

Dr. Rudolf Mengelberg / een inleiding op zijn leven en werk

Dr. Rudolf Mengelberg / An introduction to his life and work

Een groot deel van zijn leven bracht Rudolf Mengelberg door in dienst van de 'NV Het Concertgebouw' in Amsterdam en daarmee in nauw contact met de dirigent Willem Mengelberg. In tegenstelling tot wat in vele publicaties staat vermeld was Rudolf geen neef van Willem maar slechts een ver familielid. Wij kunnen in zijn stamboom [zie bijlage] de mannelijke lijn nagaan tot zijn bet-overgrootvader Heinrich Mengelberg (1701-1771) en in de stamboom van Willem zelfs tot de vader van diens bet-overgrootvader Augustin Mengelberg jr. (1705-1768). Deze Augustin was een broer van Heinrich. Conclusie: Rudolf en Willem waren geen neven van elkaar, zelfs geen achterneven maar zeer ver verwijderde familieleden. De componist Karel Mengelberg echter was wel degelijk directe familie; zijn vader was een broer van Willem. Willem was dus een directe oom van Karel. De leden van de familie Mengelberg vormden een hechte eenheid en daarom sprak iedereen in de familie elkaar aan met 'neef' of 'nicht'.

Curt Rudolf [nooit gespeld 'Rudolph'] Mengelberg werd geboren op 1 februari 1892, niet zoals in sommige publicaties in 1891, in Krefeld als (enige) zoon van de advocaat (later rechter) Franz Heinrich Mengelberg (1858-1923) en zijn vrouw Ulrike Eleonore Katharine Tschorn (1862-1937). Rudolf had twee zusters, Carla en Käthe (1894-1968), die getrouwd was met Stefan Bauer, een volbloed Jood. Om die reden en omdat zij twee half-Joodse kinderen had, werd haar het werken in nazi-Duitsland onmogelijk gemaakt en moest zij in 1939 naar Amerika emigreren. Daar werd zij hoogleraar Sociologie (Rutgers New York en Upsala College, East Orange). Haar oudste zoon Stefan Bauer-Mengelberg werd een bekend dirigent. Zowel Rudolf als Käthe volgden een academische opleiding. Rudolf studeerde eerst rechten in Genève en in Duitsland, pas daarna muziekwetenschap in Leipzig bij prof. dr. Hugo Riemann (1912), in die tijd de nestor van de Duitse muziekwetenschap. In 1915 promoveerde hij bij Riemann op een dissertatie over de Italiaanse Barok-componist G. A. Ristori.

Dit proefschrift is een typisch voorbeeld van hoe in de nadagen van het Duitse keizerrijk een dissertatie er uit zag, zowel qua opzet, qua uitwerking en qua keuze van het onderwerp. Niet voor niets is de ondertitel 'Ein Beitrag zur Geschichte italienischer Kunstherrschaft in Deutschland im 18. Jahrhundert', een favoriet thema van Riemann. Ristori (1692-1753) werkte aan het koninklijk hof in Dresden en verbleef ook geruime tijd in Rusland. Zijn werk was omstreeks 1915 alleen enkele musicologen bekend. Mengelberg's proefschrift was de eerste aan deze componist gewijde publicatie. Mengelberg hoefde vanuit Leipzig voor het verzamelen van materiaal niet ver te reizen. Het meeste was in de toenmalige Koninklijke Hofbibliotheek in Dresden te vinden. Een van de grote voordelen van zijn dissertatie is, dat hij gebruik kon maken van materiaal dat in 1945 onherroepelijk verloren ging [01]. Een ander groot voordeel is, dat hij zijn studie ruim van illustratiemateriaal voorzag, waardoor men zich een goed beeld kan vormen over de muzikale kwaliteiten en het gehalte van Ristori's werk. Riemann stond in zijn tijd op het volstrekt juiste standpunt, dat er nog zo veel bronnen opengelegd moeten worden, dat daarbij de kwaliteit van componisten of composities niet altijd prioriteit hoeft te hebben, zo lang onbekend maar bekend wordt gemaakt. Aan het einde van zijn carrière – ongeveer gelijk vallend met het einde van WO I – had hij daarmee een groot terrein ontgonnen, vooral uit de tweede helft van de achttiende eeuw, dat voordien nog vrijwel onbekend was.

Ristori behoort tot de mindere goden in de Italiaanse muziekgeschiedenis van zijn tijd. Hij was zonder meer een goed vakman, d.w.z. hij beheerste het handwerk maar zijn muzikale inspiratie was beperkt. Het klinkende resultaat komt dan ook niet boven het gemiddelde uit van wat zijn tijdgenoten schreven en is wellicht de voornaamste oorzaak dat hij als componist vrijwel is vergeten. Dat doet niets af aan de prestatie van Mengelberg, waardoor we nu althans de naam van

Ristori en een aantal composities kennen. Het proefschrift verscheen in 1916 bij Breitkopf und Härtel in Leipzig en is antiquarisch nog wel te bemachtigen [02].

Onmiddellijk na zijn promotie vertrok Rudolf naar Amsterdam om zijn praktische muzikale opleiding af te ronden bij Cornelis Dopper (compositie) en zijn verwant Willem Mengelberg (instrumentatie). Waarschijnlijk door zijn omgang met Willem werd hem gevraagd kleine opdrachten in de publicitaire sfeer uit te voeren ten behoeve van het Concertgebouworkest. In 1917 resulteerde dit in een vaste benoeming tot artistiek adviseur. Tot zijn voornaamste taken behoorde ook de redactie van de programmaboekjes. In het begin werd Rudolf door Willem uit eigen zak betaald, bij zijn benoeming in 1917 kreeg hij een salaris van het bestuur.

In het seizoen 1919-1920 deed Rudolf van zich spreken door een aantal concerten te wijden aan de grote figuren uit de muziekgeschiedenis in chronologische volgorde. Dit werd een ware 'historische cyclus' die zijn naam bij een groot publiek bekend maakte. Hij leidde de cyclus – die in nauw overleg met Willem tot stand kwam – zelf in met een aantal gedegen werkbeshouwingen en waar nodig biografieën. Afgezien van deze inleidingen werd zijn eerste publicatie na zijn proefschrift het 'feestboek' t.g.v. het Mahlerfeest in mei 1920 in Amsterdam. Dit in het Duits geschreven boek verscheen in september 1920 en bevat dus een soort terugblik [03] op het feest, waarin Willem in 9 concerten vrijwel het gehele oeuvre van Mahler dirigeerde. Aan deze concerten ging een 'feestweek' vooraf om het zilveren jubileum van Willem als dirigent van het Concertgebouworkest te vieren. Dat ging gepaard met speeches, lezingen en concerten met gelegenheids- en andere muziek. Rudolf was sterk bij de organisatie van het geheel betrokken (onder supervisie van het bestuur.) Het Mahlerfeest trok internationaal belangstelling.

Na het Mahlerfeest vertrok Willem naar Amerika, waar hij in de komende jaren steeds een periode van enkele maanden zou dirigeren. Zijn werk in Amsterdam werd – meestal op zijn aanbeveling – waargenomen door de grootste dirigenten van zijn tijd, Bruno Walter, Otto Klemperer, Karl Muck, Pierre Monteux, e.a. Dit verhoogde het aanzien van het orkest enorm. Ook de komst van belangrijke en bekende componisten als Igor Stravinsky en Richard Strauss, die eigen werken dirigeerden gaf het Concertgebouworkest een internationaal allure. De organisatie van dit alles werd grotendeels door Rudolf geleid en dat bleef bij het bestuur, vrijwel geheel bestaande uit niet-musici, niet onopgemerkt. Na het Mahlerfeest organiseerde Rudolf een soortgelijke manifestatie waarin Franse componisten het middelpunt vormden, gevolgd door een 'Richard Strauss-feest' (1924). In 1925 vertrouwde dit bestuur op advies van Willem het artistieke leiderschap dan ook aan Rudolf toe. Er waren uiteenlopende opvattingen over de vraag of uitgerekend een Duitser deze belangrijke post zou moeten bezetten of dat er geen gelijkwaardige Nederlander hiervoor in aanmerking zou komen. Rudolf zelf heeft dat in 1928 afdoende tegengesproken met de publicatie van zijn cultuur-historische studie over Nederland, getiteld 'Holland als kulturelle Einheit' [04]. Het betreft hier een al-omvattend overzicht van de Nederlandse cultuur in de breedste zin van het woord. Het is geen gemakkelijke studie om te lezen. Enerzijds is het een lofzang op de Nederlander en zijn cultuur in heden en verleden, enigszins verwonderlijk voor een geboren Duitser die natuurlijk vanuit zijn eigen educatie en achtergronden schrijft; anderzijds zich (te) vaak verliest in filosofische abstracties die niet steeds geloofwaardig aandoen. Alle stellingen in deze studie worden geponeerd met een apodictie die de lezer dwingt de stelling voetstoots aan te nemen of daarteg in verzet te komen. De lezer wordt dus gedwongen na te denken om tot een eigen beeld te komen. Dat is beslist een grote verdienste van het boek maar maakt het wel moeilijk leesbaar. Het is als het ware een geschiedsschrijving van de Nederlandse beschaving die geheel neutraal gehouden is, dus zonder chauvinisme en zonder minderwaardigheidsgevoel. Mengelberg bewijst hierin zich Nederlander met de Nederlanders te voelen. In 1932 liet hij zich daadwerkelijk tot Nederlander naturaliseren.

