



## het Residentie-Orkest

**Nederlands Congresgebouw – Den Haag  
Prins Willem-Alexander Zaal  
woensdag 3 juli 1974 – 20.30 uur**

dirigent  
sopraan  
bariton

Zoltan Pesko  
Slavka Taskova  
Bernard Kruysen  
William Peurson

met medewerking  
van

het Nederlands Kamerkoor  
(dirigent: Hans van den Hombergh)

---

### PROGRAMMA

Alexander Zemlinsky  
1872-1942

**Lyrische Symphonie, Opus 18**  
In sieben Gesängen  
nach Gedichten von Rabindranath Tagore  
für Orchester, eine Sopran- und eine  
Baritonstimme  
1922/23

- I Langsam (mit ernst-leidenschaftlichem Ausdruck);
- II Lebhaft;
- III Von hier ab plötzlich breiter und nach und nach ruhiger und langsamer;
- IV Langsam;
- V Feurig und kraftvoll;
- VI Andante;
- VII Molto Adagio (äusserst langsam und selenvoll).

### PAUZE

Franco Donatoni  
1927

**Voci**  
(Orchesterübung 1972/1973)

Arnold Schönberg  
1874-1951

**Die glückliche Hand, Opus 18**  
Drama mit Musik  
1910/13

Het concert wordt opgenomen door de NOS voor rechtstreekse uitzending.

---

---

## BERNARD KRUYSEN

1933 in Montreux geboren — studeerde aan het conservatorium in Den Haag.

Zette zijn studie voort in Parijs bij Pierre Bernac.

Won in 1958 de tweede prijs in het concours in Den Bosch en in 1959 de Grand Prix d'excellence Gabriel Fauré.

Maakte verschillende plaatopnamen van cantates van Bach en van liederen van Fauré, Ravel, Poulenc en Debussy, welke laatste de Grand Prix van de Académie du Disque Français verwierf.

De Académie National du Disque Lyrique verleende hem in 1963 de Grand Prix voor zijn interpretatie van het Requiem van Fauré en het volgende jaar ontving hij de Golden Orpheus voor zijn tweede Schumann plaat en werd hij benoemd tot beste vertolker van liederen in 1964. Had tijdens zijn eerste Amerikaanse tournee in 1967 zoveel succes, dat hij meteen weer werd uitgenodigd voor een tweede concertreis.



---

### WILLIAM PEARSON

in 1934 in Amerika geboren — studeerde aan de universiteit van Louisville en rondde zijn studie af aan de Staatliche Hochschule für Musik in Keulen, waar hij sedertdien woonachtig is.

Kreeg sedert 1958 vele gastrollen aan diverse operatheaters en ontwikkelt daarnaast een steeds omvangrijker activiteit als oratoriumzanger.

Trad meerdere malen — ook met ons orkest — op in de mannelijke titelrol van concert-uitvoeringen van 'Porgy and Bess'.

Neemt ook als vertolker van nieuwe muziek een geheel eigen plaats in in het huidige internationale muziekleven.

Groot succes oogste hij enige jaren geleden met zijn onvergetelijke creatie in onze uitvoeringen van Maxwell Davies' werk 'Eight songs for a mad king'.



## ZEMLINSKY *Lyrische Symphonie*

De vader van Alexander Zemlinsky was Alexander von Zemlinsky, de zoon liet eerst de 'z' weg en later het 'von'. (Webern heette ook oorspronkelijk Von Webern).

Zemlinsky werd op 14 oktober 1871 geboren. Merkw aardig genoeg liet hij alle onjuiste mededelingen over zijn geboortedatum, 4 oktober, onbeantwoord en het is pas veel later duidelijk geworden, dat hij op 14 oktober geboren was.

Zemlinsky volgde het Conservatorium te Wenen en Brahms was spoedig attent op de jonge musicus, de invloed van Brahms is ook nooit uit het leven van Zemlinsky verdwenen.

In eerste instantie dirigeerde Zemlinsky operettes in het Carltheater en het Theater an der Wien, maar deze arbeid was geenszins van het niveau van Zemlinsky, die later door collegae een dirigent van groot formaat genoemd werd. Gustav Mahler herkende zijn talent en engageerde hem voor de Wiener Hofoper, maar na het vertrek van Mahler voelde Zemlinsky weinig voor de mogelijkheid om zijn opvolger te worden. Hij dirigeerde weer de Volksoper, waar hij even

geweest was voor de Hofoper, en kwam uiteindelijk in Praag terecht waar hij 16 jaar als dirigent van de Opera werkte. Klemperer haalde hem in 1927 naar de Kroll Opera in Berlijn, in 1933 vertrok hij naar Wenen en in 1938 naar de Verenigde Staten, waar hij in Larchmont, een voorstadje van New York, woonde. In New York leefde hij teruggetrokken en onbekend.

