine partijen

## AGENDA

### GROOTE ZAAL

Donderd. 8 Mei: 8.15 uur  
**CONCERTGEBOUW-  
ORKEST**  
**Voorjaars-serie I**  
**PIJPER HERDENKING**  
Dirigent: **Eduard van Beinum**

Debussy: Drie Nocturnes  
Pijper: Pianoconcert  
Pijper: Fêtes galantes  
Haydn: Pianoconcert  
Pijper: Derde Symphonie

Vrijdag 9 Mei: 7.30 uur  
**AMSTERDAMSCH ORATO-  
RIUM KOOR**  
**MATTHAEUS PASSION**  
Zie 7 Mei

Zondag 11 Mei: 2 uur  
**BOND  
VAN AMSTERDAMSCH  
ZANGVEREENIGINGEN**

Zondag 11 Mei:  
**AMSTERDAMSCH POST-  
HARMONIE**

Dinsdag 13 Mei:  
Woensdag 14 Mei:  
**STEM DES VOLKS**  
afd. Amsterdam

Donderd. 15 Mei, 8.15 uur:  
**CONCERTGEBOUW-  
ORKEST**  
**Voorjaars-serie II**  
Dirigent: **Paul Hindemith**  
Solist: **Enrico Mainardi**, violoncel  
Hindemith: Metamorphoses  
Celloconcert  
Symphonie Es gr. t.

Vrijdag 16 Mei, 8.15 uur:  
**YEHUDI en HEPHIZIBAH  
MENUHIN**  
**Sonatenavond**  
Mozart - Beethoven - Brahms

Zaterdag 17 Mei, 8.15 uur:  
**VOLKSCONCERT**

### MUZIEKHANDEL

## HYMNOPHON

Amsterdam - Damstraat 1 - Tel. 49630

### GESPECIALISEERD IN KLASSIEKE MUZIEK

*Vraagt onze uitgebreide catalogus!*

**Verzending door geheel Nederland**

©

### UIT VOORRAAD LEVERBAAR o.a.:

#### PIANO:

Alle werken van Debussy  
Honegger Le Cahier Romand .. f 2.—  
„ Prélude Arioso-  
Fughette „ 2.40  
Poulenc Villageoises ..... „ 2.—  
„ Mouvement perp. .... „ 2.80  
Alle werken van Ravel.....  
„ „ „ Saint Saëns ..

#### ORGEL:

Bach Oeuvres d'orgue 12 bnd. a .. „ 9.60  
Demessieux 6 Etudes..... „ 7.—  
Buxtehude Oeuvres d'orgue .... „ 9.60  
Frescobaldi Fiori Musicali ..... „ 9.60

#### VIOOL EN PIANO:

Honegger Ire Sonate . . . . . „ 5.60  
Roussel Ire Sonate . . . . . „ 8.—  
Turina onate Nr. 2 . . . . . „ 4.80  
BEETHOVEN SONATES .... „ 12.25

#### ZANG EN PIANO:

Albeniz 4 Melodies . . . . . „ 4.—  
Bordes 19 Oeuvres vocales .... „ 9.60  
Debussy alle vocale werken.  
Duparc Melodies . . . . . „ 8.—  
Guy Ropartz 20 Oeuvres vocales „ 9.60  
Fauré Melodies . . . . . „ 8.—  
Franck 6 Duos . . . . . „ 7.—  
Lekeu Poèmes . . . . . „ 3.20  
Ravel 12 Chants . . . . . „ 6.40  
„ Histoires naturelles . . . . . „ 4.80  
Séverac 12 Melodies . . . . . „ 8.—

De volgende klavieruittreksels zijn uit  
voorraad leverbaar:

Debussy: L'Enfant prodigue, Pelléas et  
Mélisande; Delibes: Lakmé; Franck: Béati-  
tudes; Puccini: Bohème, Butterfly, Tosca;  
Ravel: L'Heure espagnole; Saint Saëns:  
Samson et Dalila.



## Een tournée door **INDIË**

Als iemand mij op straat aanhoudt en vraagt: „Hoe was het in Indië?” dan is het eerste woord, dat mij invalt: „Moeilijk”. Direct daarna krijg ik het gevoel, dat ik lieg en dat ik een soort verraad pleeg, ook al schijnt dit antwoord mij gerechtvaardigd.

Ik had vooraf van deze tournée geen voorstelling, mijn gedachten gingen niet verder dan: „als ik maar een plaats aan een raampje krijg in het vliegtuig”. Ik kende niemand in Indië, wist van Indië niets en kende geen woord Maleisch. Toen ik de K.L.M. in Den Haag vroeg om een plaats aan het raam, waar je een goed uitzicht had, gaven ze mij de mooiste plaats van de cabine (achter in de staart). Ze waren verrast door mijn verzoek en beweerden, dat zoo iets nog nooit eerder was gevraagd, en berekenden hiervoor niets extra.

De reis was zóo indrukwekkend, dat ik die eigenlijk nog dagelijks doe. Wij bleven een dag over in Caïro en er was tijd om de pyramiden te bezichtigen. Ik vond het moeilijk om door de kitsch, de werkelijkheid terug te vinden. Over die werkelijkheid kan ik ik geen woord zeggen, evenmin als het mij mogelijk is, te praten over de schoonheden van de bergen, de zeeën en de woestijnen. Vaak, als ik zat uit te kijken, dacht ik: „Ik wilde, dat het Departement onze schilders uitzond”. Toen de gids met de menschen de kamer van de Pharao verliet, ben ik even achtergebleven en zong een Hebreeuwsch gebed. (Vermoedelijk heeft de Pharao zich op deze lafheid gewroken, toen ik in Indië was en hij mij een bloedvergiftiging bezorgde, waarvan niemand de oorzaak kon vinden). In Basra, waar de Euphraat en Tigris samen komen, zag ik even kans, om aan de snelstroomende rivier te gaan staan en in ontzaglijke opwindung vanwege de lokale werkelijkheid te zingen: „Als ich auf dem Euphrat schiffte” van Wolf. Later bleek, dat het de Euphraat heelemaal niet was, maar een zijriviertje, dat nauwelijks een naam had.

Na de fantastische reis was de aankomst in Batavia een ontgoocheling. Ofschoon ik vanuit Holland getelegrafeerd had, met welk vliegtuig ik zou komen, was er niemand aanwezig, om mij te zeggen, waar ik heen

moest, hoewel ik de eerste Hollander was, die uitgezonden werd, om concerten te geven. Ik liet mij naar het „Hotel der Nederlanden” brengen en daar bleek men mij te verwachten. Er werd mij een groote kamer toegevozen, die ik met drie anderen moest deelen. Door het groote gebrek aan woonruimten, heb ik haast nooit een kamer alleen gehad. Iedere mogelijkheid om te studeeren was gedurende de geheele tournée uitgesloten. De volgende dag ging ik mij melden. Ze zeiden: „O,” en rieden mij aan, naar het hotel terug te gaan, ik zou dan hooren, wanneer en waar ik kon beginnen. Ik had het gevoel, alsof ik erg stout was geweest om te komen. Toen ik, op de vraag, of ik zoo iets was als „Tholen en van Lier”, ontkenkend antwoordde, zei men: „O gelukkig, want dat is te zwaar voor hier”. We hebben toen een communiqué opgemaakt, dat overal naar toe gezonden werd en waarin uitvoerig werd bericht, wat ik kwam doen. Later bleek, dat dit communiqué zelden ter plaatse werd gelezen en een keer antwoordde mij iemand, toen ik vroeg: „Weet U eigenlijk wel wat ik hier vanavond kom doen?": „Ja, U danst immers.” In Tjimahi bij Bandoeng stond aangekondigd: „H. v. O. de ontwikkelingsgang der muziek in balladevorm”. Er waren niet veel menschen.

