

## De invloed van Gustav Mahler op de Nederlandse muziek

### Gustav Mahlers influence on Dutch Music

#### Afbeelding: Mahlers Komponierstube

Heeft de muziek van Gustav Mahler op het Nederlandse muziekleven en dus ook op het werk van Nederlandse componisten invloed uitgeoefend?

De beantwoording – in bevestigende zin – van deze vraag is niet moeilijk. De onderzoeker, die zich daarna gaat bezighouden met de vraagstelling welke Nederlandse componisten deze invloed hebben ondergaan, waar, in welke tijd en hoe die invloed zich in hun werk uitte, ziet zich geplaatst voor een omvangrijke taak, die de volgende conclusie oplevert:

Vastgesteld kan worden, dat de muziek van Gustav Mahler met de daarvoor typische stijlkenmerken in de Nederlandse muziek zijn invloed heeft doen gelden tot ver na 1945.

Het symfonisch gedicht *Abschied* (1973) van Reinbert de Leeuw is een mooi voorbeeld van 'Mahler-invloed', waarbij uitdrukkelijk moet worden gesteld, dat het hier niet om epigonenwerk gaat, een klakkeloze Mahler-copie, maar een persoonlijke uiting van een Nederlands componist met bewondering voor Mahler. Men zou mutatis mutandis met de muziek-criticus, die ooit een uitvoering van *'Die drei Pintos'* moest verslaan, kunnen zeggen: 'Man hört sofort wo und wann es in dieser Partitur Weber oder Mahler!'

Ook in een veel ouder werk, *'Musique pour l'esprit en deuil'* (1943) van Rudolf Escher hoort men stilistische invloeden van Mahler terug, zonder dat sprake kan zijn van epigonenwerk. Met name de monumentaliteit – hier bedoel ik de wijze van indruk maken, niet het gebruik van veel instrumenten – dat in Mahlers drie laatste composities zo markant naar voren komt, is typerend voor Escher's werk en trouwens voor meer composities van deze veel te weinig gekende en gewaardeerde meester.

Met de conclusie, onderbouwd met behulp van een tweetal voorbeelden, dat het werk van Mahler nog decennia na zijn dood invloed heeft gehad op het werk van volgende generaties, zou ik de grenzen van dit onderzoek willen leggen bij de periode 1902 – 1940 en daar de componisten in betrekken, die in die jaren leefden en werkten en uit wier werk blijkt, dat zij 'hun Mahler' goed hebben bestudeerd.

Het zal duidelijk zijn, dat een studie over de invloed van Mahlers muziek op zijn (jongere) Nederlandse tijdgenoten de ruimte van een compleet boekwerk benodigt. Alles wat voor de colleges over dit onderwerp op paier is gezet, plus dat wat mijn studenten daar nog aan hebben bijgedragen, omvat (behalve de partituren) enige honderden bladzijden. Dit artikel (een samenvatting van het eerste college) pretendeert dan ook niet meer te zijn dan een inleiding.

De eerste kennismaking van Gustav Mahler met Nederlandse musici en van Nederlandse musici met Mahler vond plaats in juni 1902 in het Duitse Krefeld. Mahler leidde daar de repetities en de eerste volledige uitvoering van zijn derde symfonie. De uitvoering (9 juni) werd bezocht door drie Nederlandse dirigenten, Willem Mengelberg van het 'Concertgebouworkest' te Amsterdam, Martin Heuckeroth van de 'Arnhemsche Orkest-Vereeniging' en Henri Viotta uit den Haag, mede-oprichter en toekomstige chef-dirigent van het 'Residentieorkest'. Bij alle drie leidde de kennismaking met Mahler tot uitvoering van zijn werk in Nederland.