Als componist — hij schreef niet uitzonderlijk veel, maar toch genoeg — is hij nog steeds een grote onbekende en zijn faam is altijd hoofdzakelijk geënt geweest op het feit, dat hij de leraar van Schönberg was. En wonderlijk genoeg was dat maar voor zeer korte tijd, zij het invloedrijk.

Men heeft lange tijd beweerd, dat Zemlinsky de leerling van Mahler was, maar dat is onjuist. Mahler was Zemlinsky's vriend en ongetwijfeld van invloed op hem, maar Zemlinsky's invloed op zijn (Zemlinsky's) leerlingen was omvangrijker. Hij onderwees Schönberg, die zijn zwager werd, en bewonderde Alban Berg, wiens Lyrische Suite hem het thema voor het derde deel van de Lyrische Symphonie leverde. Zemlinsky was ook de leraar van Erich Korn-



gold, wiens eerste werk, 'Der Schneemann', bijna geheel door Zemlinsky georkestreerd werd. Afdoende catalogisering over Zemlinsky's werken was lange tijd niet aanwezig en was bijvoorbeeld niet bij Universal vastgelegd. Hij componeerde 4 strijkkwartetten, kamermuziek, 2 psalmen voor koor en orkest, de Sinfonietta 'Frühlingsbegräbnis', het symfonische gedicht 'Die Seejungfrau', nog een werk voor koor en orkest, 6 'Orchesterlieder', 'Sinfonische Gesänge', theaternmuziek, minstens 12 werken, waarvan er 7 voltooid zijn en 6 werden uitgevoerd. Schönberg zei over Zemlinsky: 'Zemlinsky ist derjenige, dem ich fast all mein Wissen um die Technik und die Probleme des Komponierens verdanke'. In het jaar waarin de 'Lyrische Symphonie' ontstond, schreef Adolf Weismann in 'Anbruch' (1923): 'Zemlinsky, Schwager Schönbergs. Eine leise Tragik ist in ihm. Schönberg beschattet sie alle; sie sind in seinem Bann, ihr Schaffenswille ist in Gefahr gelähmt zu werden.' En nogmaals Schönberg over Zemlinsky: 'Seine Ideen, seine Form, sein Klang und jede Wendung entsprang direkt aus der Handlung, aus der Szene und aus der Stimme des Sängers mit einer Deutlichkeit und Präzision . . .'. Men zou terecht kunnen denken, dat Zemlinsky zeer beïnvloed zou zijn door Gustav Mahler, maar als de 'Lyrische Symphonie' invloed toont, dan is het meer van Richard Strauss dan van Mahler (en natuurlijk ook van Wagner: Sehnsuchtsmotiv uit 'Tristan'). Zemlinsky is in die Strauss-invloed een soort Richard Strauss zoals deze had kunnen zijn als hij (Strauss) zich niet had laten leiden door zijn onvoorstelbare virtuositeit en — ondanks zijn 'duizelende' blad-zijden — toch ook zijn oppervlakkigheid. Strauss was uiteindelijk een geniaal musicus, maar een minder geniaal componist. In Zemlinsky's inleiding tot zijn 'Lyrische Symphonie' leest men: 'Durch Auslegung der 7 Gedichte, die erst von mir durch Anordnung und Vertonung in eine innere Zusammengehörigkeit gebracht wurden, sowie durch eine Art leitmotivischer Behandlung einiger Themen ist die Einheitlichkeit des Werkes . . . deutlich betont.' De 'Lyrische Symphonie' is op teksten van Rabindranath Tagore voor sopraan, bariton en orkest gecomponeerd. De idee van 'leitmotiv' en 'symphonie' zou tegengesteld kunnen

zijn als men het begrip 'symfonie' in al zijn rigide starheid zou nemen; hoofdvorm, liedvorm, scherzo, finale en de 'leitmotiv'-gedachte hoort zoals hij is: een doorlopende vloeiing en wijziging van motivische kernen. Zemlinsky zelf wijst in zijn genoemde inleiding op de noodzaak om in de 'Symphonie' dezelfde harts-tochtelijke grondtoon te laten doorklinken en duidelijk te maken in de uitvoering, dat de 7 zangen met de voor- en tussenspelen volstrekt verbonden zijn. Paul Fiebig wijst erop, dat de tekst van het eerste stuk 'Ich vergesse, ich vergesse immer, dass ich keine Schwingen zum Fliegen habe, dass ich an dieses Stück Erde gefesselt bin für alle Zeit' autobiografisch zou zijn. Maar welk stuk kunst is eigenlijk niet autobiografisch en wie denkt er — soms of vaak — niet wat er in deze tekst staat. De symfonie loopt langs lijnen, die de luisteraar niet laten vermoeden, dat er uiterst zorgvuldig onder de tekst gecomponeerd is en dat de aanwijzingen van de componist ook geen twijfel laten aan zijn exacte bedoelingen. Zoals alle muziek kan ook dit stuk alleen maar leven bij de gratie van intenteiten: muziek en tekst zijn niet tautologisch. De intensiteiten bij Zemlinsky zijn uitermate oprecht genoteerd en voeren van subtiële beweging tot energieke beroering. Het is bepaald geen geraffineerde muziek (zoals Strauss altijd overweldigend geraffineerd is of tracht te zijn), die daar in 1923 wat eenzaam en zeer vriendelijk tussen al het andere muzikale geweld staat. Het is geen groot meesterwerk, maar het is beter dan veel muziek, die wel, om welke reden dan ook, de concertzaal heeft gehaald. De uitvoering van de 'Lyrische Symphonie' is zinvol, zonder dat men onmiddellijk naar de 'betekenis' van het werk hoeft te vragen.