Bij het eerste concert bleek meteen de grootste moeilijkheid van het optreden in Indië: Het ontbreken van stilte. Het publiek luistert gespannen, maar de zalen zijn vaak open, zoodat alle geluiden van de straat, het geroep van venters, het lawaai van de auto's, als het ware dwars door de zaal op je afkomen. Houdt het lawaai een oogenblik op, dan is er nog het gezoem van de fans en het ontzaglijk vibreerende geluid van de krekels. Er zijn treiterende insecten, die om je neus dansen en een keer, in Medan, moest ik midden in een lied ophouden, omdat er iets in mijn mond vloog. Ook zat er eens een beest op een snaar van de luit; ik durfde hem niet te verjagen en koos daarom een lied, waarbij ik die snaar vermijden kon. Mijn angst voor het springen der snaren bleek ongegrond te zijn geweest. Er werd haast altijd gedurende de concerten gerookt. Dit is echter minder hinderlijk

dan het hier zou zijn, omdat alles open is. Er werd bij mijn opkomst meestal niet geapplaudiseerd. Op mijn vraag, waarom dit niet gebeurde, kreeg ik vaak als antwoord: „We weten toch niet van tevoren hoe het is”. De reactie van het publiek is vaak verrassend, omdat het publiek op het oogenblik zoo gemengd is. In de pauze kwamen de meest onverwachte gezegden los. Niet zelden voorkomend, was het verzoek om een paar schuine moppen. Er waren ook prettiger bezoekers. Het was soms moeilijk het publiek te overtuigen, dat het niet gewenscht was, aan tafeltjes te blijven converseeren en ondertusschen wel of niet naar de liederen te luisteren, maar op rijen te gaan zitten.

Het concerteeren, zoowel als het reizen was ontzaglijk vermoeiend. Transportmoeilijkheden waren vaak onoverkomelijk. Niet alle Hollanders waren even behulpzaam. Eenmaal dreigde iemand mij letterlijk met zijn revolver, omdat ik naar een andere plaats moest worden gebracht met „zijn” benzine. Hij beweerde, zich van mijn verplichtingen niets aan te trekken en mij bij gelegenheid wel eens door te zullen zenden. Het is mij gelukt, om dien avond op tijd op mijn concert te zijn, maar er was een oogenblik, waarop ik dacht: „Zou ik, als ik hier levend vandaan kom, dit incident later leuk vinden?”.

Ik had een groote behoefte aan alleen-zijn, aan de natuur en aan eenige vorm van cultuur. Alleen-zijn was vrijwel onmogelijk. De natuur was buiten de steden niet te bereiken. Wat ik te zien kreeg zag ik in een razende vaart vanuit een jeep, op Celebes, of vanuit een gesloten auto. Het transport gebeurde n.l. hoofdzakelijk per vliegtuig, een enkele keer met zwaar bewapende auto's. Op Sabang kon ik precies een kwartier, aan de baai zitten.

Aan cultuur was er het prachtige museum in Batavia, een paar fascinerende voorstellingen van de Balineezen en door een toeval zag ik eenige adembenemende schilderijen van een jongen schilder: Effendi.

Mijn groote wensch was natuurlijk nieuwe liederen te leeren. Door Dr. J. van der Velde, de regerings-adviseur van Sumatra, leerde ik de Adzan en de Alfatika (het eerste de oproep van de moeadzin, die vanaf de minaret het volk oproept tot het gebed en het andere het eerste vers van de Koran), een kapitein uit Voor-Indië leerde mij, met oneindig geduld, een oogstlied uit Bengalen.

Op Celebes ontmoette ik een Boeginees, die mij toezegde, omdat het toch regende, een lied te leeren. Hij zong het mij voor. De inhoud was: Een meisje houdt zooveel van haar vriend, dat ze vreest, dat de rots, die tusschen hun beider woonplaats is, tot gruis zal worden door al haar gedachten, naar hem, die er langs schuren. Het lied had kwarttonen en was moeilijk te noteeren. Toen ik vroeg of hij het wilde herhalen zong hij een andere melodie en toen ik hem daarna vroeg zei hij: „Natuurlijk zing ik nooit dezelfde melodie, het lied is toch niet dood. Wij zingen het altijd weer anders”. Helaas hield de regen op en hij moest weg.

Aan de twee liederen, die ik van Dr. van der Velde leerde, heb ik de grootste vreugde beleefd. Elk Indonesiër kende ze. Ik wist dat niet. Toen ik ze in Makassar zong, kwam de Indonesische tooneelknecht Oenoes in de pauze buigend naar mij toe, betuigde zijn allergrootste dank en gaf mij de merkwaardige raad, deze liederen te zingen, als ik ooit in extremistische handen zou vallen. Geen mohammedaan zou mij dan iets kwaads doen. Ik heb vaak in hachelijke momenten aan zijn raad gedacht en soms, als ik mij op markten of straten niet heelemaal veilig voelde, zong ik zachtjes een paar regels. Dan gingen stugge, gesloten gezichten stralen en werden de menschen vriendelijk en behulpzaam. Nooit heb ik zoo sterk de macht van het lied gevoeld.

Iedereen vraagt mij naar de politieke situatie. In Indië had daarop haast iedereen een andere, subjectieve visie. Ik heb de Indonesische kwestie niet opgelost, al verbeelde ik me wel eens, dat ik precies wist hoe het was en hoe het zou moeten zijn.

Doch ik was mij zeer ervan bewust, in opdracht van de regering te zijn uitgezonden, maar ook, dat deze opdracht een andere was dan die, welke de troubadours in hun tijd ontvingen. Zij werden soms gebruikt als schakel tusschen regeerende machten en intrigeerden en hadden een daadwerkelijk aandeel in de politiek van hun tijd.

Ik heb hen soms benijd, en meermalen de behoefte gehad mij te mengen in dingen die buiten mijn werk lagen.

Maar mijn taak was uitsluitend: mijn vak uit te oefenen en dat in elke omstandigheid zoo goed mogelijk te doen. Een taak zooals men zich geen schoonere kan denken. Mijn grootste wensch is: die naar behooren te hebben vervuld.

HARRY VAN OSS



## HIJ IS WEER NIEUW

De familie F.-Z. te Z., die ons haar piano ter revisie gaf, schrijft ons:

„Nu wij de piano weer in ons  
„bezit hebben, achten wij het een  
„kleine plicht U voor de keurige  
„aflevering en prima afwerking  
„hartelijk dank te zeggen. Hij  
„is weer nieuw.”

Ook Uw piano of vleugel komt  
waarschijnlijk voor zulk een suc-  
cesvolle vernieuwing in aanmer-  
king. Wij komen dit gaarne  
vrijblijvend opnemen.

# BENDER

AMSTERDAM — SPUI 12  
Rotterdam - Arnhem - Breda - Leiden

## P. SWEERS & ZOON

Bloemisterij

- Bloemen
- Planten
- Versieringen
- Tuinverzorging

Zandpad 2 (West) naast het Vondelpark  
Amsterdam - Telefoon 82869

Ned. Concertdir. J. BEEK

CONCERTGEBOUW — (kleine zaal)

Vrijdag 2 Mei 8 uur

PIANO-AVOND

## ANNIE MIRANDOLLE

Progr.: Pescetti, Mozart, Schubert  
en Fransche werken

WORDT VERWACHT

Buitengewoon Concert door het

## B. B. C. ORKEST

o. l. v. Sir Adrian BOULT

# AGENDA

## GROOTE ZAAL

- Zondag 18 Mei (heele dag):  
**LEGER DES HEILS**  
(60-jarig bestaan)
- Donderd. 22 Mei, 8.15 uur:  
**CONCERTGEBOUW-ORKEST**  
Voorjaars-serie III  
Dirigent: **Leopold Stokowsky**  
Bach: Toccata en Fuga d kl. t.  
Beethoven: Zevende Symphonie  
Creston: Frontiers  
Wagner: Voorspel 2e en 3e acte  
Tristan
- Zaterdag 24 Mei: 8 uur  
**GEMENGDE ZANG-VEREENIGING AMSTERDAM**
- Zondag 25 Mei, 8.15 uur:  
**A.V.R.O.**  
Haarlemsche Orkest Ver.  
m.m.v. Pro Musica  
o.l.v. Lex Karsemeyer  
Pierre Palla, orgel
- Maandag 26 Mei, 8.15 uur:  
**THE RAMBLERS**
- Donderd. 29 Mei, 8.15 uur:  
**CONCERTGEBOUW-ORKEST**  
Voorjaars-serie IV
- Vrijdag 30 Mei:  
**AMST. CHR. ST. v. ONTWIKKELING EN ONTSPANNING**
- Dinsdag 3 Juni: 8 uur  
**KON. MANNENZANG-VEREENIGING APOLLO**
- Donderd. 5 Juni, 8.15 uur:  
**CONCERTGEBOUW-ORKEST**  
Voorjaars-serie V  
Dirigent: **Henri Tomasi**
- Zondag 8 Juni, 2.30 uur:  
**JEANNE D'ARC AU BÜCHER**