Het artistiek leiderschap van het 'Concertgebouw' leidde tot contacten met musici en andere kunstenaars over de gehele wereld maar ook tot strubbelingen met dirigent Willem Mengelberg, die

– zo wordt de indruk gewekt – zijn artistiek directeur en verre verwant Rudolf soms niet zag staan en helemaal zijn eigen gang ging. Desondanks bleef Rudolf hem trouw en verrichtte, vaak contrecoeur, de vele hand- en spandiensten die zijn verantwoordelijkheid hem oplegde. In 1935 was Willem 40 jaar als dirigent aan het orkest verbonden, wat met een groot muziekfeest werd gevierd. In hetzelfde jaar herdacht Rudolf dat hij 20 jaar geleden voor het eerst werkzaamheden voor het Concertgebouw verrichtte. Daarvan werd geen groot feest gemaakt. Wel benoemde het bestuur hem tot algemeen directeur maar dit hield eigenlijk alleen een andere functieomschrijving in omdat Rudolf al jaren de meeste werkzaamheden van een algemeen directeur verrichtte. Hem werd ook de geschiedsschrijving van instelling en orkest opgedragen, wat in 1938 resulteerde in het boek 'Vijftig jaar Concertgebouw' [05], waarin meer positieve aandacht aan de persoon Willem Mengelberg is besteed dan aan gebouw en orkest.

In zijn functie als algemeen directeur kreeg Rudolf Mengelberg te maken met de bezetting van ons land door de Duitsers in de jaren 1940-1945. Zijn streven, gesteund door het bestuur, was het orkest koste wat kost door de oorlog te brengen. Het feit dat hij zelf als Duitser geboren was stond daar helemaal los van. Zo moest hij er in toestemmen dat het orkest speelde bij sommige Duitse manifestaties of van de NSB. Er werden zeventien Joodse medewerkers ontslagen, waarvan er drie de oorlog niet overleefden. Het was aan dirigent Willem te danken dat ca. veertig Joodse Nederlanders, dus ook niet-orkestleden (voorlopig) uit de klauwen van de nazi's bleven. Na de oorlog werd dit door de 'Eraad voor Muziek', die over Willem's gedrag moest oordelen, toegeschreven aan 'eigenbelang' en Willem kreeg een verbod om te dirigeren voor de rest van zijn leven. Rudolf had misschien meer kunnen doen voor de Joodse landgenoten maar dat zou hem in een positie hebben gebracht waarin hij niets meer voor wie dan ook had kunnen doen. Zijn 'meegaande houding' was dus niet eigenbelang of lafheid maar tot de bittere consequenties de verantwoordelijkheid dragen.

Door de 'Eraad voor Muziek' kreeg hij eerst een verbod tot uitoefening van zijn functie (dus ontslag), wat later in hoger beroep bij de 'Centrale Eraad' werd teruggedraaid omdat bewezen kon worden dat hij absoluut anti-nazi was en nooit bij welke vorm van oorlogsmisdaden dan ook betrokken was geweest. In 1947 kon hij zijn werkzaamheden hervatten maar de twee jaren van gedwongen inactiviteit zijn de moeilijkste in zijn leven geweest..

Deze na-oorlogse periode werd voor hem de moeilijkste van zijn leven. Hij had in een periode van dertig jaren volop meegewerkt om een muziekinstelling een wereldreputatie te geven. Deze verdiensten werden wel door iedereen erkend (zijn bestuur voorop) maar niet door iedereen echt gezien. De fouten die ieder mens nu eenmaal maakt werden hier tegen hem gebruikt. Mengelberg wilde voor zijn instelling de negentiende-eeuwse romantische gedachte waaruit deze was ontstaan, zoveel mogelijk behouden [06]. Hij zag zijn wereld veranderen en kon deze verandering niet keren. In opdracht van zijn bestuur stelde hij een reorganisatieplan op waaruit weliswaar een aantal voorstellen in daden werden omgezet maar ook anderen werden getorpedeerd. Uiteindelijk gooide hij (1954) de handdoek in de ring. Kort daarop werden Concertgebouw en orkest gescheiden. Bij het zien van foto's uit de jaren na 1947 zien wij een gekweld en verbitterd mens, die het dan weliswaar niet aan erkenning heeft ontbroken maar wel aan waardering. Rudolf Mengelberg verliet Nederland en vestigde zich in Zuid-Frankrijk waar hij op 13 oktober 1959 overleed.



Rudolf Mengelberg / foto op het bidprentje

Stambomen Rudolf Mengelberg		en	Willem Mengelberg	
Curt Rudolf componist, musicoloog	1892 – 1959 Krefeld	Beau soleil	Joseph Willem dirigent	1871 – 1951 Utrecht Zuort (Zwitserland)
Heinrich Franz advocaat, procureur	1858 – 1923 Elberfeld	Krefeld	Friedrich Wilhelm beeld. kunstenaar	1837 – 1919 Keulen Utrecht
Joh. Heinr. Joseph Rudolf notaris	1821 – 1884 Linz	Elberfeld	Johann Edmund E. architect	1814 – 1884 Keulen
Andreas Wilhelm loco-burgemeester Linz	1780 – 1846 Bonn	Koblenz	Egidius binnenhuisarchitect	1770 – 1849 Keulen
Heinrich burgemeester Linz	1701 – 1771 Linz – Linz		Edmund beeldhouwer, musicus	1746 – na 1769 Elberfeld
			Augustin jr. schipper	1705 – 1768 Linz Andernach am Rhein

Augustin sr. 1675 – 1770
schipper, burger van Linz Linz – Linz

Augustin sr. 1675 – 1770
schipper, burger Linz Linz

De betovergrootvader van Rudolf (Heinrich, 1701-1771) en de vader van de betovergrootvader van Willem, (Augustin jr., 1705-1768) waren broers.

Een broer van Willem (1871-1951) was Joseph Mengelberg (1874-1965); hij was de vader van de componist Karel Mengelberg (1902-1984). Willem was dus een oom van Karel.

Bij 'Linz' is steeds bedoeld Linz am Rhein (vlak bij Remagen), niet Linz in Oostenrijk.

Het geslacht 'Mengelberg' is terug te volgen tot de vijftiende eeuw. De oorspronkelijke naam was 'Mentelberg'; de naamsverandering in 'Mengelberg' is gedaan door Augustin Mengelberg sr., de oergrootvader van Rudolf, (Karel en Willem).

Rudolf Mengelberg trouwde in juni 1926 met Eleonora Wubbe, een nicht van Mathilda Wubbe, de echtgenote van Willem. Rudolf en Nora kregen twee kinderen.

Het werk

Rudolf begon zijn carrière zoals zoveel componisten met liederen en kamermuziek, waarbij de piano in het middelpunt staat. Hij moet zelf een uitstekend pianist zijn geweest, die goed begreep hoe voor een piano geschreven moet worden. Terwijl hij rechten studeerde (omstreeks 1910) overwoog hij serieus om concertpianist te worden en studeerde daartoe enige tijd bij de bekende pianopedagoog Otto Neitzel in Leipzig. Hij brak deze studie af om zich volledig op de muziekwetenschap te storten maar bleef natuurlijk wel als niet-professioneel pianist actief. De ongeveer zeventig liederen die bewaard zijn gebleven en de ongeveer twintig kamermuziekwerken hebben alle een pianopartij die voor een goede pianist speelbaar is zonder dat een groot beroep wordt gedaan op virtuoze eigenschappen. Zijn beste werk op dit terrein (afgezien van enkele geestelijke liederen) is zijn sonate in G voor viool en piano opus 7 uit 1920, verschenen bij Tischer und Jagenberg in Keulen.

De liederen met piano zijn bedoeld voor de huiskamer. Een onderzoek vanaf de eerste composities tot de werken na 1945 zou een goed beeld kunnen geven van Mengelberg's stylistische ontwikkeling als componist. Van een heel ander beeld getuigen de twee geestelijke liederen op (anonieme) Latijnse teksten voor hoge stem met piano of orgel, ontstaan omstreeks 1930: 'Dormi Jesu mater ridet' (Jesu, slaap, je moeder glimlacht) en 'Resonet in laudibus cum jucundis plausibus' (Laat jubelzang en handgeklap weerklinken). De teksten passen in de kersttijd zonder dat het specifiek kerstliederen zijn; zij dateren uit de late middeleeuwen en Renaissance en zijn door diverse componisten getoonzet. Mengelberg maakt er een heel persoonlijke interpretatie van, niet een moderne zetting van een oude melodie. Naar de sfeer komen zij het beste tot hun recht met orgelbegeleiding maar de zetting is gedacht vanuit de piano en klinkt daarop ook beter. (De begeleidingen zouden ook goed klinken in een arrangement voor (strijk-)orkest.) Het eerste lied kan eventueel ook door een mezzosopraan worden gezongen maar de tessituur is vrij hoog. De dynamiek is heel belangrijk en geeft deze liederen hun intensiteit. Het tweede lied staat in de vijfkwarts maat; de begeleiding is zoals genoteerd op een orgel onspeelbaar, tenzij een aantal accoorden worden uitgedund. Het zijn niet zo zeer liederen voor de huismuziek dan wel voor de concertzaal of de kerk. Zij zijn gepubliceerd bij Broekmans & van Poppel, Amsterdam (ca. 1930).