**ZEMLINSKY Lyrische Symphonie**  
(Duitse tekst van Dr. Heinrich  
Jalowetz)

**I - Bariton**

Ich bin friedlos, ich bin durstig  
nach fernen Dingen.  
Meine Seele schweift in Sehnsucht,  
den Saum der dunklen Weite zu  
berühren.

O grosses Jenseits, o ungestümes  
Rufen Deiner Flöte.

Ich vergesse, ich vergesse immer,  
dass ich keine Schwingen zum  
Fliegen habe, dass ich an dieses  
Stück Erde gefesselt bin für alle  
Zeit.

Ich bin voll Verlangen und wach-  
sam, ich bin ein Fremder im  
fremden Land - dein Odem kommt  
zu mir und raunt mir unmögliche  
Hoffnungen zu.

Deine Sprache klingt meinem  
Herzen vertraut wie seine eig'ne.  
O Ziel in Fernen, o ungestümes  
Rufen deiner Flöte.

Ich vergesse immer, ich vergesse,  
dass ich nicht den Weg weiss,  
dass ich das beschwingte Ross  
nicht habe.

Ich bin ruhlos, ich bin ein Wanderer  
in meinem Herzen.

Im sonnigen Nebel der zögernden  
Stunden, welch gewaltiges Gesicht  
von dir wird Gestalt in der Bläue  
des Himmels.

O fernstes Ende, o ungestümes  
Rufen deiner Flöte.

Ich vergesse, ich vergesse immer,  
dass die Türen überall verschlossen  
sind in dem Hause, wo ich einsam  
wohne, o fernstes Ende, o unge-  
stümes Rufen deiner Flöte.

**II - Sopran**

Mutter, der junge Prinz muss an  
unsrer Türe vorbeikommen - wie  
kann ich diesen Morgen auf  
meine Arbeit achtgeben.

Zeig mir, wie soll mein Haar ich  
flechten; zeig mir was soll ich für  
Kleider anziehen?

Warum schaust du mich so verwun-  
dert an, Mutter?

Ich weiss wohl, er wird nicht ein  
einz'ges mal zu meinem Fenster  
aufblicken.

Ich weiss, im Nu wird er mir aus  
den Augen sein; nur das verhallen-  
de Flötenspiel wird seufzend zu  
mir dringen von weitem.

Aber der junge Prinz wird bei uns  
vorüber kommen, und ich will mein  
Bestes anzieh'n für diesen Augen-  
blick.

Mutter, der junge Prinz ist an  
unsrer Türe vorbei gekommen,  
und die Morgensonne blitzte an  
seinem Wagen.

Ich strich den Schleier aus meinem  
Gesicht, riss die Rubinenkette  
von meinem Hals und warf sie ihm  
in den Weg.

Warum schaust du mich so verwun-  
dert an, Mutter?

Ich weiss wohl, dass er meine  
Kette nicht aufhob.

Ich weiss, sie ward unter den  
Rädern zermalmt und liess eine  
rote Spur im Staube zurück.

Und niemand weiss, was mein  
Geschenk war und wer es gab.

Aber der junge Prinz kam an  
unsrer Tür vorüber

und ich hab den Schmuck von  
meiner Brust ihm in den Weg  
geworfen.

**III - Bariton**

Du bist die Abendwolke, die am  
Himmel meiner Träume hinzieht.  
Ich schmücke dich und kleide dich  
immer mit den Wünschen meiner  
Seele.

Du bist mein Eigen, mein Eigen.  
Du, die in meinen endlosen  
Träumen wohnt.

Füsse sind rosig rot von der Glut  
meines sehnsüchtigen Herzens.

Du, die meine Abendlieder erntet.

Deine Lippen sind bittersüss vom  
Geschmack des Weins aus meinem  
Leiden.

Du bist mein Eigen, mein Eigen.  
Du, die in meinen einsamen  
Träumen wohnt.

Mit dem Schatten meiner Leiden-  
schaft hab' ich deine Augen  
geschwärzt, gewohnter Gast in  
meines Blickes Tiefe.