# AGENDA

## KLEINE ZAAL

- Donderd. 1 Mei: 8 uur  
**KARL ULRICH SCHNABEL,**  
piano
- Vrijdag 2 Mei: 8 uur  
**ANNIE MIRANDOLLE,** piano
- Zondag 4 Mei (middag):  
**LUCTOR PONSE,** piano
- Zondag 4 Mei: 8 uur  
**VIVIAN JOSEPH,** cello  
m.m.v. **ANTON DRESDEN,**  
piano
- Dinsdag 6 Mei: 8 uur  
**M.A.N.E.T.O.**  
Poolsch Nederlandsche avond
- Vrijdag 9 Mei: 8 uur  
**ENNY MOLS-DE LEEUWE,**  
voordracht
- Zondag 11 Mei: 8 uur  
**JANINA ANDRADE,** viool en  
**THEO VAN DER PAS,** piano
- Maandag 12 Mei: 8 uur  
**JEAN FOURNIER,** viool  
m.m.v. **FELIX DE NOBEL,**  
piano
- Dinsdag 13 Mei: 8 uur  
**JOHAN VAN DEN BOOGERT**  
piano
- Zondag 18 Mei: 8 uur  
**JEAN CLAUDE ENGLEBERT,**  
piano
- Maandag 19 Mei: 8 uur  
**ALEXANDER SCHNEIDER,**  
viool  
**RALPH KIRKPATRICK,**  
cembalo
- Dinsdag 20 Mei: 8 uur  
**NEDERLAND HELPT INDIË**

Concertdirectie Dr. G. DE KOOS, den Haag

CONCERTGEBOUW — Kleine Zaal

Zondag 4 Mei, 20 uur

**VIVIAN JOSEPH,** cello

m. m. v. **Anton Dresden,** piano

Maandag 12 Mei, 20 uur

**JEAN FOURNIER,** viool

m. m. v. **Felix de Nobel,** piano

Vrijdag 16 Mei, 20 uur - Groote Zaal

Sonatenavond

**YEHUDI en HEPHZIBAH**  
**MENUHIN**

Zondag 18 Mei, 20 uur - Kleine Zaal

**JEAN-CLAUDE ENGLEBERT**

piano

Maandag 19 Mei, 20 uur

**ALEXANDER SCHNEIDER,** viool

**RALPH KIRKPATRICK,** cembalo

*Binnenkort verschijnt:*

## 2e Moderne Nederlandsche Piano Album

waarin oorspronkelijke composities van:  
**H. Andriessen, W. Andriessen, Felderhof,**  
**G. Hengeveld, J. Mul, Strategier, etc. etc.**

**PRIJS f 4.50**

*Uitgevers:*

**BROEKMANS & VAN POPPEL - Amsterdam**

Velen  
gingen U voor  
naar de



**Nederlandsche Klankopname Studio**

P. C. Hooftstraat 152 - AMSTERDAM-Z.  
Dir. Ing. H. Luders - Telefoon 94972

voor het doen opnemen van hun  
vocale of instrumentale prestaties

De eenige speciaal studio hier te lande waar de  
grootste zorg aan Uw opnamen besteed wordt

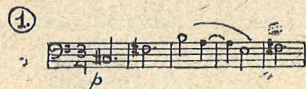


# Béla Bartók

## Concerto voor orkest

Tot de belangrijkste muziekwerken, die gedurende den tweeden wereldoorlog ontstonden, behoort ongetwijfeld het Concerto for Orchestra van Béla Bartók, de in September 1945 in de Verenigde Staten overleden Hongaarsche componist. Dit werk ontstond in het jaar 1943 en werd op 1 December 1944 voor het eerst door het Boston Symphony Orchestra onder leiding van Serge Koussevitzky ten gehore gebracht. De bezetting van blaasinstrumenten en slagwerk is groot, doch niet buitensporig, en het geheele werk bestaat uit vijf deelen met een tijdduur van pl.m. 37 minuten, waarvan hier een beknopt overzicht gegeven wordt.

Als de meeste werken uit Bartók's laatste scheppingsperiode draagt deze partituur het stempel van een rijp en geniaal meesterschap. Een indrukwekkend gedachteleven en een rijke melodische en rhythmische fantasie, die zich, als in de meeste werken van Bartók, beroept op het volkslied en volksliedidoom van eigen bodem, paren zich aan een uitgesproken meesterschap in de vormgeving. De instrumentatie is van een ongewoon raffinement, zooals wij steeds in het instrumentale oeuvre van Bartók kunnen waarnemen, en opvallend door het kiesche gebruik van „effecten”. Deel I. Het stijgende kwartenmotief, waarmee het Andante non troppo van de Introductie begint in celli en bassen



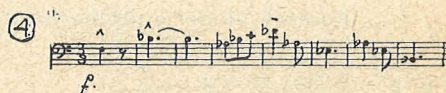
is op te vatten als een thematische kiemcel die van het grootste belang zal blijken voor het geheele werk, m.a.w. het kwartinterval vormt het essentieel bestanddeel van het meerendeel der thema's en motieven. — Een gedragen melodie



eerst schetsmatig aangeduid (fluiten) komt vervolgens tot ontwikkeling en stuwt, door een ostinate figuur ondersteund, onweerstaanbaar naar de tweede beweging: Allegro vivace. De volgende kernachtige gedachte



beheerscht dit Allegro, afgewisseld door een rustiger periode: tranquillo. Met dit thematisch materiaal voert de componist het geheel tot groote spanningen op, met als climax een fugato voor koperblazers alléén.



Deel II. In dit tweede deel komt het uitgesproken concertante karakter wel het meest tot uiting. Het draagt de titel „Giucoco delle coppie” (spel der paren), waarin, zooals de naam reeds aanduidt, afwisselend een instrumentenpaar optreedt en wel hoofdzakelijk in de blaasinstrumenten. Het geestige fagottentema



dat zich in sexten beweegt, wordt voortgezet door de hobo's in tertsen. De twee clarinetten volgen in septimen, de fluiten in kwinten en het ironisch duo der trompetten besluit het eerste gedeelte van II, dat, voortdurend omlijst door het rythme der kleine trom, overgaat in een indrukwekkend koraal van de koperblazers, waarna de reprise, eenigszins gewijzigd, volgt.

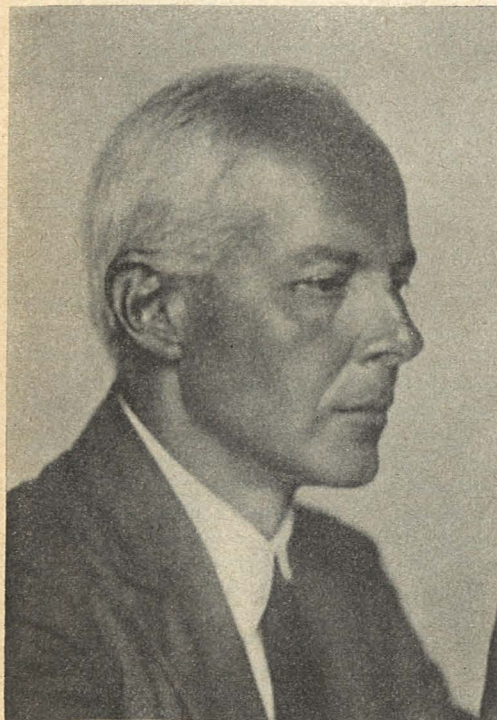
Deel III. Dit intermezzo, met als titel „Elegia”, heeft een zeer nostalgisch karakter.

De eerste maten, een merkwaardige inzet van pauken en contrabassen, introduceeren weer de motieven uit de Introductie en het thema uit vb. 2 wisselt af met arpeggioachtige figuren in harpen en houtblazers.