Bij de repetities en de uitvoering in Krefeld waren ook drie jonge Nederlandse componisten

aanwezig: Jan Ingenhoven 26, Henri Zagwijn 24 en Jan van Gilse 21 jaar oud. In de privé-correspondentie van Van Gilse met zijn ouders in Arnhem is een uitvoerig verslag van de repetities te vinden. Niet alleen de wijze van repeteren maar ook Mahlers optreden als dirigent maakten op de jonge Van Gilse een grote indruk. Hij kende op dat moment van Mahler alleen de tweede symfonie, die hij gehoord had in januari 1899 in Luik, bij welke gelegenheid hij de componist ook als dirigent aan het werk had gezien. Van Gilse's eigen partituren van werken van Mahler, die zich thans in mijn bezit bevinden, dragen allemaal jaartallen na 1905. Dus afgezien van het eenmaal horen van de tweede symfonie kende Van Gilse Mahlers werk in 1902 nog niet.

De derde symfonie vraagt een bezetting die voor die tijd exorbitant groot mag worden genoemd, om nog maar niet te spreken van de bijzondere effecten, die de componist bereikt met jongensstemmen, klokken en de hoge posthoorn. Op het moment van de uitvoering (9 juni 1902) was de partituur weliswaar al gepubliceerd maar voor Van Gilse blijkbaar onbetaalbaar. Zijn exemplaar van de pocket-score draagt de datum 11 mei 1914. Tijdens de repetities die hij bezocht noteerde hij wel een aantal motieven en andere zaken, die hem opvielen. In zijn latere composities komen deze 'reminiscenties aan Mahler' soms letterlijk terug. In het bijzonder kan hier gewezen worden op de in de periode november 1902 tot maart 1903 ontstane tweede symfonie, met name de doorwerking van het eerste deel en het trio van het intermezzo.

De eerste uitvoering van Mahlers derde symfonie in Nederland vond plaats op 17 oktober 1903 in Arnhem, als openingsconcert van een tweedaags muziekfeest, met daaraan voorafgaande een openbare 'algemeene repetitie'. De alt-solo werd gezongen door Pauline de Haan-Manifarges, verder werkten mee het 'Utrechts Stedelijk Orkest' en de 'Arnhemsche Orkest-vereeniging', nog versterkt met een aantal musici, zodat het hele begeleidingsapparaat op ongeveer 120 personen uitkwam. Dirigent was Martin Heuckeroth, de toenmalige chef-dirigent van de AOV. Op 18 oktober, de tweede dag van dit muziekfeest, ging de eerste uitvoering van de cantate 'Sulamith', die Van Gilse tijdens zijn studiejaren in Keulen had geschreven.

De grote afwezigheid bij dit muziekfeest was Mahler zelf, hoewel plaatselijke notabelen veel moeite hadden gedaan om hem naar Arnhem te laten komen. Een week later was Mahler wel te gast in Amsterdam waar Mengelberg de derde symfonie met het 'Concertgebouworkest' had ingestudeerd en de leiding aan de componist over liet. Dit werd Mahlers eerste optreden in Nederland maar dus niet de eerste kennismaking van de Nederlanders met zijn muziek.

Vanaf het jaar 1903 werd Mahlers muziek in Nederland met een zekere regelmaat ten gehore gebracht. Er zijn tot op heden – 2023 – nog geen onderzoeksresultaten gepubliceerd over het totale aantal uitvoeringen in Nederland tussen 1903 en 1941, toen uitvoering van zijn werk door de bezetter werd verboden. Om toch enigszins een indruk te geven, nemen we het aantal uitvoeringen door het 'Concertgebouworkest' onder leiding van Mengelberg of van Mahler zelf in de periode 1903 tot 1911.

Totaal 8 composities: de symfonieën 1 – 5 en 7 plus de 'Kindertotenlieder' en 'Das klagende Lied'. Totaal 35 uitvoeringen: 26 in Amsterdam, 5 in Den Haag, 2 in Arnhem en ieder 1 in Rotterdam en Haarlem. Bij de première van de zesde symfonie in Essen (1906) was ook het 'Utrechts Stedelijk Orkest' betrokken. Het aantal uitvoeringen in Nederland werd na 1911 nog aanzienlijk groter. Een hoogtepunt vormde het 'Mahlerfeest' (eigenlijk zouden we moeten spreken van het 'Mengelbergfeest' in Amsterdam in 1920.