Ich hab dich gefangen und dich  
eingesponnen, Geliebte, in das  
Netz meiner Musik.

Du bist mein Eigen, mein Eigen,  
Du, die in meinen unsterblichen  
Träumen wohnt.

**IV - Sopran**

Sprich zu mir, Geliebter, sag mir  
mit Worten, was du sangest.

Die Nacht ist dunkel, die Sterne  
sind in Wolken verloren.

Der Wind seufzt durch die Blätter.

Ich will mein Haar lösen, mein  
blauer Mantel wird dich  
umschmiegen wie Nacht.

Ich will deinen Kopf an meine Brust  
schliessen und hier in der süssen  
Einsamkeit lass dein Herz reden.

Ich will meine Augen zumachen  
und lauschen.

Ich will nicht in dein Antlitz

schauen.

Wenn deine Worte zu Erde sind  
wollen wir still und schweigend  
sitzen.

Nur die Bäume werden im Dunkel  
flüstern.

---

Die Nacht wird bleichen, der Tag  
wird dämmern.  
Wir werden einander in die Augen  
schauen und jeder seines Weges  
ziehn.  
Sprich zu mir, Geliebter.

**V - Bariton**

Befrei' mich von den Banden  
deiner Süsse, Lieb!  
Nichts mehr von diesem Wein der  
Küsse, dieser Nebel von schwerem  
Weihrauch erstickt mein Herz.  
Öffne die Türe, mach Platz für das  
Morgenlicht.  
Ich bin in dich verloren,  
eingefangen in die Umarmungen  
deiner Zärtlichkeit.  
Befrei' mich von deinem Zauber  
und gib mir den Mut zurück, dir  
mein befreites Herz darzubieten.

**VI - Sopran**

Vollende denn das letzte Lied und  
lass uns auseinander gehn  
vergiss diese Nacht, wenn die  
Nacht um ist.  
Wen müh' ich mich mit meinen  
Armen zu umfassen.  
Träume lassen sich nicht  
einfangen, meine gierigen Hände  
drücken Leere an mein Herz und  
es zermürbt meine Brust.

**VII - Bariton**

Friede, mein Herz, lass die Zeit für  
das Scheiden süß sein,  
lass es nicht einen Tod sein,  
sondern Vollendung.  
Lass Liebe in Erinnerung schmelzen  
und Schmerz in Lieder.  
Lass' die letzte Berührung deiner  
Hände sanft sein, wie die Blume  
der Nacht.  
Steh still, steh still, o wundervolles  
Ende, für einen Augenblick  
und sage deine letzten Worte in  
Schweigen.  
Ich neige mich vor dir, ich halte  
meine Lampe in die Höhe,  
um dir auf deinen Weg zu leuchten.

---

## DONATONI Voci

Franco Donatoni, Italiaans componist, in 1927 geboren, is voor het Residentie-Orkest geen onbekende. Reeds eerder werd zijn 'Puppenspiel' uitgevoerd. Thans staat Voci — niet met een Duitse titel, maar wel met een Duitse ondertitel (Orchesterübung 1972-1973) — op het programma.

In 1927 geboren: dat betekent niet meer zo jong, oud genoeg in ieder geval om duidelijk tot een componistengeneratie te behoren, die de impulsen gekregen heeft in de bloeitijd — waarom ook niet — van de hedendaagse muziek: Darmstadt, Baden-Baden, de Studio in Milaan, Stockhausen, Cage, Boulez, Ligeti, Berio, Earle Brown, Maderna. De tijd waarin de 'nieuwe' muziek nabij was. Na de grote roes is men begonnen met canoniseren of 'dood' verklaren, het seriële componeren bleek niet meer de bijbel van het componistendom, de rigide 'structure' van Boulez stond pal tegenover de totale vrijheid van Stockhausen, de oude controversale leefde op: de 'burgerlijke' muziek kan niet voldoen aan de eisen van het werkelijk vrije componeren. De Italianen hebben wel meegedaan aan de beroering, maar zij behielden een eigen klank (de Nederlanders overigens ook: Van Vlijmen, Reinbert de Leeuw — Ton de Leeuw was totaal een eenling — Louis Andriessen, Peter Schat), die leefde op een lyriek, die, men durft zoiets ternauwernood te zeggen, bijna van Respighi zou kunnen stammen. Maderna was bepaald een hedendaags componist, maar in zijn werken leefde die zingende, vloeiende klank, die zo mediteraan is, dat men bijna weer aan het nationalisme in de muziek zou gaan geloven. En zo ook Berio en ook Castiglioni. In die ontzaglijke problematiek van de nieuwe vorm — vooral de vorm, de doorbraak van de bikkelharte hegemonie van de traditionele vormen — behielden de Italianen hun instinct voor 'beweging', het zo wezenlijke element van spanning en ontspanning. Donatoni, die vrij veel componeerde (veel dan naar de hedendaagse maatstaf) bleef buiten het gecanoniseerde gebeuren, hetgeen bepaald niet wil zeggen, dat hij niet zeer actief meegedacht en -gewerkt heeft.