RESONET IN LAUDIBUS

Allegro (♩ = 126)

The musical score is written in 3/4 time with a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat). It features a vocal line and a piano accompaniment. The piano part begins with a *f non legato* dynamic. The vocal line enters with a *f* dynamic, singing the words "Re - so - net in lau - di -". The piano accompaniment includes a *mf m.s.* section and a *fp* section. The score is divided into two systems, with the vocal line and piano accompaniment continuing across the systems.

f non legato

f

Re - - - so - - - net in lau - - di -

mf
m.s.

fp

fp

- bus cum ju-cun - dis, cum ju-cun - dis plau - - si - bus

f Si - - - on cum fi - de - li - bus: *f* Ap - pa - - ru - it, ap - pa - ru -

it quem ge - nu - it Ma - - ri - - a. *p* Ap - pa - - ru - it, ap - pa - ru -

it quem ge - nu - it Ma - - ri - - a.

mf Pu - - e - ri con - ci - - ni - te. *f* na - - - to re - - -

The first system consists of three staves. The top staff is the vocal line, starting with a mezzo-forte (*mf*) dynamic and a crescendo leading to a forte (*f*) dynamic. The middle and bottom staves are piano accompaniment, with the middle staff featuring a rhythmic pattern of eighth notes and the bottom staff providing harmonic support.

mf ge paal - li - te, paal - li - te, *p* Vo - - ce pi - - a di - - ci - -

The second system continues the vocal line and piano accompaniment. The vocal line has a mezzo-forte (*mf*) dynamic and a crescendo leading to a piano (*p*) dynamic. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes in the middle staff and harmonic support in the bottom staff.

pp - te: Ap - pa - ru - it, ap - pa - ru - it quem ge - nu - it Ma - ri - - a. *pp*

The third system continues the vocal line and piano accompaniment. The vocal line has a pianissimo (*pp*) dynamic and a crescendo leading to a mezzo-forte (*f*) dynamic. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes in the middle staff and harmonic support in the bottom staff.

pp parlando ap - pa - ru - it, ap - pa - ru - it quem ge - nu - it Ma - ri - - - a. *f*

The fourth system continues the vocal line and piano accompaniment. The vocal line has a pianissimo (*pp*) dynamic and a crescendo leading to a forte (*f*) dynamic. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes in the middle staff and harmonic support in the bottom staff.

De koorwerken a cappella (één met orgelbegeleiding) zijn allen bedoeld voor de betere koren, d.w.z. De koren die uit frisse jonge stemmen zijn samengesteld, soms met beroepszangers er tussen en waarvan de leden worden geacht goede oren aan hun hoofd te hebben en goed van blad te kunnen zingen. Mengelberg is pas relatief laat tot het componeren voor a cappella koor gekomen, vanaf 1941. Met uitzondering van de 'Vlaamse ballade' (1952) gaat het bij alle koorwerken om religieuze teksten. Niet alle stukken zijn even sterk, zeker niet in vergelijking met de instrumentale composities maar er zijn er bij die ook vandaag de dag nog een goede, zo niet uitstekende indruk maken. Het 'Adeste fideles' (1953; zijn laatste koorwerk) is daarvan een goed voorbeeld. Het is geen bewerking van het bekende kerstlied maar een geheel nieuwe zetting van de oude tekst. Het koor wordt gediviseerd tot acht stemmen; de partijen zijn niet al te ingewikkeld en de zetting klinkt uitstekend. Dit werk is uitgegeven bij Donemus, Amsterdam, waar overigens de meeste andere koorwerken ook zijn gepubliceerd. Het 'Antiphona de Morte' is gepubliceerd bij Broekmans & van Poppel, Amsterdam. Alle composities zijn bedoeld voor gemengd koor, behalve het mooie 'Haec Dies' (1946) voor sopraan, driestemmig mannenkoor en orgel.

Het koorwerk (a cappella) 'Jesu Bloemhof' ontstond in 1941 en werd geschreven voor het Amsterdams a cappella koor 'Bel Canto' en zijn dirigent Alphons Vranken. Het is – zoals vrijwel alle onbegeleide koorwerken van Rudolf Mengelberg – bedoeld voor een uitstekend kleinkoor dat werkelijk de kunst verstaat om zonder begeleiding te zingen; het is niet uitvoerbaar voor een groot koor of een koor dat om financiële redenen gewend is zonder begeleiding te zingen. Daarvoor stellen deze koorwerken te hoge eisen aan toonzuiverheid, intonatie en ritmegevoel.

Hoewel tekst en melodie oud zijn [07] heeft Mengelberg minuscule aanpassingen in de tekst aangebracht maar geen gebruik gemaakt van de oorspronkelijke melodie, dit om een sterk wisselende harmoniek en melodiek mogelijk te maken (verrassend zijn al de eerste twee accoorden). Het oorspronkelijke lied heeft een refrein vorm, waardoor muzikaal gezien een soort rondovorm ontstaat (a' a" b' b", waarbij a' en a" een steeds wisselende tekst hebben en b' b" het refrein vormt). De overgang van a" naar b' is steeds anders.

In de 'oude' harmonieleer was het gebruik van kwinten en octaven verboden. In de 20e eeuw trekken componisten zich van dit verbod niets meer aan. Mengelberg bereikt er heel verrassende effecten mee bij de woorden 'oetmoedigheid' (maat 31-33), 'gehoorzaamheid' (maat 51-53), 'de allerschoonste beste bloem' (maat 94-97) en elders. Ook 'verboden open octaven' zoals in de maten 49-53 geven een koloriet dat doet denken aan de middeleeuwse parallelle organa van de 'Notre-Dame-school' (sopranen enerzijds, alt en bassen anderzijds met twee maten zelfstandigheid bij de alt (50-51).

De tekstbehandeling brengt met zich mee dat er nogal wat maatwisselingen voorkomen naast a-metrische figuren (duolen, triolen, hemiolen). Er is veel werk van de dynamiek gemaakt waardoor een goede interpretatie van dit werk niet gemakkelijk is. Een koor zou de partijen uit het hoofd moeten kennen en de blik vast op de dirigent gevestigd houden. (Een koor dat met de partijen in de hand alleen maar naar de noten kijkt ontnemt de dirigent iedere mogelijkheid tot interpretatie.) Daarom zou dit werk – zoals bijv. ook de meeste koorwerken van Diepenbrock – niet in het openbaar ten gehore gebracht mogen worden voordat iedereen volkomen vertrouwd is met de noten maar ook met de fijnste nuances. Een koorwerk als dit mag 'hogeschoolwerk' genoemd worden. Het is gepubliceerd in 1941 bij Alsbach, Amsterdam, te zamen met koorwerken van Diepenbrock en Dopfer. Duur: 4'30".

Jesu Bloemhof

voor gemengd koor a cappella

Allegretto

RUDOLF MENGELBERG.
(1941)

Sopraan *p* Heer Je - su heeft een hof - ken, daarschoon bloe - - - men

Alt *p* Heer Je - su heeft een hof - ken, daarschoon bloe - - - men

Tenor *p* Heer Je - su heeft een hof - ken, daarschoon bloe - - - men

Bas *p* Heer Je - su heeft een hof - ken, daarschoon bloe - - - men

ppp staan, daarschoon bloe - - - men

ppp staan, daarschoon bloe - - - men

ppp staan, daarschoon bloe - - - men

ppp staan, daarschoon bloe - - - men

staan, daarschoon bloe - - - men

staan, daarschoon bloe - - - men

staan, daarschoon bloe - - - men

staan, daarschoon bloe - - - men

p dan. Men hoort daar niet dan En - - - ge-len zangk.

p dan. Men hoort daar niet dan En - ge-len-zangk en her - pe-ge-spel en

p dan. *p* Trom-

wel ge-daan. *p* Trom-

her-pe-ge-spel, trom-pet-ten en kla-ret-ten en de veél-kens al-zoo wel,
 pet-ten en kla-ret-ten, trom-pet-ten en kla-ret-ten en
 pet-ten en kla-ret-ten, trom-pet-ten en kla-ret-ten en

en de veél-kens al-zoo wel, en de veél-kens al-zoo
 en de veél-kens, en de veél-kens al-zoo wel, en de veél-kens al-zoo
 de veél-kens, en de veél-kens al-zoo wel, en de veél-kens al-zoo
 de veél-kens, en de veél-kens al-zoo wel, en de veél-kens al-zoo

wel. Die le-lie-kens die ik daar zag, zijn zui-ver.
 wel. Die le-lie-kens die ik daar zag, zijn zui-ver.
 wel. Die le-lie-kens die ik daar zag, zijn zui-ver.
 wel. Die le-lie-kens die ik daar zag, zijn zui-ver.

heid: *mf* de zoe-te vi-o-let-ten

heid: *p* de zoe-te vi-o-let-ten, *mf* de zoe-te vi-o-let-ten

heid: *mf* de zoe-te vi-o-let-ten

heid: *p* de zoe-te vi-o-let-ten, *p* de zoe-te vi-o-let-ten

ppp zijn oot-moe-dig-heid. Men hoort daar niet dan En - - ge-len-

ppp zijn oot-moe-dig-heid. Men hoort daar niet dan En-ge-len-zangk en

ppp zijn oot-moe-dig-heid.

ppp zijn oot-moe-dig-heid.

crescendo zangk

crescendo her-pe-ge-spel en her-pe-ge-spel trom-pet-ten en kla-ret-ten en de veel-kens

crescendo Trom-pet-ten en kla-ret-ten, trom-pet-ten en kla-

crescendo Trom-pet-ten en kla-ret-ten, trom-pet-ten en kla-

en de veel - kens al - - - - - zoo wel,
 al - zoo wel, en de veel - kens, en de veel - kens al - zoo wel,
 ret - ten en de veel - kens, en de veel - kens al - zoo wel,
 ret - ten en de veel - kens, en de veel - kens al - zoo wel,

en de veel - kens al - zoo wel. De schoo - ne pur - per ro - ze was de
 en de veel - kens al - zoo wel. De schoo - ne pur - per ro - ze was de lid.
 en de veel - kens al - zoo wel. De schoo - ne pur - per ro - ze was de
 en de veel - kens al - zoo wel. De schoo - ne pur - per ro - ze was de

lijd - zaam - heid; ge - hoor - zaam - heid. Men
 - zaamheid; de schoo - ne ver - gul - de gou - de - bloem ge - hoor - zaam - heid. Men
 lijd - zaam - heid; ge - hoor - zaam - heid.
 lijd - zaam - heid; ge - hoor - zaam - heid.