Vóór 1940 speelden ook de andere Nederlandse professionele orkesten Mahlers werk met een zekere regelmaat. Hoewel de bezetting van de symfonieën een groot probleem vormde – niet alleen het gewenste aantal uitvoerenden maar ook de moeilijkheidsgraad – waren er toch steeds meer dirigenten die zich voor deze muziek inzetten. Zelfs bescheiden provinciale orkesten zoals de

'Haarlemsche Orkest-vereeniging' en het 'Maastrichts Stedelijk orkest' hadden in dié periode de meeste liederen met orkestbegeleiding en natuurlijk het "Adagietto" uit de vijfde symfonie op hun repertoire staan.

Het schijnt vandaag de dag niet meer zo gebruikelijk te zijn nu iedere musicus of muzikliefhebber kan beschikken over technisch perfecte geluidsdragers en voor weinig geld alle symfonieën van Mahler in topuitvoeringen kan beluisteren zo vaak hij wil, maar in vroeger jaren leerde men de grote werken van de klassieke meesters thuis aan de piano. Daarvoor werden deze stukken gearrangeerd voor twee en voor vier handen. Ik kan u overigens verzekeren, dat er geen betere methode bestaat om een muziekstuk te leren kennen dan in een dergelijke zetting. Arrangementen voor piano zijn natuurlijk voor de huiskamer bedoeld en niet voor de concertzaal. Nu klinkt géén werk uit de romantische of neo-romantische litteratuur, gearrangeerd voor piano, slechter dan juist de symfonieën van Mahler maar dat moet men dan maar voor lief nemen. Al vóór 1920 waren er van het gehele symfonische oeuvre van Mahler al zettingen voor piano gepubliceerd, van 'Das klagende Lied' tot en met 'Das Lied von der Erde'. Bovendien waren er van de liederen met orkest piano-uittreksels verkrijgbaar.

De eerste grammofoonplaten met muziek van Mahler verschenen pas in de loop van de jaren twintig. Zelf speelde Mahler in november 1905 een viertal pianolarollen in op de Welte-Mignon-vleugel (in Freiburg). Het betreft hier bewerkingen van twee liederen uit de cyclus 'Lieder eines fahrenden Gesellen', het laatste deel 'Das himmlische Leben' van de vierde symfonie en het eerste deel 'Trauermarsch' van de vijfde symfonie.

Eerder al vermeldde ik enige composities van Nederlanders waarin invloeden van Mahlers stijl te vinden zijn. Om duidelijk te krijgen waaruit die invloeden bestaan is het wellicht goed om de voornaamste stijlkenmerken van Mahler nog eens op een rij te zetten, waarbij we onderscheid maken tussen het zichtbare en het voelbare.

Zichtbare:

1. Grote bezettingen, soms ook met omstreeks 1900 in het symfonieorkest weinig of helemaal niet gebruikelijke instrumenten.
2. Een technisch zeer geraffineerde en kleurrijke instrumentatie, waarbij rekening gehouden wordt met een grote ruimte.
3. Invloed van volksmuziek, soms (bijna) letterlijke citaten.
4. Eenvoudige thematiek; in de latere werken (vanaf de vijfde symfonie) wordt deze zelfs nog versimpeld.
5. De harmoniek daarentegen wordt steeds ingewikkelder en voert hoe langer hoe meer richting a-tonaliteit (met uitzondering van de achtste symfonie), bijv. door het vóórkomen van kwartenakkoorden in de zevende symfonie, echter zonder dat consequente a-tonaliteit wordt bereikt.
6. Uiterst geraffineerd toegepast contrapunt dat richting poly-melodiek voert.