Deel IV, genaamd „Intermezzo interrotto” (onderbroken tusschenspel) is een stuk met een zeer rhapsodisch karakter. Het bestaat uit een aantal zinnig aaneengesloten muzikale fragmenten in deze volgorde: een pastorale inleiding (Allegretto) gaat vooraf aan een zangerige phrase in de altviolen, begeleid door de harpen



de langzame beweging versnelt en gaat over in een leutig dansrythme, waarboven het komische melodietje in de clarinet bijna triviaal aandoet. Het bizarre, tragi-komische element wordt nog versterkt door de tril-



Béla Bartók

lers in trompetten en houtblazers. Opnieuw verschijnt in volle pracht het expressieve thema (vb. 6), con sordini in de strijkers, waarna dit deel, improviseerend over de inleiding en met een korte fluitsolo aan het eind, afsluit. Wellicht is dit Intermezzo het meest geïnspireerde deel van het Concert en de diepe achtergrond zal niemand, die weet van Bartók's verlangen naar zijn geboorteland, ontgaan. Dit stuk moet, zelfs bij een eerste auditie, ongetwijfeld een diepe indruk achterlaten.

Deel V. De groot opgezette finale wordt geheel beheerscht door een gejaagd, nerveus rythme en gekenmerkt door geweldige klankrupties. Het inleidende hoornmotief



wordt aan het einde van het eerste bewegingsfragment imitatorisch herhaald, waarna een rustiger tusschenspel volgt (soli in de houtblazers). De wervelende beweging wordt opnieuw opgenomen en het thema



(te vergelijken met vb. 1) krijgt hier groote beteekenis, waarna een doorwerking en een gewijzigde reprise tot ongekende hoogten worden opgevoerd. Na een kort tusschenspel, identiek aan het eerste, brengt een più presto-beweging waarin, het thema-vb. 8 opnieuw stralend te voorschijn komt, het werk tot een einde.

\* \* \*

Moge de toehoorder, wien het tamelijk rhapsodische werk bij een eerste auditie mogelijk niet direct aanspreekt, een volgende gelegenheid tot beluisteren van het Concert voor Orkest niet verzuimen. Hem zullen dan ongetwijfeld de bijzondere schoonheid van dit werk en, speciaal door dit werk, ook Bartók's onschatbare beteekenis voor de ontwikkeling der hedendaagsche muziek ten volle duidelijk worden.

HENRI GERAEDTS



## Bij het weerzien van **PAUL HINDEMITH**

Een woord van hartelijk welkom te schrijven is een taak, die men met vreugde aanvaardt. Hindemith hoort met de ouderen Schönberg, Bartók, Strawinsky, Roussel en Alban Berg, von Webern, Honegger, Pijper, die in leeftijd dichterbij hem staan, tot een generatie van componisten, die ongeveer tusschen de jaren 1910 en 1930 aan de Europeesche muziek een volkomen nieuwe taal geschonken hebben, welke een felle tegenstelling vormt tot den laat-romantischen stijl der richting Wagner - Rich. Strauss - Pfitzner en aan den anderen kant Tsjaikowsky. Sprekende over de moderne muziek is het wenschelijk zich er rekenschap van te geven, wat men onder „modern” verstaat.

Ik geloof, dat men in groote trekken de volgende kenmerken zou kunnen opnoemen, die bij de verschillende componisten in verschillende graden van intensiteit en vermenging herkenbaar zijn: Ten eerste een ontketenen van brute rhythmische oerkrachten samen met een sterke behoefte aan oneindig veel gecompliceerdere rhythmische vormen dan in de klassieke of romantische muziek te vinden zijn, waarbij nog komen invloeden van de jazz-rhythmiek. Ten tweede, voortkomende uit een sterke afkeer van de soms al te spontane, vaak pathetische gevoelsexpressie der Romantiek, een neiging tot wrangheid in de nieuwe middelen van expressie. Men gebruikt in melodiek en harmoniek veelvuldig en nadrukkelijk juist die intervallen, die in de klassieke harmoniek de dissonanten zijn. Men gebruikt de oude kerktonen, de heele toons-toonladder, sterke alteraties en veel toegevoegde tonen, of men maakt zich van elke harmonische binding vrij (atonaliteit), of laat twee of meer verschillende toonsoorten tegelijkertijd klinken (polytonaliteit). Deze factor van uitermate ingewikkelde volgens klassieke begrippen „leelijke” harmoniek is het trouwens, die het beluisteren van moderne muziek voor de muzikaal niet ontwikkelde doorsnee-luisteraar vaak zoo moeilijk maakt.

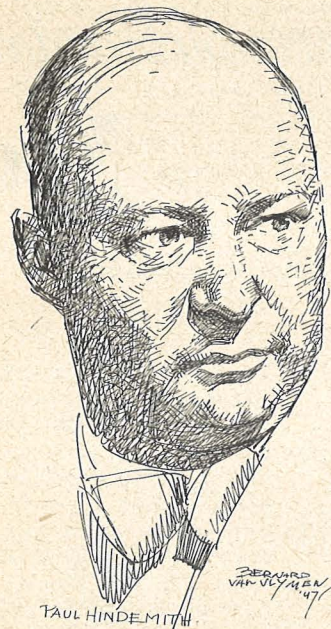
Ten derde, een herbezinning op de polyphonie (meerstemmigheid) als de bij uitstek geschikte vorm van expressie voor „geobjectiverde” gevoelens. Daarmee samen hangend ten vierde een neiging in vele ge-

vallen tot concentratie (wil zeggen: verkorting) en abstractie der muzikale gedachten en vormen (von Webern) en tot versoering van den orkestklank.

In Hindemith's oeuvre zal men deze elementen terugvinden, doorleefd, verwerkt en op een zeer persoonlijke manier versmolten door een groote eigenschap: zijn allesoverheerschend vitaal muzikantendom, uitdrukking van de eenvoudige oorspronkelijke vreugde, die te allen tijde het zelf-musiceeren aan den speler geschonken heeft en — wat betreft den scheppenden kunstenaar — van de vreugde in het hanteeren en vormen van het nog onbewerkte materiaal.

Hindemith, die in 1895 in Hanau niet ver van Frankfort am Main geboren werd, leerde op zeer jeugdigen leeftijd vioolspelen en toen hij 13 jaar was, was zijn vaardigheid zoo groot, dat hij zich in de muziek-praktijk begeven kon. Blijkbaar gedreven door een onstilbare behoefte aan muziek speelde hij gedurende de volgende jaren a.h.w. overal waar te spelen viel. Ten slotte na studie op het Hoch'sche Conservatorium (voor compositie vooral bij Arnold Mendelssohn, die hem het degelijke ambacht ervan leert), wordt hij op 20-jarigen leeftijd als concertmeester aan de Frankfortsche Opera verbonden. Later wordt hij als altist medeoprichter en de spiritus rector van het Amar-kwartet, dat zich op uitgebreide tournée's vermaardheid verwierf, niet in het minst door zijn interpretaties van moderne muziek. Wie hem daar en ook als zelfstandig optredend altviool-virtuoos, die hij tot heden toe gebleven is, heeft hooren spelen, zal die kant van zijn muzikantendom hebben kunnen bewonderen: hoe n.l. de vreugde van het spelen en uitbeelden altijd (en ter meerdere glorie van het uit te voeren stuk) de uiterlijke virtuositeit overheerscht. Zijn eerste, zeer vroege, composities dateeren dus uit de periode van een reeds drukke muziek-praktijk, en dragen evenals alle latere de stempel van deze musiceer-vreugde. Zij is het ook, die hem er voor behoed heeft bij het bewandelen van nieuwe wegen in onvruchtbare speculaties en een betrekkelijk dor constructivisme terecht te komen.