In een vraaggesprek heeft hij bijvoorbeeld zijn identificatie met Stockhausen beleden, van dewelke hij 300 fragmenten verzamelde en

manipuleerde of bewerkte, zo men wil.

In 'Two Earle two' klinkt een hommage aan Earle Brown (wiens 'Available forms' onder meer in Den Haag klonk) de aleatorische tegenstelling tussen twee onafhankelijke orkestgroepen.

In een portret van Donatoni van Mario Baroni, Melos VI 1973, staat dat Donatoni's belangstelling jarenlang op één probleem gericht was: de verhouding tussen het wezen van het instinct en het wezen van de materie, tussen het menselijke en het zakelijke element. Men leest zoiets dan wel met de vraag of Donatoni zelf nu plotseiling uit de doeken is met deze mededeling, want men denkt zo, dat Mozart ook wel daarover gedacht zal hebben. (Strawinsky achtte een componist iemand, die noten achter elkaar opschrijft en voorlopig houden wij het daar maar bij.)

Donatoni heeft in Voci uitermate intelligent en vakkundig noten — soms zeer veel — achter en onder elkaar geschreven. Op sommige bladzijden staan 20 gediviseerde violen, plus andere gediviseerde strijkers, uiteraard met de rest van het orkest.

Dat staat als symbool voor een boeiende totaalklank.

De ondertitel 'Orchesterübung' moet een 'understatement' zijn, de duidelijke wil — ook bij hem — om iedere buitenmuzikale gedachte te verwerpen.

De beweging loopt van fluisteringen (Webern) naar klankuitbarstingen, van snelle figuren naar lang aangehouden klankvloeren (die het stuk, maar dat is niet nieuw, in principe tonaal maken. Hetgeen weer geen waardeoordeel is).

De dynamiek is bijzonder bewegelijk, met overgebonden 'vloeren' en die katachtige uitbarstingen in snelle figuren. Lange stiltes, ook zeer statische momenten van heel interessante klankkleur (als er iets van Schönberg komt, is het de 'Klangfarben' idee). De vorm is vrij, alhoewel tussen de eerste en de laatste maat een structuur staat, die nooit echt vrij kan zijn. Zelfs een rondo kun je bij wijze van spreken tot in het oneindige doorspelen, maar in de concertzaal houdt het op als het niet meer klinkt.

Bij de Italianen met hun (gefluisterde) afkomst van Respighi kan men Donatoni ook voegen. Want of men wil of niet: Voci is een lyrisch stuk.

## SCHÖNBERG Die glückliche Hand

Op 6 januari 1950 schreef Arnold Schönberg (in een brief aan Humphrey Searle): 'Het moet gezegd worden, dat naar mijn oordeel in de formule: de methode van het componeren met de twaalf tonen, het accent niet moet liggen op 12 tonen, maar op de kunst van het componeren.'

Het moet voor een enkele luisteraar, die jarenlang bekogeld is met de misverstanden rondom Schönberg, wellicht merkwaardig zijn, dat Schönberg — de 'uitvinder' van een componeer-methode, die continu gebruikt is als stok om hem te slaan — zelf zo duidelijk zijn methode ondergeschikt maakt aan de kunst van het componeren. Men kan het de luisteraar niet kwalijk nemen, dat hij in een doolhof geschreven is: Schönberg beschouwde zichzelf allermintst als een theoreticus, maar als een componist, die — het kan niet genoeg gezegd worden — een methode van componeren ontwikkelde door compositorische vindingen en niet — omgekeerd — componeerde omdat hij een methode had gevonden. Schönberg ook verwierp de idee, dat welke methodiek ook zou instaan voor goede muziek;

en van hem is de uitspraak, dat er nog genoeg goede stukken in C groot gecomponeerd kunnen worden.

Schönberg was geen avantgardist. Zijn acceptatie van de atonaliteit was de logische consequentie van enige eeuwen componeren in getempereerde intervallen. Zijn latere rigoureuze ordening van het klinkende materiaal in het dodecafonische systeem van een veiligheidsmaatregel tegen dreigende anarchie, zoals Kees van Baaren opmerkte.

En Van Baaren ook wees er steeds op, dat Schönberg, vooral ook in zijn leerboeken, zo traditioneel was als men maar kan bedenken. Nu is dat systeem of die methode van componeren volgens Schönberg zelf een particuliere zaak, waarmede men geenszins de luisteraar behoeft te vervelen en men zou dezelve ook niet daarmee willen vervelen als daar niet dat geraas en getier — nog steeds — is waarmede die methodiek tot een soort gruwelverhaal wordt gemaakt. Dat loopt dan uit in het soort opmerkingen als tonaliteit is God, atonaliteit is anarchie.