22

hoort daar niet dan En - ge-len - zangk

hoort daar niet dan En-ge-len-zangk en her-pe-ge-spel, en her-pe-ge-spel, trom-

Trom-pet - ten en kla -

Trom-pet - ten en kla -

60

en de veél - kens

pet - ten en kla - ret - ten en de veél - kens al - zoo wel, en de veél - kens,

ret - ten, trom-pet - ten en kla - ret - ten de veél - kens,

ret - ten, trom-pet - ten en kla - ret - ten de veél - kens,

en de veél - kens

al - zoo wel, en de veél - kens al - zoo wel.

de veél - kens al - zoo wel, en de veél - kens al - zoo wel.

de veél - kens al - zoo wel, en de veél - kens al - zoo wel.

de veél - kens al - zoo wel, en de veél - kens al - zoo wel.

Andante, rustig

pp *crescendo poco a poco*

Nog was er een die bo-ven al span-de de

pp *crescendo poco a poco*

Nog was er een die bo-ven al span-de de

pp *crescendo poco a poco*

Nog was er een die bo-ven al span-de de kroon, de

pp *crescendo poco a poco*

Nog was er een die bo-ven al span-de de kroon, de

f kroon, 't was de lief-de, de *pp*

f kroon, 't was de lief-de, de *pp*

f kroon, Co-ron' Im-pe-ri-a-le, 't was de lief-de, de *pp*

f kroon, 't was de lief-de, de *pp*

Allegretto

f lief-de schoon Men hoort daar niet dan En-ge-len-

f lief-de schoon Men hoort daar niet dan En-ge-len-zang en

f lief-de schoon

f lief-de schoon

zangk

her-pe-ges-pel, en her-pe-ges-pel, trom-pet-ten en kla-ret-ten en de veél-kens
 Trom-pet-ten en kla-ret-ten, trom-pet-ten en kla-
 Trom-pet-ten en kla-ret-ten, trom-pet-ten en kla-

en de veél-kens al-zoo wel,
 al-zoo wel, en de veél-kens, de veél-kens al-zoo wel,
 ret-ten en de veél-kens, de veél-kens al-zoo wel,
 ret-ten en de veél-kens, de veél-kens al-zoo wel,

5

en de veél-kens al-zoo wel. Maar de al-ler-schoon-ste
 en de veél-kens al-zoo wel. Maar de al-ler-schoon-ste
 en de veél-kens al-zoo wel. Maar de al-ler-schoon-ste
 en de veél-kens al-zoo wel. Maar de al-ler-schoon-ste

bes - te bloem — al in dat hof, dat was de Hee - re Je - sus

bes - te bloem — al in dat hof, dat was de Hee - re Je - sus

bes - te bloem — al in dat hof, dat was de Hee - re Je - sus

bes - te bloem — al in dat hof, dat was de Hee - re Je - sus

soet.

soet.

soet, dus zij Hem lof, — dus zij Hem lof.

soet, dus zij Hem lof, — dus zij Hem lof.

Men

Men

hoort daar niet dan En - ge-len zangk

hoort daar niet dan En - ge-len zangk en het - pe - ge - spel en het - pe - ge - spel, trom -

Trom - pet - ten en kla -

Trom - pet - ten en kla -

crescendo
 en de veel - kens
 pet - ten en kla - ret - ten en de veel - kens al - zoo wel. en de veel - kens,
crescendo
 ret - ten, trom - pet - ten en kla - ret - ten en de veel - kens,
crescendo
 ret - ten, trom - pet - ten en kla - ret - ten en de veel - kens,

diminuendo - - - *ppp*
 al - zoo wel, en de veel - kens al - zoo wel. Och
diminuendo - - - *ppp*
 en de veel - kens al - zoo wel, en de veel - kens al - zoo wel. Och
diminuendo - - - *ppp*
 en de veel - kens al - zoo wel, en de veel - kens al - zoo wel. Och
diminuendo - - - *ppp*
 en de veel - kens al - zoo wel, en de veel - kens al - zoo wel. Och

p
 Je - sus, al mijn goed en al mijn za - lig - heid, maskt van mijn hart uw
p
 Je - sus, al mijn goed en al mijn za - lig - heid, maakt van mijn hart uw
p
 Je - sus, al mijn goed en al mijn za - lig - heid, maskt van mijn hart uw
p
 Je - sus, al mijn goed en al mijn za - lig - heid, maakt van mijn hart uw

27

ho - ve - ken, Men hoort daar niet dan En - gelen -

ho - ve - ken, het is be - reid, Men hoort daar niet dan En - gelensangk en

ho - ve - ken, het is be - reid.

ho - ve - ken, het is be - reid.

zangk

her - pe - ge - spel, en her - pe - ge - spel, trom - pet - ten en kla - eet - ten en de veél - kens

Trom - pet - ten en kla - set - ten, trom - pet - ten en kla -

Trom - pet - ten en kla - ret - ten, trom - pet - ten en kla -

en - de veélkens, en de veél - kens al - zoo wel.

al - zoo wel, en - de veélkens, en de veél - kens al - zoo wel.

ret - ten en - de veélkens, en de veél - kens al - zoo wel.

ret - ten en - de veélkens, en de veél - kens al - zoo wel.

In zijn studietijd bij Dopfer schreef Rudolf al enkele liederen en koorwerkjes op geestelijke teksten, waarvan alleen het symfonisch lied 'Requiem' (1924) voor alt of bariton met orkest [08] is gepubliceerd. In tegenstelling tot wat de tekst doet vermoeden gaat het hier niet om de tekst van de Latijnse dodenmis maar om de verklanking van een eigen gedicht (in de Duitse taal) over het verlies van een geliefde. Het is nogal sombere muziek waaraan de orkestratie met basklarinet en contrafagot en het veelvuldig gediviseerde strijkorkest sterk bijdraagt maar er zijn geen trompetten en trombones. Treffend echter is de indringende manier waarop de componist met deze tekst omgaat en ook al is deze nu wel verouderd, met het lezen van de partituur is direct volkomen duidelijk met welke intensiteit Mengelberg deze tekst muzikaal illustreerde. Nog vóór dit lied bij een – niet meer bestaande Hongaarse – uitgever [09] verscheen (1928), had de bekende oratoriumzanger Thom Denijs het op zijn repertoire genomen en het herhaaldelijk uitgevoerd met het Concertgebouworkest o.l.v. Willem Mengelberg (eerste uitvoering december 1924). In 1940 volgden nog enkele uitvoeringen o.l.v. Willem in Berlijn met Karl Schmitt-Walter als solist.

Rudolf Mengelberg is als componist op zijn best in vocale werken, geïnspireerd door religieuze teksten. Als gelovig katholiek voelde hij zich verbonden met de kerk en met het Gregoriaans, ook al maakt zijn religieuze muziek geen gebruik van Gregoriaanse melodieën of motieven. Hij schreef enkele werken voor solisten en voor solisten met koor en orkest. Deze zijn dus niet voor de kerkelijke eredienst bedoeld maar voor de concertzaal, uitgezonderd de 'Missa pro pace' (1928-1930), waarin ook een orgelpartij voorkomt. De vorm van deze vocale stukken is om deze reden moeilijk te bepalen. Het zijn geen motetten, geen anthems maar (wat de solistische werken betreft) concert-aria's.

Misschien is het 'Salve Regina' (1933) zijn meest bewogen werk in dit genre. Het is geschreven voor een sopraanstem (niet specifiek voor Jo Vincent) en ging in première op 15 december 1934 door Jo Vincent met het Concertgebouworkest o.l.v. Willem Mengelberg. Van een latere uitvoering uit 1940 bestaat een opname waarbij Jo Vincent toont zich helemaal in dit ritmisch lastige werk te hebben ingeleefd. Haar vertolking laat horen dat zij ook begrepen had wat er achter de noten staat. Het orkest is bescheiden gehouden: fluit, hobo, klarinet, basklarinet (voor dit instrument had Rudolf blijkbaar een bijzondere voorkeur), fagot, hoorn en strijkorkest. Duur: 12 minuten. Ondanks deze kleine bezetting en met deze bescheiden middelen bereikt hij een maximum aan expressie. Zijn verre verwant Willem weet die expressie er feilloos uit te halen en verdient daarvoor grote waardering want juist de expressie is in dit werk het punt dat de meeste studie verdient.

Eerste zes bladzijden 'Salve Regina' (in copiïstenhandschrift)

157963 nu.

Salve Regina

Voor Sopraan Solo en klein Orkest. Rud. Mengelberg.

Andante con moto

Fluit.

Hobo

Clar. in Bes. *aspr.*

Basklar. in Bes.

Fagot

Hoorn in F

Sopraan.

Andante con moto

Viool I

Viool II

Viola

Cello

Contabas

SOLE AGENTI

The image shows a handwritten musical score for 'Salve Regina' by Rud. Mengelberg. The score is written on aged paper and includes staves for Flute, Oboe, Clarinet in B-flat, Bass Clarinet in B-flat, Bassoon, Horn in F, Soprano, Violin I, Violin II, Viola, Cello, and Double Bass. The tempo is marked 'Andante con moto'. A circular stamp from the 'NEDERLANDSCH RADIO ORKESTRA' is visible in the upper right corner. The score is identified as the first six pages of a copyist's manuscript.

Fl.

Hb.

Cl.

Bascl.

Fg.

Hrn.

Sopr.

VI I

VI II

Via

Cello

C. bas

con sord.

con sord.

pizz.

p

mf

f

sf

mf

1

2

3

Fl. 
Hb. 
Cl. 
Bcl. 
Fg. 
Hrn. 

Sopr. 