Het is niet verbazingwekkend, dat iemand met een zoo universeelen muziek-wil zich



ook op nagenoeg alle terreinen der compositie bewogen heeft. De imponeerende lijst van zijn werken omvat o.a. 11 sonates en 8 concerten voor de verschillende strijkinstrumenten, 4 piano- en 2 orgelsonates, 1 orgelconcert, sonates voor fluit, voor hobo, voor fagot, 2 strijktrio's, 5 strijkkwartetten en verscheidene andere kamer-muziekwerken, werken voor kamer- en voor groot-orkest, 2 liederen-cycli, een cantate, een oratorium en verscheidene muziekdramatische werken, waaronder de opera's Neues vom Tage, Cardillac en Mathis der Maler (op een eigen tekst). Aangezien het ondoenlijk is hier op al deze werken nader in te gaan, moeten wij ons tot enkele algemeene opmerkingen beperken. Stond Hindemith in zijn jonge jaren nog onder invloed van Wagner en R. Strauss, wat bij iemand, die in een opera-orkest werkzaam is, niet behoeft te verwonderen, zoo heeft hij zich toch geleidelijk aan deze invloeden weten te onttrekken en in het verloop der jaren treden dan drie kanten van zijn wezen scherp naar voren: Een onstuimige rhythmische energie, een humor, die tot overmoedig-ruwe spotternij, tot zot groteske evenzeer in staat is als tot gracieuze schertsende elegace, en tenslotte een stille verinnerlijkte teederheid. Stukken — om maar

een greep uit de rijke keuze te doen — als het tamelijk vroege derde strijkkwartet uit 1922, of de Kammermusik No. 1, of de solonate voor altviool op. 25 uit 1923 laten reeds al deze trekken zien. Sterker is de invloed van Reger gebleken, o.a. ook omdat hij aan een, wel in de kiem aanwezig, nieuw element tegemoet komt, dat voor zijn specifieke stijl later beslissend geworden is: de volstreekte wending tot de polyphonie. Joh. Seb. Bach, de kroon en de onbegrijpelijk diepe bron der absolute muziek grijpt ook hem, en van nu af bepaalt een polyphone denkwijze alles wat hij schrijft. Een der eerste sterke getuigenissen ervan is de prachtige liederen-cyclus „Das Marienleben” op teksten van R. M. Rilke uit 1924. Ook zijn orkestklank ondergaat de louterende werking ervan en de heel aparte kleur van het orkest in de opera „Mathis der Maler” is een meesterlijke verwezenlijking van dit streven. De opvoering dezer opera kort voor den oorlog bij de Wagner-Vereeniging was een evenement, dat ons heugen zal. Wij kunnen alleen maar hopen, dat hij bij zijn a.s. optreden de symphonische suite uit dit werk ten gehore zal brengen.

Gedurende den oorlog en reeds jaren daarvoor heeft Hindemith buiten Duitschland getoefd, aangezien door het nat.-soc. regime al spoedig na 1933 zijn muziek tot „ont-aarde” kunst verklaard werd. Na de bevrijding bereikte ons van in en na den oorlog berichten over ontstaene werken, een violoncel-concert en een strijkkwartet de „ludus tonalis” voor piano, een bundel fuga's, door tusschenspelen verbonden en door een voor- en een naspel omlijst, (een werk, dat de domineerende rol der polyphonie voor hem slechts onderstreept) en over een onlangs voltooid pianoconcert. Een waardeerling van Hindemith mag tenslotte niet voorbijgaan aan de zeer actieve belangstelling, die hij overal getoond heeft, waar het om de verbreking van het isolement der kunstmuziek ten opzichte van groote gedeelten van het volk ging: getuigen ervan zijn contact met en zijn speciale composities vóór de muziekkringen der Duitsche jeugdbeweging, voor het muziekonderwijs op school en tenslotte voor de breede kring van muziekliefhebbers in het algemeen. Moge de ontvangst, die men hem bij zijn wederoptreden hier te lande bereiden zal, zijn plaats onder de meesters der heden-dagsche muziek waardig zijn.

M. STEUER





**ALSBACH & DOYER**

Niet alleen ...

**MUZIEK**

... maar ook

**GRAMOFOONPLATEN**



De nieuwe **STAALCOLLECTIE** 1947, die April a.s. verschijnt, bevat o.m. twee dessins, die geleverd kunnen worden met een eigen wapen of embleem naar ieders persoonlijk ontwerp. Vraagt Uw behanger om nadere inlichtingen.

**GOUDSMIT-HOFF**

NEDERLANDSCHE BEHANGSELPAPIERINDUSTRIE  
Distelweg 88, Amsterdam-N., - Tel. 60301  
Levering via den handel  
Filialen en toonkamers in 20 voornaamste steden des lands

*Herinneringsdata*  
in **Mei**

door *Arend Koole*

Op:

- 1 Mei 1904 werd de Tsjechische componist Antonin Dworsjak Nelahozeves bij Kralup in Bohemen geboren.
- 2 „ 1864 overleed de opera-componist Giacomo Meyerbeer (eig.: Jakob Liebmann Beer) te Parijs.
- 3 „ 1704 overleed de violist en componist Heinrich Biber te Salzburg.
- 4 „ 1895 werd Wilhelm Kienzl's Oper „der Evangelimann“ te Berlijn voor het eerst uitgevoerd.
- 5 „ 1927 was de première van Roussel's „Concert pour petit orchestre“ te Parijs.
- 6 „ 1892 overleed de Fransche opera-componist Ernest Guiraud te Parijs.
- 7 „ 1833 werd Johannes Brahms te Hamburg geboren.
- 7 „ 1840 werd Peter Iljitsj Tsjaikofski te Wotkinsk geboren.
- 8 „ 1875 werden Brahms' Neue Liebeslieders voor het eerst uitgevoerd.
- 9 „ 1707 overleed de groote orgelmeester Dietrich Buxtehude te Helsingborg.
- 10 „ 1898 had de Fransche première van d'Indy's opera „Fervaal“ te Parijs plaats.
- 11 „ 1916 overleed Max Reger te Leipzig.
- 12 „ 1884 overleed de grondvester der Tsjechische nationale school, Bedrich Smetana te Praag.
- 13 „ 1845 werd Gabriel Fauré te Pamiers (dép. Ariège) geboren.
- 14 „ 1914 werd Richard Strauss' ballet „Josefslegende“ te Parijs voor het eerst opgevoerd.
- 15 „ 1832 overleed Karl Friedrich Zelter, Goethe's muzikale raadsman en oprichter der eerste „Liedertafel“ te Berlijn.

- 16 „ 1928 dirigeerde Toscanini in de Scala te Milaan de première van Pizzetti's opera Fra Gherardo.
- 17 „ 1050 stierf de groote muziektheoreticus Guido van Arezzo te Avellano.
- 18 „ 1779 was de première van Gluck's laatste groote opera Iphigénie en Tauride te Parijs.
- 19 „ 1616 werd de orgelmeester en componist Johann Jakob Froberger te Stuttgart geboren.
- 20 „ 1896 overleed Clara Schumann, pianiste en ideale vertolkster van het oeuvre van haar man Robert Schumann te Frankfort aan de Main.
- 21 „ 1865 werd de „Cid“, opera van Peter Cornelius, te Weimar voor het eerst opgevoerd.
- 22 „ 1813 werd Richard Wagner te Leipzig geboren.
- 23 „ 1753 aanschouwde Giovanni Battista Viotti, de grondlegger van het moderne vioolspel, te Fontanetto da Po het eerste levenslicht.
- 24 „ 1833 weerklonken de eerste tonen van Heinrich Marschners beroemde opera „Hans Heiling“ te Berlijn.
- 25 „ 1934 overleed de Engelsche componist Gustav Holst te Londen op zestig-jarigen leeftijd.
- 26 „ 1893 werd Eugène Goossens, dirigent en componist van Belgische afstamming, te Londen geboren.
- 27 „ 1840 stierf Niccolò Paganini, een der grootste violisten van alle tijden, te Nizza.
- 28 „ 1787 overleed Leopold Mozart, kapelmeester componist en violist, vader van Wolfgang Amadeus Mozart te Salzburg.
- 29 „ 1913 beleefde Strawinsky's ballet Le sacre du Printemps door het Diaghileff Ballet te Parijs zijn eerste uitvoering: Pierre Monteux dirigeerde.
- 30 „ 1866 werd Smetana's opera Prodana Nevesta (de verkochte bruid) te Praag voor de eerste maal opgevoerd.
- 31 „ 1809 stierf Joseph Haydn op 77-jarigen leeftijd te Weenen.