Men kijkt daar wel verbijsterd van op al is het alleen maar omdat er nogal wat tonale stukken zijn



gemaakt waar God bepaald niet gelukkig mee zou zijn.

Omgekeerd is er natuurlijk ook de groep componisten, die Schönberg en zijn school alleenzalmakend achten, tenminste wat de methodiek betreft, en die dan vergeten, dat Schönberg zelf in latere werken — het Pianoconcert bijvoorbeeld — weer sterke tonale bindingen heeft.

Leidt al dat gekrakeel tot een kwaliteitsoordeel over de componist Schönberg?

Geenszins. Ook het feit dat Schönberg geen avantgardist was, houdt geen waardeoordeel in.

Wederom Kees van Baaren: 'Voor het aftellen van de werkelijke avantgardisten sinds 1890 heeft men ruimschoots voldoende aan de vingers van één hand: ze heten Claude Debussy, Igor Strawinsky, Anton Webern en Karlheinz Stockhausen'.

Zowel ritmisch als structureel was Schönberg volkomen een traditioneel componist, maar ook dat kan men voor mededeling aannemen aangezien het geen waardeoordeel is.

Het is meer dan tijd, dat men Schönbergs muziek gaat beluisteren zonder daarbij aan te boksen tegen bijzakelijke affaires. In een discussie met de Engelse musicoloog Hans Keller, die een groot Schönberg-profeet is, kwam aan de orde, dat men een hekel aan Schönbergs muziek mag hebben zonder uitgekreten te worden voor een conventionele domoor of dat men zijn muziek bijzonder boeiend mag vinden zonder a priori een oordeel te hebben over de methodiek.

Anton Webern schreef in 1912 over Schönberg: 'Mit der Theorie kommt man seinen Werken nicht näher. Nur eines ist notwendig: das Herz muss offen stehen. Hemmungslos, ohne Vorurteile irgendwelcher Art, höre man Schönbergs Musik. Man lasse Theorie und Philosophie beiseite. In Schönbergs Werken ist nur Musik, Musik wie bei Beethoven und Mahler.'

Schönberg is een gedrevene geweest.

Zijn jeugd was eenzaam, zijn opleiding zeer kort bij Zemlinsky, verder wat men dan noemt autodidactisch, zijn levensomstandigheden waren penibel. Hij moest lange tijd in zijn onderhoud voorzien met het dirigeren van koren en het instrumenteren van duizenden pagina's Weense operette-muziek. Het schandaal rondom de uitvoering van zijn werken was

niet van de lucht.

Het heeft hem zonder twijfel tot een eenzaam man gemaakt, tot een zeer principieel man ook, die eenvoudig niet kon afwijken van de weg die hij moest gaan.

Schönberg was ook een universeel mens: een schilder van aanzienlijke kwaliteit, de uitvinder van een schaakspel op een bord van 144 velden, een — religieus — denker van betekenis, een zeer belangrijk pedagoog, die zijn leerlingen overheerste, maar ze toch ook tot componisten van formaat wist te vormen.

Een befaamd zelfportret toont hem van achter gezien, een wat gebogen figuur, met de handen op de rug, zeer eenzaam zijn eenzame weg lopend.

Kees van Baaren: 'Wij zijn nu drie componistengeneraties verder. Maar het is zeker niet onverantwoord om te veronderstellen, dat de muziek van vandaag er, zonder Schönbergs compositorische arbeid, zonder zijn denken over de materie en zonder de invloed die hij als leraar uitoefende, wezenlijk anders uit zou zien.'

In 'Die glückliche Hand' komt nog niet de strikt dodecafonische componist Schönberg aan de orde, maar de pantonale, zoals hij het zelf noemde. (Pantonaal wil dat zeggen dat de totale chromatiek voortkomt uit de menging van alle toonsoorten van het diatonische systeem.)

'Die glückliche Hand', Drama mit Musik, Op. 18 is een expressonistisch werk. Dat behoort zo te heten tenminste, maar in de muziek weet men toch uiteindelijk niet zo goed raad met dit soort bepalingen. Als schilder identificeerde Schönberg zich met de expressionistische school (hij publiceerde in 1912 een beoordeling van de werken van Kandinsky), maar beeldende kunst is 'beschrijvender' dan muziek — ook de zgn. abstracte beeldende kunst — en een grote hoeveelheid muzikale terminologie is leentjebuur van andere kunsten geweest. Op. 18 is een soort vervolg op Op. 16, dat 'Erwartung' heet en veel meer gehoord wordt. 'Erwartung' is op tekst van Marie Pappenheim, 'Die glückliche Hand' heeft een scenario van 's componisten hand. (Schönberg schreef ook zelf het libretto van 'Die Jakobsleiter' en zijn opera 'Moses und Aron'.) 'Erwartung' is een uitermate complexe stroom van muzikale beweging, lopend door bewustzijnslagen in een scala van intensiteiten (emoties). 'Die glückliche Hand' is eenvoudiger genoteerd, maar de