VI. I 
VI. II 
Vla. 
Cello 
C. bas. 

Fl. *hp* *espr.* *mf*

Hb. *p*

Cl. *p*

Bcl. *p*

Fg. *p*

Hrn. *p*

②

Sopr.

VI. I *pp*

VI. II *pp*

Vla. *pp*

Cello *pp*

C. bas. *pp pizz.* *p*

②

Te

Fl.

Hb.

Cl.

B.cl.

Fg.

Hrn.

Sopr.

Vi. I

Vi. II

Via

Cello

C. bas.

p

pp

ar

priz

3

3

3

~

6.

Dezelfde expressiviteit en spanning bepalen ook het voor de alt Annie Woud geschreven 'Magnificat' (1941-1942) met orkest (2232/3120, pk, str). Wel ontbreekt hier de ingetogen sfeer die zo kenmerkend is voor het 'Salve Regina'. Het 'Magnificat' heeft de uitbundigheid van een lofgezing, het 'Salve Regina' de devotie van een gebed maar ook de innigheid van het zich verbonden weten met de Heilige Moeder. De instrumentatie is zoals steeds bij Mengelberg: de Romantische school maar met de nodige transparantie behandeld en uiteraard een dankbare taak voor de basklarinet; ook een heel voorzichtig gebruik van (slechts één) trompet en trombones. De tekst is doorgecomponeed en niet zoals bijv. bij Bach of Poulenc verdeeld over verschillende 'nummers'. Annie Woud zong de première van het 'Magnificat' op 1 februari 1942 met het Concertgebouworkest o.l.v. Eduard van Beinum. Er bestaat een opname van dit werk met Annie Woud en het Concertgebouworkest o.l.v. Eugen Jochum uit 1952. Tijdsduur: 10'.

Een laatste compositie in dit genre is 'Adoro Te devote' (1946) voor alt en orkest, geschreven voor de stem van Roos Boelsma, die er de eerste uitvoering van gaf op 24 november 1950 met het Concertgebouworkest o.l.v. Jean Fournet. Ook dit werk is uitstekend geïnstrumenteerd met drievoudig hout (minus een 3e fluit), drie hoorns, twee trompetten (geen slagwerk) en strijkorkest. De partij voor alt ligt goed voor de stem en stelt dezelfde technische eisen als het 'Magnificat'. De componist schreef dit werk in wat toen wellicht zijn moeilijkste levensjaar was, het jaar waarin hij als zakelijk directeur van het Concertgebouw was ontslagen. Dit verklaart misschien de intense spanning en de geladenheid waarvan dit stuk is doortrokken. Tijdsduur 9'.

Ballade van den boer (1941)

Dit werk is een verklanking van het bekende gedicht van J. W. F. Werumeus Buning (1940): 'Er

stonden drie kruisen op Golgotha / maar de boer, hij ploegde voort' [etc.]. Het gaat hier om een declamatorium, dus gesproken tekst met orkest, waarbij het orkest de inhoud van de tekst muzikaal illustreert. Ook in dit werk laat de componist zijn gevoelens de vrije loop maar volgt wel precies het gedicht. Het klinkende resultaat is een expressieve en zeer persoonlijke interpretatie die veel vraagt van de declamator. De acteur Johan Schmitz gaf er op 24 januari 1943 de eerste uitvoering van met het Concertgebouworkest o.l.v. Jan Koetsier. Nadien volgde nog een vrij groot aantal uitvoeringen, o.a. o.l.v. Hein Jordans, steeds met Schmitz als declamator.

Opvallend is de invloed van Mahler in dit werk. De koperfanfares in de inleiding herinneren ook aan Bruckner. De orkestbezetting is vrij groot: dubbel hout plus engelse hoorn en basklarinet, vier hoorns, twee trompetten, drie trombones en tuba; behalve pauken geen slagwerk, daarbij celesta, harp en (groot) strijkorkest. De instrumentatie is zó uitgekiend dat de declamatie nergens wordt overstemd. Indrukwekkend zijn de momenten waarop steeds het 'sleutelwoord', 'En de boer, hij ploegde voort' klinkt: Mengelberg dunt daar de orkestklank tot een minimum uit of laat het orkest geheel zwijgen, wat het 'sleutelwoord' een sterke nadruk geeft. Indrukwekkend ook is de passage 'Het jonge graan werd altijd groen, de sterren altijd licht, Gods woord streed in de wereld voort' (zachte klanken van fluiten, klarinetten en strijkorkest); 'en de boer heeft het gehoord' (alleen drie gedempte trombones). Tijdsduur: 14'.

Mengelberg's eerste pogingen voor orkest te schrijven ontstonden kort na het behalen van de doctorstitel in 1915, toen hij zich in Amsterdam vestigde om verder te studeren bij Cornelis Dopfer en Willem Mengelberg. Zijn eerste composities voor orkest zijn dan ook ontstaan na de kennismaking met de dagelijkse orkestpraktijk. Rudolf bezocht waar het hem maar mogelijk was de repetities van het Concertgebouworkest, ook die onder leiding van andere dirigenten dan Willem. Zijn eerste poging, een 'Trauermusik' voor viool en orkest, opus 5 uit 1917 toont nog een zekere onbeholpenheid in het instrumenteren maar de 'Sinfonische Elegie', opus 9 uit 1922 kan al een volwassen werk worden genoemd. In het verlengde hiervan ligt het 'Scherzo sinfonico', opus 14 uit 1925, dat in januari 1926 ten doop werd gehouden door Pierre Monteux, toen – naast Willem Mengelberg – de chefdirigent van het Concertgebouworkest. Monteux gaf ook de eerste uitvoering van de 'Symphonische variaties voor cello en orkest, opus 15 uit 1927 met als solist Marix Loevensohn, de solocellist van het Concertgebouworkest, voor wie dit werk geschreven was. Beide composities zijn ook door Willem Mengelberg ten gehore gebracht in Europa en in Amerika.

Het uit 1930 daterende vioolconcert, opus 18 is een typisch voorbeeld van Mengelberg's gerijpte stijl, die nadien ook niet meer veranderde. Op de achtergrond klinkt Mahler een beetje mee; in ritmisch opzicht is dit werk nogal grillig (veel maatwisselingen en hemiolen, zelfs polymetrick). De muziek blijft tonaal en behoudt een sterke hang naar de Romantiek waar zij vrijwel nergens helemaal los van komt. De componist is daarin consequent en eerlijk, wat nu juist zijn muziek vanaf ca. 1930 dat sterk persoonlijke karakter geeft. Het vioolconcert is heel fraai geïnstrumenteerd met de donkere kleur van de basklarinet. Er zijn geen trompetten en trombones en – behalve pauken – ook geen slagwerk. De solopartij is weliswaar virtuoos maar 'voorzichtiger behandeld' dan de grote Romantische meesters vaak deden. Het werk was gedacht voor de violist Alexander Schmuller, die vaak met het Concertgebouworkest optrad. Door het vroege overlijden van Schmuller was de première van dit vioolconcert pas in 1935 met Ferdinand Hellmann als solist.

Het 'Capriccio voor piano en orkest, opus 23 uit 1936 (herzien 1953) is een echt Romantisch 'klavierleeuwenconcert', opgedragen aan de Pools-Belgische pianist Stefan Askenase. Het werk is weinig uitgevoerd, mogelijk vanwege de hoge technische eisen die aan de solist worden gesteld. De techniek sluit aan bij de pianotechniek van Liszt met veel octavenpassages. De instrumentatie is goed uitgewerkt, de 'Romantische bezetting' plus piccolo en basklarinet en een iets grotere slagwerkgroep. De stijlkenmerken die we in het vioolconcert al noemden komen ook hier voor maar

bij vergelijking van beide composities is het vioolconcert toch wat gemakkelijker benaderbaar. Het 'Capriccio' is persoonlijker en minder melodieus. Of Askenase er de première van heeft gespeeld was niet te achterhalen. In Nederland had Cor de Groot het werk op zijn repertoire en heeft Van Beinum het herhaaldelijk gedirigeerd. De herziening van dit werk uit 1953 heeft betrekking op enkele vereenvoudigingen in de solopartij. De zetting voor twee piano's die Marius Flothuis vervaardigde houdt al rekening met die vereenvoudigingen (uitgave Donemus).

Na de 'gelijkschakeling' van alle Nederlandse omroepverenigingen door de bezetter in maart 1941 ontstond de 'Nederlandsche Omroep'. Bij alles wat toen als 'fout' moest worden gekwalificeerd was toch één positief punt: de 'Nederlandsche Omroep' besteedde veel aandacht aan de Nederlandse muziek, die voordien slechts mondjesmaat aan bod kwam (de 'lichte muziek' uitgezonderd). In aansluiting op dit beleid werd het werk van Nederlandse componisten aldus gestimuleerd: de orkesten werden verplicht een zeker percentage van hun repertoire aan Nederlandse muziek te wijden, de omroep om een zeker percentage van de zendtijd hieraan te besteden en er werden compositieopdrachten gegeven. Het 'Concertino' voor fluit en kamerorkest (1943) van Rudolf Mengelberg is daarvan een voorbeeld.

Het drie-delige 'Concertino' is qua vorm een 'gewoon' solo-concert maar korter van uitvoeringsduur dan de meeste soloconcerten (ca. 15'). Het heeft nooit de populariteit van het vioolconcert en het pianoconcert gekregen. Dat heeft meer gelegen aan het feit dat de orkesten gewend waren om als solisten altijd weer een violist, een cellist of een pianist te engageren, ook nog lang na de oorlog. Het 'concertino' heeft de delen Prélude, Air en Finale, waarbij het Air het hoogtepunt van het stuk vormt. Dit deel tendeert nog het meest naar een soort neo-Impressionisme. De solopartij ligt uitstekend voor het instrument en is naar verhouding niet zo moeilijk als de solopartijen van de andere concerten. De volledige ambitus van de fluit is gebruikt tot zelfs bes². De orkestbezetting is transparant gehouden: hobo, twee klarinetten, fagot, twee hoorns, trompet en strijkorkest. Niet te achterhalen was wie de solist bij eerste uitvoering is geweest.