**MAX MÖLLER N.V.**

**Violen- en Strijkstokkenmakers**

*Sedert 1889*

\*

Oude en Nieuwe Meesterviolen

**Piano's - Orgels - Vleugels - Radio**

VERKOOP  
INKOOP  
STEMMEN  
REPARATIE  
VERHUUR  
TRANSPORT  
TAXATIE

Amsterdam Raadhuisstraat 48-50 Telef. 43890—44268  
Haarlem Groote Markt 8 Hilversum Vaartweg 13  
Rotterdam Statenweg 190 Goes Lange Kerkstraat 41 Kampen Burgwal 14



# Stand van zaken

## Enkele problemen van de moderne muziek

Het is een vervelende bezigheid een artikel over de stand van zaken te moeten beginnen met de constatering, dat de zaken op het gebied van de moderne muziek niet staan, maar wankelen of liggen als de resten van een zich moeizaam handhavend leger. Ik geloof, dat wij terug moeten gaan tot het late Hellenisme om een periode te vinden, die de onze evenaart in artistieke wanorde en stijlloosheid. De schuld hiervan — het is na zoo'n constatering altijd een bevredigende bezigheid den schuldige op te sporen — dragen ditmaal niet de veelgemaakte hedendaagsche scheppende kunstenaars: zij, op wier ruggen toch al de verguizing en de snobistische bejubeling van het publiek rusten, zijn in dit geval slechts slachtoffers van de al te eenzijdige ontwikkeling, die de muziek in West-Europa heeft doorlopen. Na de ontdekking van de harmonie als zelfstandige factor in het muzikale kunstwerk, hebben de componisten zich hierop verwoed geworpen en dit tot dien tijd verwaarloosde kind in steeds toenemende mate en tenslotte ten doode toe vertroeteld.

\* \* \*

De ontwikkeling, die in de schilderkunst waar te nemen is (opoffering van de lijn aan de kleur), die uitliep op de reeks impressies door Monet geschilderd naar het voorportaal van de kathedraal te Rouen en die tenslotte Willem Maris de uitspraak ontlokte: „Ik schilder geen koeien, maar lichtvangers”, deze zelfde ontwikkeling heeft geleid tot de muzikale kleurimpressies der late romantici en der Fransche impressionisten. Er is dan ook in dit opzicht geen wezenlijk verschil tusschen het werk van Richard Strausz en Debussy: niet meer het wat, maar het hoe was voor deze kunstenaars belangrijk; de inhoud werd opgeofferd aan den vorm<sup>1)</sup>.

<sup>1)</sup> Hier en op enkele andere plaatsen wordt een meening naar voren gebracht, die wij geheel voor rekening van den auteur laten.  
Red.

De generatie van componisten, die omstreeks de vorige wereldoorlog zijn scheppende activiteit begon, zag zich voor de taak gesteld, uit deze door te intensief gebruik uiteengevallen harmonische resten en uit de verwaarloosde melodische lijn, een nieuwe muziek te vormen. De stap naar de pluritonaliteit en naar de atonaliteit was klein en gemakkelijk (Schönberg is tenslotte de consequentie van Wagner). De oplossing van de melodische moeilijkheden stelde hogere eischen en kwam tenslotte pas tot stand na een bezinning op de verloren gegane waarden van de middeleeuwsche contrapuntiek (de streng lineaire schrijfwijze van Schönberg is hier een gevolg van), door adoptatie van de melodievorming uit Barok en Classicisme (het Neo-Classicisme van Poulenc en de latere Strawinski), of door beïnvloeding met nationale of exotische volksmuziek (Bartok, Kodaly, de jonge Strawinski, de Spanjaarden met hun folkloristische thematiek; Wiéner, Tansman, Gershwin en een gedeelte van het werk van Křenek onder invloed van de Afro-Amerikaansche muziek).

Ook de andere muzikale elementen werden aan een grondige revisie onderworpen. Het vrije metrum van de middeleeuwsche vocale werken gaf aanleiding tot ingewikkelde polymetrische muziek (Willem Pijper weet hiervan een meesterlijk gebruik te maken) en de volksmuziek leverde ook hier zijn aandeel (Ragtime, Blues, Rumba bij Milhaud en Strawinski, het *Concerto Franco-Américain* van Wiéner, Bartok's Roemeensche dansen zijn hiervan enkele voorbeelden). De Europeesche cultuur gaf zijn bijdrage hierin door accentueering van het motorische element (*Pacific 231* van Honegger, *Hommage à Remington* van Leo Smit, *Arbeid* van Marius Monnikendam).

\* \* \*

Op het gebied van de instrumentatie trad in dezen tijd een groote versobering in. De groote orkesten met hun rijke klank-

schakeeringen maakten plaats voor kamerorkesten, waarin de instrumentale kleur niet meer als zelfstandig element werd gebruikt, maar slechts als middel tot de helderste expressie van een melodische lijn. Baanbrekend werk op dit gebied verrichten o.a. Schönberg (*Kammersinfonie*), Hindemith (verschillende symphonieën en concerten met kamerorkest), Milhaud (*Cinq Symphonies*), Strawinski (*l'Histoire du Soldat*), terwijl deze laatste in sommige gevallen zelfs geheel afstand deed van de orkestklank (van *Les Noces* — oorspronkelijk voor solisten, koor en orkest — werd naderhand door de componist zelf de orkestpartij omgewerkt voor vier vleugels en slagwerk).

\* \* \*

Al deze veranderingen, die slechts het uiterlijk betroffen, zouden echter zinloos zijn, als zij niet gepaard gingen met een vernieuwing van de inhoud. En deze nieuwe inhoud is door sommigen gevonden; een inhoud, die in zijn vele nuances een complete uiting is van het leven in dezen tijd, van het dynamische tempo, van de materialistische levenshouding, van onzekerheid of van vertrouwen; al naar gelang van het temperament en het karakter van de componist met hartstocht beleden of verworpen. Enkele gevallen uitgezonderd, bleek deze tijd geen stimulans te zijn voor de breede bespiegeling: de muziek is warm, heftig; de vorm beknopt en helder. En toch bleek er ondanks al deze vernieuwing, al deze ontwikkeling en vooruitgang, geen stijl te ontstaan. Wèl vormden zich scholen en groepen, waar bij voorbaat tot mislukking gedoemde krampachtige pogingen werden gedaan om een stijl te forceeren; maar stijl wordt niet gemaakt, stijl ontstaat of ontstaat niet... en in dit geval ontstond hij niet.

De verklaring hiervan ligt voor de hand. De Europeesche cultuurdrager is geprotonceerd individualistisch en onze cultuur bergt geen enkelen factor in zich, die een algemeen geldige waarde bezit. Ik geloof niet, dat zonder zoo'n bindenden factor een stijl kan bestaan. De uitspraak „Kunst is de allerindividueelste expressie van de allerindividueelste emotie” geldt niet alleen voor Kloos en de Tachtigers, maar evenzeer voor expressionisten, cubisten, futuristen,

surrealisten en andere -isten, die ons hedendaagsche artistieke leven bepalen.

\* \* \*

Voor het muzikale leven zijn de gevolgen hiervan funest. De veel besproken en sinds eeuwen niet meer overbrugde kloof tusschen publiek en scheppend kunstenaar wordt bij elk nieuw werk breeder en daardoor verliest de componist zijn klank- en voedingsbodem. De toestand moet noodgedwongen tot steriliteit leiden aan de kant van de producent, terwijl het publiek elke maatstaf verliest en slechts de kunstenaar die tot concessies bereid is, zal accepteren. Daarbij komt, dat de uitvoerende kunstenaars, die tenslotte moeten bemiddelen tusschen componist en luisteraar, nog grootendeels in de romantische virtuozen-mentaliteit vastzitten, waardoor de componisten bij hen niet de minsten steun vinden om hun werken op de juiste wijze tot het publiek te brengen: voor hen is hun spel en persoonlijkheid alles, de muziek niets. Ik weet wel, dat dit te scherp geformuleerd is, maar aan het feit in beginsel doet dit geen afbreuk.

\* \* \*

Een uitweg uit dezen chaos? Zoo lang onze cultuur niet de gelegenheid geeft tot het ontstaan van een nieuwe stijl, zal elke poging om de toestand te verbeteren slechts een lapmiddel zijn. Enkele van deze lapmiddelen heeft Leo Hanekroot in de eerste aflevering van *Preludium* al aangegeven. Laten de componisten zich niet schamen zoo nu en dan een technisch eenvoudig werk te schrijven: wat waard is gezegd te worden, kan ook eenvoudig gezegd. Laten de vertolkers zich niet schamen deze eenvoudige werken op hun programma's te brengen. En laten de dilettanten zich rustig aan deze muziek vergrijpen: het resultaat is dan misschien niet ideaal, maar zelf spelen is de snelste wijze om met de mentaliteit van een werk vertrouwd te raken. Een nauwer contact tusschen componist en toehoorder is voorloopig de eenige manier om aan het wanbegrip ten aanzien van de moderne muziek een einde te maken.