opzet vereiste ook een rigider behandeling. 'Erwartung' is een doorlopende stroom expressie van een 'monologue interieure'. Op. 18 heeft begin- en slotkoor waarbinnen een meer zichtbare structuur gehandhaafd wordt. 'Die glückliche Hand' is vooral ook als scenische opzet van ongekende vooruitstrevendheid: Schönberg noteert uiterst zorgvuldig ieder gebaar, ieder lichteffect, iedere kleur van het licht in de meest subtiële nuances. Maat voor maat volgt de muziek het scenische gebeuren, waarbij dan onmiddellijk gesteld moet worden, dat dit gebeuren volstrekt symbolisch is.

Men behoeft geen groot denker te zijn om de symboliek te proeven. En men behoeft evenmin sterk te twijfelen aan het feit, dat de symboliek autobiografische elementen heeft (zoals later 'Moses und Aron').

De Man is de Kunstenaar. Hij ligt bij het begin van het werk op het toneel met het gezicht naar de grond en op zijn rug klauwt een monster (een hyena met grote vleermuisvleugels), het monster van de onbevredigdheid en de wanhoop. Het koor waarschuwt hem dat zijn lust naar wereldse zaken — erkenning, faam — niets moet betekenen voor hem, die het bovenaardse in zich heeft. Ondanks deze waarschuwing en de wonden hem toegebracht door het monster (zijn ego), gaat hij door dezelfde kringloop van extase en depressie waardoor hij eerder gegaan is en zal gaan. De schone vrouw Succes biedt hem de beker aan, de 'Herr' neemt haar tot zich, maar de vrouw komt terug en vraagt om vergiffenis. Dan vlucht zij, maar de Man blijft op zijn tenen staan met een arm in de lucht en zegt: 'Nun besitze ich dich für immer'. De 'Herr' moet de goedkope muziek zijn, die Schönberg bij bergen moest orkestreren.

In de grot van de werklieden scheidt de Man een prachtig diadeem ('Das kann man einfacher') met één grandioze hamerslag, daarbij het aambeeld vernielend. Als men bedenkt wat Schönberg de muziek 'aandeed', is ook hier de symboliek duidelijk. En de woedende werklieden vertegenwoordigen zowel de musici als het publiek, agressief en vijandig tegenover zijn schepping. Zeer merkwaardig is het crescendo als de Man de grot verlaat en het wonderlijke effect op hem. In James' 'Variaties of religious experience' komt men dit soort wanhoopsexaltatie tegen als een

puur religieuze perceptie. Het werk eindigt met het sluiten van de cirkel. Zes mannen en zes vrouwen beklagen hem. Het laatste woord is: 'Du Armer'.

'Die glückliche Hand' heeft 23 minuten nodig om te klinken. Vertrouwd klinkt het natuurlijk voor menigeen niet. Het werk werd tussen 1910 en 1913 gecomponeerd, de eerste uitvoering dateert van 19 oktober 1924 in de Volksoper te Wenen. Volgens Egon Wellesz was de uitvoering een succes: 'Men kon zien dat het effect van dit dramatische experiment — men kan het geen opera noemen — verbijsterend groot was. Men noteerde zeker het verschil tussen de scenische idee en het meesterschap die in de muziek tot uitdrukking kwam. Het toonde een dergelijke grote kunst, dat alle luisteraars voor het werk gewonnen waren en Schönberg uitbundige ovaties in ontvangst nam.' Die ovaties zijn zeldzaam geweest tijdens zijn leven.

Dat het niet vertrouwd klinkt is uiteraard te wijten aan Schönbergs aanvaarding van de negatieve vering van het consonant-dissonant begrip. Dat moge dan het gevolg geweest zijn van een onontkoombare consequentie, maar de luisteraar, die gewend is aan enige eeuwen muziek in getempereerde intervallen ervaart Schönbergs muziek als 'moeilijk'. Zelfs het gebruik van 'Sprechstimme' — later in 'Pierrot lunaire' geheel uitgewerkt — klinkt niet vertrouwd.

Theoretische beschouwingen maken het niet eenvoudiger, integendeel, zou men bijna denken. Ik dacht, dat de luisteraar het met zijn eigen oren maar moet uitmaken.

Het gekrakeel gaat overigens onverdroten voort: in het laatste nummer van 'Melos' heeft Pierre Boulez Schönberg dood verklaard. 'Pierrot lunaire' mag nog blijven. Men leest Boulez' argumentatie met belangstelling, maar als men dan bedenkt hoeveel componisten er in de loop der eeuwen al 'dood' en weer 'levend' en weer 'dood' geweest zijn, dan laat men dit soort apodictische mededelingen gaarne over aan het bevoegde gezag.