Voelbare:

1. Sterk onderhevig aan stemmingen en contrasten.
2. Monumentaliteit (om indruk te wekken) tegenover folkloristische eenvoud (om te diverteren).

Het gaat bij deze stijlkenmerken vooral ook om de mate van intensiteit waarmee ze in Mahlers werk voorkomen en de wijze waarop hij ze toepast en combineert, resp. 'voelbaar' maakt.

Om na te gaan in hoeverre Mahlers muziek van invloed is geweest op de muziek van Nederlandse componisten in de periode 1902 – 1940 hebben wij ca. honderd representatieve composities uit deze

periode onderzocht op de stijlkenmerken, die voor Mahlersmuziek typerend zijn. Ook is onderzocht of deze stijlkenmerken – waarvan een aantal natuurlijk ook voor het werk van andere componisten of zelfs in het algemeen geldt – op dezelfde manier zijn gebruikt als Mahler deed. Voor dit onderzoek hebben wij ons beperkt tot twee categorieën: composities voor orkest en composities voor zangstem(men) en orkest.

De volgende Nederlandse componisten, florerend tussen 1900 en 1950 zijn in ons onderzoek betrokken: (allen geboren tussen 1855 en 1920):

Julius Röntgen, Johan Wagenaar, Alphons Diepenbrock, Cornelis Dopper  
Louis Zimmermann, Willem Landré, Jan Ingenhoven, Frits Koeberg  
Henri Zagwijn, Jeanne Beyerman-Walraven, Peter van Anrooy, Jan van Gilse  
Sem Dresden, Bernard van Dieren, Theo van der Bijl, Willem Andriessen  
Bernard van den Sigtenhorst Meyer, Daniël Ruyneman, Matthijs Vermeulen, Leo Ruygrok  
Rudolf Mengelberg, Johanna Bordewijk-Roepman, Hendrik Andriessen, Marius Monnikendam  
Willem Pijper, Alexander Voormolen, Anthon van der Horst, Emmy Frensel Wegener  
Piet Ketting, Guillaume Landré, Bertus van Lier, Rudolf Escher en Nico Hermans.

Vrijwel alle onderzochte partituren zijn ofwel bij Donemus uitgegeven of in het documentatiefonds van Donemus aanwezig.

Hier is de samenvatting van de resultaten van ons onderzoek, conform de hierboven genoemde stijlkenmerken. Allereerst voorbeelden van een 'Mahleriaanse' orkestbezetting en een instrumentatiegebruik, dat met Mahlers werkwijze vergelijkbaar is:

Jan van Gilse	Symfonieën II (1903), III (1907 met sopraan-solo) en IV (1915), Lieder uit Tagore's 'The Gardener' (1921 en 1923), cantate 'Der Kreis des Lebens' (1929), opera 'Thijl' (1940)
Bernard van Dieren	Chinese symfonie (1914)
Willem Pijper	Symfonieën I (1917), II (1921) en III (1926), Epigrammen (1928)
Piet Ketting	Symfonie I (1929)
Willem Andriessen	Scherzo 'Hei, 't was in de mei' (1912)
Henri Zagwijn	Concertouvertures 'Auferstehung' en 'Weißenacht' (beiden 1918), declamatorium 'De kerkerballade' (1920)
Emmy Frensel-W.	Suite voor orkest (1929)
Bertus van Lier	Symfonisch ballet 'Katharsis' (1945)
Alex. Voormolen	Symfonische mythe 'Arethusa' (1947)
Jeanne Beyerman-W.	Orkestlied 'De zieke buur' (1922)

De zeven symfonieën van Matthijs Vermeulen hebben wel de 'Mahleriaanse orkestbezetting' maar verschillen qua instrumentatiegebruik (uitgezonderd de eerste symfonie, 1914) zeer van Mahlers werkwijze. Opgemerkt moet worden dat instrumentatie niet Vermeulens sterkste punt is. Wellicht speelde zijn tekort aan contact met de praktijk hem parten. Mahlers instrumentatie (al vanaf 'Das klagende Lied') is soms niet eenvoudig maar steeds speelbaar voor het instrument en klinkt altijd goed.