JAN WISSE



Zoals de namen van Arthur Nikisch, Arturo Toscanini en Willem Mengelberg onafscheidelijk zullen verbonden blijven respectievelijk aan het Gewandhaus te Leipzig, de Scala te Milaan en het Concertgebouw te Amsterdam, zal die van Leopold Stokowski altoos in verband worden genoemd met het Philadelphia Orchestra, gedurende vele decennia de roem van de stad der Quakers.

Het Philadelphia Orchestra behoort tot de jongere orkesten in de Vereenigde Staten; het werd in 1900 opgericht en stond achter-eenvolgens onder leiding van Fritz Scheel en Carl Pohlig, totdat in 1912 de directie werd overgenomen door den toen vijf en twintig-jarigen Leopold Stokowski, nadat deze als leider van het orkest te Cincinnati sedert eenige jaren van zich had doen spreken.

Stokowski is op 18 April 1887 te Parijs geboren, heeft zijn studies in Engeland voltooid en kwam in 1905 naar Amerika als organist en koorleider aan de St. Bartholo-



Leopold Stokowski

## LEOPOLD

mew's Church te New York. Te voren is hij organist geweest van St. James' Church in Piccadilly te London.

Snel werd de faam van zijn magistraal kunnen over de Vereenigde Staten verbreid. Hij heeft het Philadelphia-orkest gevormd tot een instrument van den allereersten rang, zoodat het tijdens en kort na den vorigen oorlog aan de spits van de Amerikaansche instrumentale ensembles kwam te staan. Met een ongekend élan en onafgebroken geestdrift heeft Stokowski zich tal van jaren aan de zaak van het orkest gegeven, niet alleen in artistiek, doch evenzeer in materieel opzicht. Artistiek door een repertoire op te bouwen, dat op de grootste verscheidenheid kan bogen. Tal van eerste uitvoeringen in Amerika van voornamelijk werken der hedendaagsche toonkunst zijn onder Stokowski's leiding tot stand gekomen. Ik zou hier willen memoreeren die van Mahler's Achtste Symphonie, welke in 1916 niet minder dan 9 uitvoeringen te Philadelphia en 1 met hetzelfde apparaat te New York beleefde, van Das Lied von der Erde, van tal van composities uit Debussy's oeuvre en dat van Ravel, van Rachmaninoff's koor-symphonie De Klokken, van Strawinsky's Le Sacre du Printemps, Le Chant du Rossignol en van de aan de nagedachtenis van Debussy opgedragen Symphonie d'Instruments à vent, van Scriabine's Poème Divin, van Eine Alpensinfonie van Richard Strauss, van de tweede symphonie van Henri Rabaud, van Szymanowski's vioolconcert, van de vijfde symphonie van Miaskowsky, van eenige symphonieën van Sibelius, van de Kammer-symphonie van Schönberg, van werken van Alban Berg en Anton von Webern, van de symphonieën van Sjostakowitsj en voorts van een schier onuitputtelijke reeks van werken van oudere en jongere Amerikaansche componisten, waarlijk te veel om hier op te noemen. Daarnaast is het klassieke repertoire nimmer in het gedrang gekomen.

En wat het materiele aangaat is op Stokowski's instigatie en met geestdriftige medewerking van het Bestuur, dat onder zijn leden onzen vermaarden oud-landgenoot Eduard Bok heeft geteld, in 1919 een garantiefonds (Endowment Fund) van ettelijke millioenen dollars bijeengebracht; de rente

## STOKOWSKI

van dit fonds strekt tot dekking van het eventuele deficit op de jaarlijksche exploitatie. Daar de meeste orkesten in de V.S. zuiver particuliere ondernemingen zijn, nietop subsidiën van overheidswege kunnen rekenen en doorgaans in hun bestaan afhankelijk zijn van den steun van bestuurders en andere maecenassen, is een fonds gelijk in Philadelphia is tot stand gebracht van onschatbare waarde.

Persoonlijk heb ik het voorrecht gehad Stokowski sedert het najaar van 1919 van nabij aan den arbeid te zien, niet alleen in het concert, dat steeds de resultante is van een minutieuze voorbereiding, doch ook herhaaldelijk bij die voorbereiding zelve van menige uitvoering.

Met een onuitputtelijke energie, als geestdriftig dienaar van den orkestklank, die onder zijn suggestieve, dynamische directie steeds is ingesteld op het fantasmagorische, heeft hij herhaaldelijk wonderen bereikt, die zich ver verheffen boven die van louter techniek. Men heeft Stokowski wel eens verweten, dat hij te zeer aan het experimenteren heeft willen offeren en dat hij met een zucht naar een alcibiades-achtige sensatie, waaraan 'n zeker „Showmanship" niet vreemd is, de aandacht der massa op zich heeft trachten te vestigen; wie hem evenwel goed heeft leeren kennen, zal onmiddellijk tot tegenspraak van dat verwijt gereed staan. De techniek blijft ook bij Stokowski slechts middel ter bereiking en propageering van een hooger doel: de superioriteit van de kunst zelve te erkennen en bevorderen.

Wanneer Stokowski, die zijn carrière als organist is aangevangen, den orgelklank door middel van het orkest met zijn talrijke genuanceerde modaliteiten tot de menigte wil brengen, gelijk hij zulks heeft gedaan met eenige orgelcomposities van Bach, dan is dat een op volstrekt eerlijke basis rustende weloverlegde propaganda tot algemeener waardeering en kennis van het kunstwerk zelf.

In onzen tijd, waarin de mechanisatie herhaaldelijk tot excessen zou kunnen voeren, indien deze niet oordeelkundig en op voortreffelijke wijze binnen de juiste banen zou worden geleid, heeft Stokowski, de magiër,

zich nimmer te groot geacht om ook daarbij zeer gewenschte leiding te geven. Nadat de behandeling van de talrijke gramfoonopnamen bij hem reeds tot een merkwaardig resultaat was gekomen, heeft de kunstenaar niet gearzeld om zich ook in dienst te stellen van de rolprent en haar uitgebreide mogelijkheden. Zijn films hebben ongetwijfeld eenige sensatie gewekt; nochtans valt bezwaarlijk te ontkennen, dat zij op artistieke wijze nieuwe mogelijkheden van bijzondere orde hebben geschapen.

Zóó althans heb ik dezen eenvoudigen kunstenaar gedurende de meer dan een kwart eeuw, dat ik hem van nabij heb leeren kennen, beschouwd. Met deze woorden moge dezen grooten artist bij zijn eerste officieele bezoek aan ons land een hartelijk welkom worden toegeroepen.

April 1947.

S. BOTTENHEIM.

### De internationale muzikale activiteit

De activiteit begint nu na den oorlog overal weer op te leven. Er is inderdaad behoefte aan internationale uitwisseling. Wij laten hier enkele data van internationale muziekfeesten volgen.

Van 8 tot 28 Mei 1947 houdt **Praag** een muziekfestival. Er worden in het programma een aantal wereld-premières gespeeld en een concours voor den Kubelik-prijs gehouden voor violisten van 15 tot 30 jaar. De hoofdprijs bedraagt 100.000 Tsjechische kronen. Gespeeld moeten worden: een fuga uit Bachs solo-sonates, Kreutzer's Vioolconcert nr. 19, Jozef Suk's Vier stukken voor viool en piano, een Capriccio van Paganini de Ballade uit Kubelik's vierde concert. De jury zal bestaan uit Mischa Elman, Ricardo Odnoposoff, Maur. Hewitt, David Oistrach, Rich. Zika, Jindrich Feld. De prijswinnaar concerteert mede op het eerste concert van het festival, de tweede en derde prijzen treden in de volgende concerten op.

Het 21ste festival van de Intern. Soc. for Contemporary Music zal plaats vinden van 29 Mei tot 4 Juni van dit jaar te **Kopenhagen**. De Amerikanen zijn niet heel tevreden over de samenstelling van het programma. Zij meenen, dat door en tijdens den oorlog het peil van de Amerikaansche muziek zoodanig is gestegen, dat haar een ruimere plaats in de wereld toekomt dan voorheen. Geheel ongelijk hebben zij niet!