De cantate 'Weinlese' voor tenor, gemengd koor en orkest (1929) was het bekroonde antwoord op een door de honderd-jarige 'Maatschappij tot Bevordering der Toonkunst' uitgeschreven prijsvraag. Het werk is goed voor de koorstemmen geschreven maar de partijen zijn vrij moeilijk. Er is gerekend op een groot koor, soms tot drie stemmen per partij gediviseerd. De instrumentatie is goed uitgebalanceerd en de solopartij dankbaar. Toch ligt er een wat 'neutrale' sfeer over het werk. Het is absoluut met vakmanschap geschreven en onberispelijk van constructie maar het laat geen blijvende indruk na, het ontroert niet. Vergeleken met het solistische 'Requiem' (1924) is het een stap terug. Ook de wat 'mystieke' tekst van Paul Verlaine (in Duitse vertaling) draagt niet tot het welslagen van het totaal bij. 'Weinlese' is in 1930 nog drie maal uitgevoerd, daarna verloor Willem Mengelberg zijn belangstelling. In 1936 ging het werk nog één maal o.l.v. gastdirigent Eduard Flipse. Steeds was Louis van Tulder de solist. Partituur en materiaal zijn uitgegeven bij Alsbach, Amsterdam (op kosten van de 'Maatschappij tot bevordering der Toonkunst').

Ada van Gilse-Hooijer, de weduwe van de componist Jan van Gilse vertelt in haar dagboek en in een van haar brieven [10] dat haar man op een dag verontwaardigd thuis kwam met de mededeling dat Rudolf Mengelberg de prijsvraag had gewonnen 'met zó'n klein stukje!' (tijdsduur 20' waarvan ca. 9' voor koor). Van Gilse had voor diezelfde prijsvraag zijn cantate 'Der Kreis des Lebens' ingezonden, een werk waarin het aandeel van het koor zeer groot en belangrijk is. Wat was er gebeurd? Alle inzendingen waren onder motto ingestuurd, zodat de jury niet wist wie wat had gecomponeerd en dus onbevangen het beste werk er uit kon halen. Dat werd 'Der Kreis des Lebens'. Toen had Willem Mengelberg er zich mee bemoeid, die het bekroonde werk in eerste uitvoering zou brengen. Hij had uitgeroepen dat er geen sprake van was, dat hij het moeilijke en omvangrijke koorwerk van Van Gilse er op tijd met zijn Toonkunstkoor 'in zou krijgen', waarop de jury besloot

dan maar een ander koorwerk te bekronen [11]. Zeker is dat Willem Mengelberg op dat moment niet heeft geweten wie de componist van 'Der Kreis des Lebens' was. 'Weinlese' ging in première op 22 maart 1930 o.l.v. Willem Mengelberg met Toonkunstkoor, Concertgebouworkest en tenor-solist Louis van Tulder. De cantate van Van Gilse moest op een eerste uitvoering wachten tot 1937. Mengelberg heeft dat werk nooit gedirigeerd. De eisen die Van Gilse in zijn 'Kreis des Lebens' aan het koor stelt zijn overigens niet hoger dan die Mengelberg in zijn 'Weinlese' vraagt.

De 'Missa pro pace' werd geschreven in de jaren 1928-1930, voor het eerst uitgevoerd in 1932 en in 1939 gepubliceerd bij 'Universal Edition' in Wenen. De bezetting is sopraan- en bariton-solo, groot gemengd koor (alle partijen ook gediviseerd), orgel en orkest (2222/4331, contrafagot, pauken en groot strijkorkest. Tijdsduur: 35'. Het werk bestaat uit de gebruikelijke vijf delen; in de tekst zijn geen interpolaties opgenomen die de titel nader zouden kunnen verklaren. In het algemeen zou gezegd kunnen worden dat de ritmiek nogal grillig is (veel maatwisselingen en hemiolen) en dat er ook polymetriek voor komt. De koorzetting is welluidend (unisono-passages) en overwegend homofoon. Er is gerekend op een uitvoering door een groot koor maar af en toe treedt ook een kleinere groep op, naarmate de tekst het verlangt. Een merkwaardig effect geeft de passage 'Et incarnatus est' waar de mannenstemmen (begeleid door het orgel) de tekst voordragen op één quasi gesproken toon waarna de solo-bariton in erg hoge ligging (forte) het 'Crucifixus' inzet en dan het gehele 'Credo' uit zingt, waarna al tijdens het 'Amen' het koor vervolgt met het 'Sanctus'. Dit deel is het meest bewegelijk qua melodiek en met een fugato op 'Osanna'. De eerste uitvoering vond plaats op 17 december 1932 o.l.v. Willem Mengelberg [12]. De 'Missa' is in geheel Europa en Amerika uitgevoerd. In Nederland heeft in de na-oorlogse jaren de organist/dirigent Piet van Egmond zich in het bijzonder voor dit werk ingezet.

De tekst van de 'Hymne op Amstelredam' (1934-1935) werd geschreven door Joost van den Vondel in 1647 als 'Op Amstelredam'; Rudolf Mengelberg maakte er een uitbundige hymne van voor groot (vaak gediviseerd) gemengd koor met groot orkest, waarbij beiden perfect met elkaar in balans zijn. Als Mengelberg voor koor (met orkest) schrijft heeft hij bijna steeds de grote Romantische Mahleriaanse bezettingen voor ogen. De ritmiek is tamelijk simpel gehouden (op een aantal hemiolen en vijfkwarts maten na). De harmoniek is die welke omstreeks 1900 gebruikelijk was en gaat ook niet verder, hoewel het fugato op 'de welvaart stut haar staat' (v.a. 3e maat cijfer 14) best lastig is. Destemeer indrukwekkend is de eenstemmige passage (cijfer 20) waar de aanhef 'Aan d' Aemstel en aan 't Y daar doet zich heerlijk open zij, die als keizerin de kroon draagt van Europe' wordt herhaald onder een vrije orkestbegeleiding; een ware 'Kroon van Europe'. De tessituur van de koorstemmen ligt erg hoog: Een b" sopranen (cq. bes', tenoren), f#" alten (cq. f', bassen). De eerste uitvoering vond plaats op donderdag 9 mei 1935 in het kader van het derde Nederlandse Muziekfeest. Uitvoerenden waren het Amsterdams Toonkunstkoor en het Concertgebouworkest o.l.v. Willem Mengelberg.

Eerste twee bladzijden (in twee helften) van de koorinzet van de 'Hymne op Amstelredam' (handschrift van Marius Flothuis)

4

Sopr.

Clar.

Ten.

Bas

pp *poco cresc.*

Dan d'Gemstel en aan't y. — daar doet zich heerlijk o-pen

pp *poco cresc.*

pp espress. *poco cresc.*

5

mp *p* *Am. stel.*

34. die als Kei-zerin de kroon draagt van Eu-ro-pe *Am. stel.*

pp espress. poco cresc.

5

mp p

3y. Sic als Kei - ze - rin de Kroon draagt Van Eu - ro - pe Alm. stel.

mp

5

Handwritten musical score on page 5. The score includes vocal lines and piano accompaniment. The lyrics are: "...t hoofd ver heft aan 's he... mels as." and "re dan, die 't hoofd ver heft aan 's he... mels as." and "re dan... du 't hoofd ver - heft aan". The piano part features complex chordal textures and arpeggiated figures. The bottom section of the page shows a continuation of the vocal line with lyrics "die 't hoofd ver - heft aan 's he - mels as" and includes handwritten annotations such as "1-2", "1 2 3", and circled numbers "1" and "2".

Handwritten musical score on page 6. The score includes vocal lines and piano accompaniment. The lyrics are: "die 't hoofd ver - heft aan 's he - mels as" and "en schiet op Pluto's borst haar wor - tils door moeras". The piano part continues with complex textures. The bottom section of the page shows a continuation of the vocal line with lyrics "die 't hoofd ver - heft aan 's he - mels as" and includes handwritten annotations such as "1-2", "1 2 3", and circled numbers "1" and "2".

Het 'Stabat Mater' (1940) voor alt- en tenor-soli, gemengd koor en orkest (2332/2220, pk, bk, str) werd opgedragen aan Eduard van Beinum, die er op 23 januari 1941 in Amsterdam de eerste uitvoering van gaf met Annie Woud en Louis van Tulder als solisten. Sindsdien is het werk vaak uitgevoerd maar sinds de dood van de componist (1959) dreigt het te worden vergeten. Voor koren is het een dankbare opgave omdat het in ritmisch opzicht geen zeer hoge eisen stelt. De zetting is hoofdzakelijk homofoon en de instrumentatie is dusdanig uitgekend en transparant, dat noch het koor noch de solisten worden 'weggedrukt'. Het uit tien strofen bestaande gedicht wordt aan meerdere dichters uit de middeleeuwen toegeschreven. De regels worden gelijkmatig over koor en solisten verdeeld waarbij het koor ook gediviseerd wordt. Qua intonatie zijn er lastige maar nergens onzingbare passages. De sfeer is goed getroffen, zeker door de fraaie en kleurrijke instrumentatie. De uitvoeringsduur is ruim een kwartier.

Wat gezegd werd van het 'Stabat Mater' geldt ook voor Mengelberg's verklanking van de paassequens 'Victimae Paschali laudes' (1945), alleen is hier de rol van het koor groter ten opzichte van de (sopraan-)soliste en is het orkest (2222/4231, pk, bk, str) iets sterker bezet. Het werk is opgedragen aan Eduard Flipse. Opvallend is dat Mengelberg noch in het 'Stabat Mater', noch in het 'Victimae' gebruik maakt van oorspronkelijke Gregoriaanse melodieën.