De volksliedmelodiek (met soms tamelijk 'banale' thema's):

Peter van Anrooy	Piet Hein rhapsodie (1901)
Julius Röntgen	Orkestsuite 'Oud-Nederland' (1907)
Louis Zimmermann	Vioolconcert (1910)
Jan Ingenhoven	Symfonische fantasie 'Brabant und Holland' (1911)
Cornelis Dopper	Amsterdamse symfonie (1912), Zuiderzeesymfonie (1917)

Alex. Voormolen	Een zomerlied (1928)
Willem Pijper	Symfonisch drama 'Halewijn' (1933)
Jan van Gilse	Opera 'Thijl' (1940), Declamatorium 'Rotterdam' (1942)
Sem Dresden	Carnavalscantate (1955)
Nico Hermans	Harpconcert (1978)

Eenvoudige thematiek op de manier zoals Mahler deze toepast is in de Nederlandse muziek tussen 1902 en 1940 bijvoorbeeld te vinden in het werk van Alexander Voormolen: De twee suites 'Baron Hop' (1924 en 1931), Kleine Haagse suite (1939), Sinfonia (1939).

Progressieve harmoniek, die richting a-tonaliteit gaat komt bij verschillende Nederlandse componisten in de periode 1902-1940 voor:

Willem Pijper	Symfonieën II (1922) en III (1926)
Piet Ketting	Symfonie I (1929)
Marius Monnikendam	Symfonische beweging 'Arbeid' (1931)
Bertus van Lier	Symfonie I (1928, symfonisch ballet 'Katharsis' (1945)
Matthijs Vermeulen	Symfonieën II (1920), III (1922) en IV (1941)

Consequente a-tonaliteit vinden we pas na 1940 in het werk van Kees van Baaren, Harry Mayer en Matty Niël (tussen 1943 en 1948).

Mahlers zeer geraffineerd toegepast contrapunt wordt nog het meest benaderd door Pijper, maar in progressiviteit gaat Pijper niet verder. De richting naar de polymelodiek wordt beter gewezen door Vermeulen, maar zijn werkwijze verschilt dusdanig van die van Mahler, dat hun werk in dat opzicht vrijwel onvergelijkbaar is.

De onder 'voelbare' genoemde stijlaspecten van Mahlers muziek hebben wij bij Nederlandse tijdgenoten slechts sporadisch kunnen vinden en dan nog in veel mindere mate dan bij Mahler. Genoemd kunnen worden:

Jan Ingenhoven	'Drei Symphonische Tonstücke' (1905-1908). In no. 1 overheerst het lyrische aspect, in no. 2 het dramatische en in no. 3 het romantische.
Jan van Gilse	Symfonie III 'Erhebung' (1907), een hyper-romantisch werk met 'dramatische uitbarstingen' zoals bij Mahler (symfonie II) voorkomen.

De monumentaliteit, waarnaar al eerder werd gerefereerd in verband met het werk van Rudolf Escher, is ook te vinden in enkele composities van Diepenbrock: het 'Te Deum' uit 1897 (Diepenbrock kende Mahler toen nog niet), verder in de beide 'Hymnen an die Nacht' uit 1899; orkestbehandeling en vormstructuur zijn voor die tijd geheel nieuw en lopen vooruit op Mahlers 'Das Lied von der Erde'. Mahler heeft deze composities gekend en gewaardeerd. Hier is de beïnvloeding dus andersom geschied: de muziek van Diepenbrock heeft invloed uitgeoefend op het werk van Mahler. Let wel: het gaat hier steeds over vorm en orkestbehandeling ten dienste van monumentaliteit. Andere invloeden heeft Mahlers werk op Diepenbrock nauwelijks meer gehad, zeker na 1914 niet meer.