(Ingezonden)

## De glimlach van Thaumadzo

Naar aanleiding van de Parijse Unesco-uitvoeringen van het Concertgebouw-orkest heb ik in het Februarinumnummer van Preludium de vraag gesteld, welke gedachtengang ten grondslag mocht liggen aan de buitenlandse muziekpolitiek der Nederlandsche verantwoordelijke instanties sedert de verbreiding onzer cultuurgoederen in den vreemde regeeringszaak geworden was. Ik vroeg dit publiekelijk, aangezien deze vraag in Parijs herhaaldelijk was gesteld en de uitgevoerde programma's het antwoord erop schuldig bleven. Deze programma's namelijk „gaven blij van een, laat ik zeggen, excessieve bescheidenheid, welke tot fataal gevolg heeft gehad, dat de muzikaal-creatieve betekenis van ons land voor een internationaal forum niet is voorgesteld geweest op een wijze die conform aan een voor ons toch allerminst beschamende werkelijkheid was.”

Als antwoord op deze critiek heeft men in het Maartnummer van dit blad onder de titel „Vrouwe Musica glimlacht” een door Thaumadzo gesigeneerde bespiegeling kunnen lezen welke, volgens een redactioneel bijschrift, van „bevoegde zijde” kwam. Thaumadzo vergelijkt Vrouwe Musica met Vrouw Justitia die geblinddoekt is en daarom aangewezen op „de constateeringen van derden”. Vrouwe Musica die geen blinddoek draagt, maakt een eigen keuze uit de „kiemen in haar eene hand gereed tot grootsche scheppingen uit te dijen”. Zij laat zich daarbij niet slechts leiden door haar persoonlijke preferenties van hetgeen „zij het allerhoogste acht”, doch scheidt eerstens datgene „wat van eigen bodem komt en datgene wat elders opbloeide” en vervolgens „het eigentijdsche waarvan de waarde nog niet onomstootelijk door haar werd vastgesteld en datgene wat door jaren werd geijkt.” Intusschen glimlacht zij „vergevend als anderen deze keuze betreuren en bloemen waanden waar zij nog slechts knoppen ziet.” Want: „Vrouwe Musica mint de muziek en put daaruit verdraagzaamheid”.

Uit deze verdraagzaamheid put ik op mijn beurt de moed's Vrouwen Musica's dichtlijken woordvoerder Thaumadzo de vraag te stellen of er onder de eigentijdsche literatuur die van „eigen bodem komt” dan maar één werk was te vinden dat — ofschoon

nog niet door „de jaren geijkt” — waardig werd bevonden Nederland bij de Unesco te vertegenwoordigen? Ik weet 't: vele factoren kunnen de samenstelling van een programma beïnvloeden. Doch naar veler meening hadden althans dit maal deze factoren ondergeschikt gemaakt dienen te worden aan de essentiële missie welke het Concertgebouw-orkest als vertegenwoordigend lichaam der Nederlandsche cultuur te volbrengen had. En het aandeel der verschillende factoren vast te stellen geelk mij nu juist de taak der instanties die de verantwoordelijkheid der programma's droegen. Vrouwe Musica past den glimlach goed, doch van Thaumadzo hadden wij deze formulering graag vernomen.

Parijs, 28 Maart 1947. FRANK ONNEN

\*

De Redactie van Preludium heeft zich, om deze discussie te besluiten, rechtstreeks tot de artistieke leiding van het Concertgebouw gewend om haar standpunt inzake de bezwaren van den Heer Onnen over de Programma's in Parijs te vernemen. Dit luidde als volgt:

„De klacht van den Heer Onnen is ons niet geheel duidelijk. Immers, in zijn eerste artikel bepleit hij, dat de programmakeuze worde bepaald door de overheid en niet door individuele inzichten.

De programma's voor de concerten in Parijs zijn echter geheel vastgesteld overeenkomstig de voorstellen, welke door den Nederlandschen cultureelen attaché in Parijs, den Heer Robert de Roos in samenwerking met de leiding van de UNESCO zijn ingediend”.

**Manuel de Falla**, de onlangs overleden Spaansche componist is van Buenos Ayres naar zijn geboorteplaats Cadiz overgebracht en daar ter aarde besteld onder groote belangstelling mede van vele regeerings- en muzikale autoriteiten. De Requiem-mis werd in de Cathedraal gezongen door de Capella Classica in de compositie van Vittoria, die dit werk had gecomponeerd voor de begrafenis van Keizer Karel V. Des avonds werd een concert uitgevoerd, waaraan medewerkten de reeds genoemde Capella Classica en het Orchestra Betica, welk orkest door De Falla op 20-jarigen leeftijd was opgericht.

## Rumbamuziek

De titel van dit door Will G. Gilbert (W. H. A. Steensel v. d. Aa) geschreven en bij Krusemann (serie de Muziek XIX) uitgegeven werkje zal ongetwijfeld eenigszins inspireerend werken op den verkoop ervan: ook de titelplaat (een negerdanceres die U met haar vurige oogen verleidend aankijkt, iets waartoe ook haar (ont)kleding enz. medewerkt). Maar hiermede is de „populaire” zijde van dit populair-wetenschappelijke werkje alreeds gekenschetst. Velen, die zich dit boekje aanschaffen uit attractieve overwegingen zullen zich bedrogen wanen, anderen daarentegen, die belang stellen in de beginperiode der muziekgeschiedenis komen waarschijnlijk niet op de gedachte, dat zij hier heel veel interessants zullen leeren kennen. Gilberts studie gaat nl. over de muziek der Midden-Amerikaansche negers, waarin het primitieve element nog steeds (maar waarschijnlijk niet lang meer) sterk aanwezig is. Dit primitieve element openbaart zich vooral in de magische kracht, die aan de melodieën wordt toegeschreven. Maar juist hierin ligt ook voor ons, gecultiveerde concert(gebouw)-bezoekers de charme van deze muziek en... van die van alle tijden. Ik beluisterde eens met een vriend de Tannhäuser-ouverture, ik had hem het programma-blad gegeven en kreeg het in snippers terug... zooals de muziek zich bij den primitief ontleedt in dansbeweging, zoo ontleedde de Wagner-klanken zich bij mijn vriend in vingerbewegingen (met het vermelde „noodlottige” gevolg). Eigenlijk zou ik hier kunnen volstaan met het noemen van Ravel's Bolero, die wel zeer bewust appelleert aan ons onderbewuste; ik zwijg dan nog maar over de hoofdwiegende en voettrappende concertbezoekers. Inderdaad: ook de concertzaal-muziek mist haar greep op ons lichaam zelden: we houden immers de adem in bij een lyrische passage en gaat ons hart niet sneller slaan als de golven der muzikale bewogenheid zich hoog verheffen?

Al deze zaken kunnen we in hun meest elementaire stadium waarnemen bij de negers. Het is juist hierdoor wenschelijk, dat de huidige muziekliefhebber, die het goed met zichzelf meent, zich in het werkje van Gilbert verdiept.

Th.

## PIZZICATI

JO IMMINK

ZANGPAEDAGOGIE - SOLO- EN KOORZANG

Stadionkade 70, Amsterdam-Z. Tel. 23847

Spreekuur: Donderdags van 2-4 uur

J. POPPELSDORF

VIOOLLEERAAR

Jacob Obrechtstraat 64 - Tel. 97865

Repetitor - Paedagogisch samenspel

FRED GERSTELING - pianist

Balistraat 35 hu's - Tel. 52395 - Amsterdam

Prospectus op aanvraag.

## Schakelbordbouw en reparaties

vormen de specialiteit van onze fabriek te Amsterdam. Voorts vertegenwoordigen wij zeven eerste klas fabrieken, t.w.: ASEA (Zweden), Sauter (Zwitserland), Stal (Zweden), Elliott (Engeland), BOC (Engeland), Brookhirst (Engeland) en Barbier, Bénard & Turenne (Frankrijk).



n.v. Groeneveld, v.d. Poll & Co's

electrotechnische fabriek

Amsterdam, Rotterdam, Wormerveer,  
de Ruyterkade 41-43 Westzeedijk 15 Javastraat 45



AMSTLEVEN

LEVENSVZERZEKERINGEN

LIJFRENTEN \* PENSIOENEN

GROEPSVERZEKERINGEN

N.V. Amsterdamsche Mij

van Levensverzekering

Nieuwe Spiegelstraat 17

Amsterdam-C