Mengelberg's manuscripten bevinden zich in het 'Archief Rudolf Mengelberg' dat deel uit maakt van de collectie in het 'Nederlands Muziek Instituut' te Den Haag. Dit archief omvat ook veel niet gepubliceerde composities. Een tiental werken is uitgegeven bij Donemus, Amsterdam, anderen bij Broekmans en van Poppel, Amsterdam. Enkele werken bij Universal Edition, Wenen. Van de ooit wel gepubliceerde maar niet meer verkrijgbare partituren bezit het NMI gedrukte of geschreven exemplaren.

Voetnoten:

1. Het gedeelte dat het bombardement van februari 1945 overleefde bevindt zich vandaag de dag in de Saksische Staatsbibliotheek.
2. Een reprint verscheen bij Wentworth Press USA, 2018. Deze regels werden geschreven in 1996. Nu, een kwart eeuw later zijn er meer publicaties over Ristori verschenen, zijn enkele composities gepubliceerd en van anderen opnamen gemaakt. Mijn mening over het werk van Ristori is na de kennismaking met meer composities en opnamen niet veranderd.
3. Rudolf Mengelberg: 'Das Mahlerfest, Amsterdam, 1920 / Vorträge und Berichte'; Universal Edition, Wien, 1920. Het boek bevat behalve een inleiding door Rudolf zelf de teksten van een aantal lezingen door diverse musicologen en musicografen plus delen uit recensies en beschouwingen door muziekcritici. Verder is er een ruim overzicht van recensies en persoonlijke indrukken van allerlei rechtstreeks of zijdelings betrokkenen (in de Engelse, Duitse, Franse en Italiaanse taal). Er zijn artikelen opgenomen van Guido Adler ('Gustav Mahlers Persönlichkeit'), Alfredo Casella (een in het Frans gestelde 'feestrede' ter ere van Mengelberg maar ook een terugblik op persoonlijke ontmoetingen met Mahler), Paul Stefan ('Gustav Mahler und das Theater'), Felix Salten ('Wien und die Musik') en Richard Specht ('Gustav Mahlers Sieg', een zeer persoonlijk en indrukwekkend verhaal). Tenslotte een door een aantal belangrijke mensen (o.a. Schönberg) ondertekend manifest dat de instelling van een jaarlijks internationaal festival bepleit waar de nieuwe muziek kan worden gehoord en bestudeerd. Eigenlijk is het ietwat overdreven om Rudolf als de auteur van het boek voor te stellen. Beter zou zijn 'de redacteur', want hij droeg slechts met één artikel 'Gustav Mahler und sein Werk' (pg. 4 – pg. 16) aan het boek bij. In dit artikel etaleert zich wel als grondig kenner van Mahler's werk en levensloop maar het wekt niet de indruk dat hij hiervoor veel eigen onderzoek heeft verricht. Het steunt sterk op de biografieën van Paul Bekker, Paul Stefan en Richard Specht. Deze biografen waren alle drie bij het Mahlerfeest aanwezig. Hetzelfde kan gezegd worden van de bescheiden biografie van Mahler, die Rudolf in 1923

- bij Breitkopf und Härtel in Leipzig publiceerde.
4. Verlag Merlin, Baden-Baden, 1928. Een Nederlandse vertaling verscheen onder de titel 'Nederland, spiegel ener beschaving'; Uitgever Andries Blitz, Amsterdam, 1929; vertaling van Louis Arntzenius.
 5. Uitgever Leather, Amsterdam, 1938.
 6. Dezelfde gedachte probeerde bijvoorbeeld ook Henri Hermans in Maastricht na 1945 (tevergeefs) te cultiveren.
 7. Deze is samen met een melodie afkomstig uit een in 1630 in Antwerpen verschenen liedboek genaamd 'Het Prieel der geestelijcke melodii' (sic) opnieuw gepubliceerd in de bundel 'Oude Vlaemsche liederen' door J.F. Willems, Gent 1848.
 8. Ook de componist Jan van Gilse schreef een lied 'Requiem' (1906, met pianobegeleiding); tekst van Conrad Ferdinand Meyer. Net als bij Mengelberg is het nogal somber van stemming. Het gaat hier echter om een indruk die het beieren van klokken in een Zwitsers berglandschap op de dichter (en de componist) maakt.
 9. Partituur in de muziekbibliotheek van de omroep, signatuur 99761.
 10. De gehele collectie Van Gilse is ondergebracht in het 'Nederlands Muziek Archief' te Den Haag. De persoonlijke papieren van Ada zijn pas onlangs als supplement aan de collectie toegevoegd.
 11. Hans van Dijk: 'Jan van Gilse, strijder en idealist'; Knuf, Buren, 1988, pg. 234. (Betreft de 'handelseditie').
 12. Andere bronnen spreken van 15 december 1932; ook wordt als dirigent Hermann Abendroth genoemd. Wie de solisten waren en welk koor wordt niet vermeld.

Appendix: enkele citaten uit 'Muziek / Spiegel des tijds' (1946), Rotterdam, 1948

Naast componist was Rudolf Mengelberg ook een begaafd muziekwetenschappelijk auteur. Zijn geschriften zijn in bovenstaand essay tenminste genoemd zonder uitvoerige bespreking. Ook zijn laatste boek 'Muziek / Spiegel des tijds' – dat ik voor het beste houd dat hij heeft geschreven – mag hier aandacht krijgen. Het geeft in kort bestek de indrukken weer van een in de praktijk groot geworden auteur die over alle beschreven zaken grondig heeft nagedacht. Hoewel men het niet in alle onderwerpen met de auteur eens kan zijn, heeft dit boek de grote verdienste dat het steeds tot verder nadenken en onderzoeken prikkelt. De grote wijsheid van deze bekwame musicoloog wordt – ondanks divergerende appreciaties – nooit als 'eigen[-]wijsheid' ervaren, integendeel, dwingt bewondering en respect af. In plaats van een bespreking te geven laat ik liever de auteur voor zichzelf spreken.

hoofdstuk II De stijl in de toonkunst

pg. 26: Over de invloed van Wagner

Zodoende wordt de taak der muziek steeds zwaarder, terwijl zij zich hoe langer hoe meer verwijderd van haar inspiratieve bron: de christelijke gemeenschap. Steeds groter wordt de persoonlijke last die de componist te dragen krijgt, wil hij aan een roeping beantwoorden welke de geest des tijds hem stelt. Want deze vraagt een soort 'Religionsersatz', een vervanging van de eredienst door de kunst. In de plaats van het Goddelijke begint de mens in de kunst een afbeeldsel van de Goddelijke orde te aanbidden – een afbeeldsel, dat hij zelf heeft geschapen.

Een demon – de grootste onder de negentiende-eeuwse toondichters na Beethoven – heeft het bestaan deze afgoden-dienst te verwerklijken. Bayreuth zou het Mekka worden van een nieuw geloof. Het was het vermetelste doel, dat een kunstenaar zich ooit heeft gesteld. Hij moest falen, omdat de kunst hier de wetten van haar bestaan doorbrak en zelve wetten ging stellen waar zij Goddelijke wetten had te aanvaarden. Niettemin is de invloed, die Richard Wagner uitoefende, van magische kracht. En wat hij niet kon bestendigen in de concrete werkelijkheid van bayreuth,

bereikte zijn kunst door de geestelijke penetratie van heel de wereld.

pg. 29: Over het verval van de volksmuziek

Want het kenmerk van het muziekleven van de tweede helft der negentiende eeuw is het uiteenvallen in nationale scholen. Voorzeker heeft de toonkunst in alle landen steeds sappen uit eigen grond getrokken, maar het perspectief bleef toch gericht op het oneindige. Thans begint de muziek een steeds beperkter levensgevoel uit te drukken, het nationale geluid en de folklore omheinen ook de geest.

Liszt, Chopin, Smetana, Dvorak, Grieg, Sibelius, de Italiaanse, Duitse, Franse, Spaanse en Russische school – zij spreken ieder hun eigen dialect, door de anderen weliswaar begrepen maar toch aanvoeld als iets vreemds, een ander volk, een ander ras, een andere gemeenschap eigen. De regionale kunst is overigens allerminst primitief.

Hoofdstuk III De ontbinding van de stijl

pg. 34: Over het verdwijnen van de oude waarden

In 1914 begint de afbraak van het oude Europa. De bezieling, die uitging van de middeleeuwen en sedert de zestiende eeuw van generatie tot generatie door duizenden persoonlijkheden in duizenden glinsterende facetten van geslacht tot geslacht overgebracht, had haar macht over de gemeenschap verloren. De enkelen die het licht nog in zich droegen, konden Europa niet meer redden. De duistere macht der materie was te groot.