Om het hierboven gestelde nader te verduidelijken mogen nog enkele praktische voorbeelden worden getoond. Een goed inzicht in de stylistische aspecten, die de Nederlandse componisten – zoals Jan van Gilse – uit het werk van Mahler overnamen en waarmee hij dus directe invloed op de Nederlandse muziek had, is uiteraard alleen te verkrijgen door zijn partituren met die van Nederlandse componisten te vergelijken, zoals hier bij het werk van Mahler en dat van Van Gilse is gedaan. De hier getoonde voorbeelden kunnen daarbij als 'handvaten' dienen.

In zijn derde symfonie (1907) neemt Van Gilse het vormmodel van Mahlers eerste symfonie (1888) over:

Mahler	Van Gilse
1. Langzaam	Langzaam
2. Snel	Snel
3. Elegie/dodenmars	Elegie/lied
4. Vrije finale	Vrije finale/wals/doorgecomponeed lied

Het derde deel bij Mahler is gebouwd op een ostinato, bestaande uit grondtoon en dalende reine kwart, waarboven een vrije melodie (in dit geval in canon gezet). Van Gilse past een soortgelijk procédé toe in het tweede deel 'Unsere Träume sind Marmorhermen' van zijn cantate 'Der Kreis des Lebens' (1929) en in de vier 'balladen' die tezamen het tweede bedrijf vormen van de opera 'Thijl' (1940). Vergelijkbaar is ook het laatste gedeelte (tempo di marcia) uit het slotdeel van Willem Pijper's eerste symfonie (1917).

Enkele letterlijke thematische citaten:

Mahler: Symfonie 1 (1888), deel 4, maten 19-27

Van Gilse: Symfonie 2 (1903), begin eerste deel; merkwaardig is de thematische 'spiegelverwantschap' met het adagio uit het eerste pianotrio (1914) van Willem Pijper. Van Gilses symfonie is vóór 1914 enkele keren uitgevoerd in Amsterdam en Arnhem. Pijper zou het werk gehoord kunnen hebben.

cf. muziekvoorbeeld I

Mahler: Symfonie 3 (1896), deel 1, maten 591- 594

Van Gilse: Opera 'Thijl' (1940), eerste bedrijf, vier maten vóór cijfer 133

cf. muziekvoorbeeld II

Mahler: 'Nun seh' ich wohl' uit de 'Kindertotenlieder' (1901)

Van Gilse: Symfonie 3 (1907), deel 5, maat 136-139

cf. muziekvoorbeeld III

Mahler: Symfonie 3 (1896), begin van deel 6

Van Gilse: Cantate 'Eine Lebensmesse', slotkoor bij cijfer 114

cf. muziekvoorbeeld IV

Verantwoording:

Dit artikel is gebaseerd op de onderzoeksresultaten ten behoeve van een reeks werkcolleges, gegeven aan de 'faculty of arts', Mount Holyoke, South Hadley, USA in 2000 en 2001. Het is de uitgewerkte tekst van een lezing, die ik op 10 april 2003 in Utrecht gaf voor de 'Gustav Mahler Stichting' in het kader van het symposium 'Mahler en Nederland'.

Hombourg, 17 juni 2023  
prof. dr. Hans van Dijk

EXAMPLE. 1

Mahler  
*ff*



Van Gilse



Pijper



EXAMPLE. 2

Mahler



Van Gilse



Brandt al - le ket - ters uit, maakt al hun ha - ve buit!  
Burn out the he - re-tics, soize all their pro - per-ties!

EXAMPLE 3

Mahler



Nun seh' ich wohl, war - um so dunk - le Flam - men

Van Gilse



[oboë]

# Example 4

Mahler  
*Langsam. Ruhevoll. Empfund.* [pp]

6

114 Van Gilse

[Text and orchestral parts omitted]