Hans Citroen

**SCHONBERG Die glückliche Hand**  
(tekst: Arnold Schönberg)

Still, o schweige; Ruheloser!  
Du weißt es ja; du wusstest es ja;  
und trotzdem bist du blind?  
Kannst du nicht endlich Ruhe  
finden?

So oft schon! Und immer wieder?  
Du weißt, es ist immer wieder  
das Gleiche.

Immer wieder das gleiche Ende.  
Musst du dich immer wieder  
hineinstürzen?

Willst du nicht endlich glauben?  
Glaub der Wirklichkeit; sie ist so;  
so ist sie und nicht anders.

Immer wieder glaubst du dem  
Traum;

immer wieder hängst du deine  
Sehnsucht ans Unerfüllbare;  
immer wieder überlässt du dich  
den Lockungen deiner Sinne;  
die das Weltall durchstreifen, die  
unirdisch sind,

aber irdisches Glück ersehnen!  
Irdisches Glück!

Du Armer! Irdisches Glück! Du, der  
das überirdische dich nach dem  
irdischen!

Und kannst nicht bestehn!  
Du Armer!

Fleisch,  
deine Schmerzen erst an deinem  
Körper?

Und suchst dennoch!

Und quälst dich!

Und bist ruhelos!

Du Armer!

Ja, o ja! Das Blühen; o Sehnsucht!  
O du! Du Gute! Wie schön du bist!  
Wie wohl es tut, dich zu sehn,  
mit dir zu sprechen, dir zuzuhören.  
Wie du lächelst! Wie deine Augen  
lachen!  
Deine schöne Seele!

Wie schön du bist! Ich bin so  
glücklich,  
weil du bei mir bist! Ich lebe  
wieder . . .

O du Schöne. O du Süsse, du  
Schöne!  
Nun besitze ich dich für immer!

Das kann man einfacher!  
So schafft man Schmuck.  
Du, du, du bist mein . . .  
du warst mein . . . sie war mein . . .  
Du Schöne, bleib bei mir.

Musstest du's wieder erleben,  
was du so oft erlebst?

Musstest du? Kannst du nicht  
verzichten?

Nicht dich endlich bescheiden?  
Ist kein Friede in dir?

Noch immer nicht! Suchst zu  
packen, was dir nur entschlüpfen  
kann, wenn du's hältst.

Was aber in dir ist und um dich,  
wo du auch seist.

Fühlst du dich nicht?

Hörst du dich nicht?

Fassest nur, was du greifst!

Fühlst du nur, was du berührst,  
deine Wunden erst an deinem

---

**ORKESTLEDEN VAN  
HET RESIDENTIE-ORKEST**

1e violen	Jaring Walta Willem Noske Sonya Balogh A. Lascae Gina Ligtenberg Angela Davis T. Steenhuisen J. Poth J. van den Berg Mariëtte Hertoghs Christina Visser H. Jarzynski Ans van Wijngaarden H. Beekmans L. Oláh A. Spiero A. Santora M. Pokorny Elly van der Lubbe
2e violen	K. Ligtenberg A. Rous F. Theuerzeit J. Hunnego H. Thiele E. Kürkcü J. Bom E. van der Hoog Vera Ricardo Geneviève Jacot Hetty van Dijken J. Pecura A. Veelo R. Dokter W. de Jong Marga van Acht
altviolen	H. van de Velde J. Stordiau J. Broekhuijzen F. Bouguenon L. Stanese G. Meijer J. Gerretsen Myriam Stanese J. van der Mey P. Noppen J. van Nieukerken E. Wauer H. Krijbolder
celli	M. Snoeren V. Bouguenon P. Veenstra U. Schulze W. Mertens J. Jansen S. van Amerongen U. Arcari Maria Starke L. Blok Agnes Jas Jolande Gruys
contrabassen	A. Schouten P. Swinkels L. Kortekaas M. Kortekaas H. van der Zee H. Kerstholt G. van Weers P. Stotijn
fluiten piccolo en fluit	K. Verheul J. de Wit E. Mesman G. Jurriaanse J. Goudswaard
hobo's engelse hoorn	F. Minderaa E. Spelberg T. Timme H. Roerade G. Reyms
klarinetten basklarinet	K. de Rook J. Huckriede J. van den Eijnden A. Rozeboom H. Viag
fagotten contrafagot	J. Mostard A. Kerstens A. Dral J. Jancik A. Rotteveel
hoorns	V. Zarzo W. Roerade P. Schijf H. Koster A. Koster J. Buurman W. van den Houten E. van Dijken
trompetten	Th. Laanen A. van der Knaap F. van Gulick H. van Dijk R. Weeteling
trombones bastrombone	P. van Dijk A. Moore C. Maat A. Zuijderduin S. van den Houten
tuba	M. Culbertson
pauken en slagwerk	F. van der Kraan W. Heesen G. Stordiau J. Helsdingen H. van den Berg
harpen	Stefica Zuzek Jenny Benhamou