Maar in dit gehele slopingsproces blijft uiterlijk toch nog een zekere continuïteit van de overgeleverde vormen. En de trage geest van de grote massa klampt zijn oude begrippen vast aan deze vertrouwde verschijningen. Hij geeft zich niet voldoende rekenschap, dat de ontzettend harde les van deze apocalyptische tijd is: afstand doen van de schijn van formules en delven naar de absolute waarde. Dit moet iedereen trachten te doen, beginnend bij zich zelve en in zijn eigen levenskring.

pg. 38: De laatste groten, geboren vóór 1875

Het is niet toevallig dat omstreeks de eerste wereldoorlog drie der laatste grote componisten, wier werken repertoire hebben gehouden en die door ons ervaren worden als meesters, die de genade van een stijl deelachtig waren, zijn overleden: Gustav Mahler in 1911, Max reger in 1916 en Claude Debussy in 1918. Het is niet toevallig dat Puccini – gestorven in 1924 – het laatste lid in de onafgebroken keten van meesters der Italiaanse opera, geen opvolger van formaat meer heeft gevonden. Het is niet toevallig dat de creatieve figuur van Richard Strauss ten tijde van de eerste wereldoorlog afgesloten voor ons staat en daarna zich nog slechts met oneindig veel noten congeniaal zelf copieert. Het is niet toevallig dat Roussel en Ravel – de laatste uitlopers der grote Franse school, ruig en eigenwillig de één, hyperverfijnd hyperbrillant en hyperbeheerst de ander – kort voor de tweede wereldoorlog uit ons midden verdwenen. Het is niet toevallig dat de laatste na-romantische folklorist, de oude, eenzame Sibelius, zich achter de sombere Finse bossen en meren verscholen houdt, terwijl het Angelsaksische publiek zijn onbehouwen instrumentale gevaarten als de laatste meesterwerken der Europese symphonische kunst bewondert.

Al deze meesters representeren nog het tijdperk der grote Europese muziek, waarop ons gehele muziekleven is gebouwd.

pg. 40: en Mozart.....

Een samenklank dissonneert slechts in verhouding tot de harmonische vorm. In zoverre heeft géén componist schrijnender dissonanten geschreven dan Mozart, wiens stijl het dichtst bij de volmaakte harmonie staat. Experimenteren kan men in de kunst slechts op de veilige basis van een hogere wetmatigheid.

Hoofdstuk IV Nieuwe wegen

pg. 41: De stijlwisseling van Schönberg

Zeer verschillend zijn de wegen langs welke de revolutionaire krachten tot een nieuwe stijl trachten te geraken. Het begon met de intellectuele bewuste vernieuwing omstreeks veertig jaar geleden, waarvan toen Arnold Schönberg de veel besproken en veel omstreden voorman was. In het oeuvre van Schönberg zien wij duidelijk en schokachtig de breuk tussen twee generaties. In zijn vroegerewerken is hij nog volmaakt in de ban ener weelderige na-romantiek. Het strijksextet 'Verklärte Nacht' en de overdadige 'Gurrelieder', waarin het grootste instrumentale en vocale ensemble is verenigd dat de literatuur kent, ademen geheel de geest der negentiende eeuw. Plotseling treedt een verstarring in. Schönberg's romantische fantasie schijnt uitgeblust. Met een symphonisch gedicht 'Pelleas und Melisande' neemt hij als verlamd afscheid van de romantische wereld om over de 'Kammersinfonie' en twee strijkkwartetten met zijn 'Drei Klavierstücke' en 'Fünf Orchesterstücke' te belanden in een abstract toonsysteem uit welks netten hij geen uitweg meer heeft gevonden.

pg. 44-45: Het 'geval Hindemith'

Hindemith [is] misschien het sterkste oorspronkelijk muzikale phaenomeen onder alle hedendaagse componisten. Met een onbeperkt meesterschap beheerst hij de materie van zijn vak, het ambacht toonkunst. Als muzikale ambachtsman staat Hindemith niet ten achter bij de allergrootsten maar hem is ontzegd de genade van de stijl. Wat het publiek bij Hindemith mist is de schoonheid der bezieling in de gebondenheid van een stijl; Wat de musicus bij Hindemith boeit en fascineert is de zakelijke zuiverheid van zijn uiting. Hindemith is door en door eerlijk, hij is sterk in zijn kunde en nederig in de armoede van zijn tijd. Hij versmaadt het een façade op te trekken om zijn bouwwerk bevallig te maken, hij imiteert geen strijl, hij tracht niet te betoveren door de geur van de folklore. Hindemith produceert wat de dag verlangt, in het volle bewustzijn voor de dag te schrijven en zonder de pretentie meesterwerken te scheppen, die een toekomstige generatie pas zal begrijpen. Hierin ligt het grote verschil met velen zijner componerende tijdgenoten, die nog steeds het masker van de 'onbegrepen' kunstenaar dragen. Het is een versleten mombakkes.

pg. 46: De ontbinding geaccepteerd

Willem Pijper heeft in het jaar 1926 aan zijn derde symphonie het motto meegegeven: *Flectere si nequeo superos, Acheronta movebo*. Dit motto was een bekentenis: Als ik de Goddelijke Genade niet deelachtig word, zal ik de onderwereld oproepen! Er spreekt de hele gekweldheid van een verdoemd geslacht uit. Een geslacht welks creatief vermogen is uitgeput, waaraan de genade van de stijl is ontzegd omdat het gevoel van de enkeling geen uiting meer is van een gemeenschap. En het publiek van de concertzaal dat welopgevoed en gekleed in smoking en avondtoilet de muziek bij dit motto ondergaat en met correct applaus quitteert, aanvaardt reeds naar de geest de ontbinding welke het straks aan den lijve zal moeten doormaken.

Enkele losse gedachten: [je kunt het er mee eens zijn of niet!]

De georganiseerde massa is dood en geheel onproductief. Slechts de bundeling van bezielde individuen openbaart een schoonheid. Schoonheid is de manifestatie van de creatieve enkeling in de gebondenheid van een stijl.

De componisten van onze tijd zijn bevreesd zich 'conventioneel' te uiten omdat er geen schone conventie meer is, conventie dus zinledig of banaal dreigt te worden.... Doordat er geen harmonische orde meer is zien de componisten zich gedreven tot het zoeken van een schijnorde.

Ongetwijfeld is de bijdrage van Berlioz tot de evolutie der muziek groter dan die van Mozart. Deze bijdragen staan in omgekeerde verhouding tot beider wezenlijke grootheid. Intussen experimenteerde en avanceerde Berlioz toch slechts *in het kader van een stijl*, terwijl men op het

ogenblik deze primaire voorwaarde geheel uit het oog heeft verloren.

Inmiddels is de kunst niet geroepen het Goddelijke te bouwen maar slechts dienende het Goddelijke te openbaren.

De [muziek-]critiek beroept zich op het woord van de componist en verlangt van de uitvoerenden dat zij dit eerbiedigen door een objectieve weergave in klank van het geschreven notenbeeld. Ziehier nu een oordeel, berustende op een principiële misvatting van het wezen der muziek. De critiek verliest de dynamische natuur van de toonkunst geheel uit het oog, miskent de uiteenlopende functies van componist en vertolker aan weerskanten van de brug, welke de geschreven tekens der partituur vormen.

Het vaak gecomoveerde denkbeeld de muziek voor zichzelf te laten spreken, komt voort uit de innerlijke onzekerheid van onze tijd. Men wantrouwt de eigen uiting omdat zij niet meer de uiting is van een gemeenschap. Men wil een geestelijk vacuum, ontstaan door het verlies van de artistieke potentie, aanvullen met een objectieve houding. Maar dit kan nimmer tot schoonheid leiden.

Inmiddels is het indringen van de wetenschap in de muziekbeoefening ... een natuurlijk gevolg van ons gebrek aan een universele stijl-scheppende geest, in welks plaats het historisch besef is getreden. Dit is een deel van het proces der ontbinding, dat onze levensvormen doormaken. Men zou hiertegen de resultaten van de praktijk kunnen aanvoeren, waarbij op de diepe indrukken kan worden gewezen van werken van Joh. Seb. Bach en andere meesters der achttiende eeuw in een de oude tijdstijl benaderende uitvoeringspraktijk. Ook deze zal niemand ontkennen. Geheel verkeerd evenwel blijft de gevolgtrekking dat deze praktijk de enig juiste is. Zij is slechts betrekkelijk juist voor bepaalde groepen van een tijdsgewricht in het besef onzer creatieve armoede maar nimmer een absoluut ideaal. Integendeel moeten wij streven naar een geest, die ons weer de kracht zou schenken om de schoonheid van het verleden geborgen in een eigen stijl te kunnen ervaren en doen leven.

Dat de uitvoering van een werk van Bach door een hedendaags koor en orkest, onder bewuste toepassing van oude praktijken, in wezen zou overeenkomen met hetgeen tweehonderd jaar geleden heeft weerklonken, blijft een illusie.

Het is een principiële psychologische vergissing, de componisten uit het verleden begiftigd te willen zien met het bewustzijn van hun stijl en de eigen praktijk als norm te laten stellen. De scheppende is slechts vervuld van het uiten en vastleggen van eigen bezieling. In welke vorm het notenbeeld tot levende klank ontbonden wordt blijft afhankelijk van veranderlijke voorwaarden.

Verantwoording:

Dit essay is ontstaan uit enkele colleges die ik in 1996 aan de universiteit van Mount Holyoke (USA) gaf over de drie Mengelbergen: Karel, Rudolf en Willem. Het essay over Karel staat elders op mijn website, mijn oude tekst over Willem is achterhaald door de monumentale biografie van dr. Frits Zwart.

De tekst over Rudolf is op vele plaatsen verbeterd en aangevuld. Een probleem was destijds (en is nu nog) dat er weinig literatuur over hem bestaat en dat de informatie in bestaande artikelen door allerlei schrijvers klakkeloos is overgenomen inclusief fouten, vergissingen en onjuistheden. Ook was er destijds (en ook nu nog) verhoudingsgewijze weinig muziek van Rudolf gemakkelijk bereikbaar of beluisterbaar.

De beste bron was en is het 'Archief Rudolf Mengelberg' is het NMI.

Voor waardevolle privé-informatie en voor het gebruik van muziekvoorbeelden, citaten en foto's kreeg ik de medewerking, cq. toestemming van de heer Mr. Rudolph Mengelberg, kleinzoon van

Rudolf, waarvoor hartelijk dank.

Hombourg, zomer 2022
prof. dr. Hans van Dijk