

holland festival '70

programma

43

Alban Berg
Gustav Mahler

Concert-
gebouw-
orkest

Amsterdam Concertgebouw 1 juli 20.15 uur



Th

Th
en
M

Sa
Dir
Br
De

On
de
ker

Be
wi
by

Concertgebouworkest

Amsterdam, Concertgebouw - grote zaal, 1 juli, 20.15 uur

Dirigent: Bernard Haitink

Solist: Yehudi Menuhin, viool

Programma

Alban Berg
1885-1935
Concert (1935)
voor viool en orkest
Andante - Allegretto
Allegro - Adagio

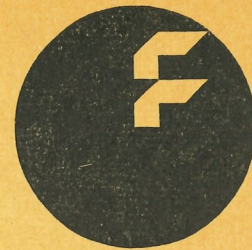
pauze

Gustav Mahler
1860-1911
Vijfde symfonie (1901/03)
Trauermarsch: In gemessenem
Schritt, Streng, Wie ein Kondukt
Stürmisch bewegt, Mit grösster
Vehemenz
Scherzo: Kräftig, nicht zu schnell
Adagietto: Sehr langsam
Rondo-Finale: Allegro giocoso,
Frisch

Alban Berg: Vioolconcert

Alban Berg, geboren 9 februari 1885 te Wenen, overleden aldaar op 24 december 1935, behoort met zijn leermeester Arnold Schönberg en met Anton Webern tot de zogenaamde moderne Weense school. Deze term is niet 'officieel' door de componisten zelf gebruikt, maar, wellicht naar analogie van de trits Haydn - Mozart - Beethoven, al spoedig ingeburgerd. De geestelijke voorouders van deze school zijn vooral Wagner en Mahler. De vroege werken van Schönberg (het sextet *Verklärte Nacht* bij voorbeeld) zijn geheel doortrokken van de geest van Wagners *Tristan*; Schönberg zowel als Berg waren bewonderaars van Mahlers werken en ook van zijn persoon. In de latere werken van Mahler (achtste en negende symfonie) heerst vaak een harmonische vrijheid, die als de onmiddellijke voorloper van Schönbergs revolutionaire vernieuwingen beschouwd kan worden. De geest van Bergs pianosonate (op. 1) en Vier liederen (op. 2) is nauw met die van Mahler verwant.

Het pessimisme dat in Mahlers latere werken doorklinkt, wordt in de muziek van zijn geestelijke discipelen verhevigd; angst en wanhoop worden langzamerhand de voornaamste emotionele drijfveren van hun muziek. Gelijktijdig ondergaat ook de muzikale taal ingrijpende veranderingen; het harmonische houvast, dat ook in de gecompliceerde gedachtingen van Wagner nog wel terug te vinden was, begint meer en meer denkbeeldig te worden.



De melodische gelijkwaardigheid der twaalf beschikbare tonen en de harmonische gelijkstelling van consonant en dissonant (feitelijk dus de opheffing van het begrip dissonant) zijn de technische kenmerken van de nieuwe kunst.

Deze ontwikkeling leidde onafwendbaar tot de zogeheten twaalftonen-techniek van Schönberg. Hij ontwikkelde deze in de jaren waarin hij als componist zweeg (1914-1921) en al spoedig werd zij door zijn leerlingen Berg en Webern, later ook door anderen aanvaard. Trouwens, aanwijzingen van deze techniek vindt men reeds in vroege werken van Berg (o.a. in de Lieder en orkest op. 4 en in de opera *Wozzeck*). Uitgangspunt in deze componeerwijze is niet een melodische 'inval' maar een geconstrueerde reeks van twaalf verschillende tonen, waarin geen enkele toon herhaald wordt.

Men heeft vaak geconstateerd dat er steeds een zekere spanning is blijven bestaan tussen de strenge techniek van Bergs leermeester en zijn eigen in wezen romantische aanleg; ja, men heeft zelfs wel eens verondersteld dat Berg zich vrijer geuit zou hebben indien hij zich niet de beperkingen van het twaalftonen-systeem had opgelegd. Dit is natuurlijk niet met zekerheid vast te stellen; niemand zal kunnen bepalen welke innerlijke strijd Alban Berg misschien gevoerd heeft tegen het dwangbuis van de *Zwölftonetechnik*. Zeker is dat Berg meer dan zijn collega's bindingen met de traditionele, 'tonale' harmoniek zocht (of zochten zij hem? d.w.z. drongen zij zich aan hem op?) en dat hij nauwelijks één compositie heeft geschreven die zich streng aan de regels van de leer houdt. Deze eigenschap, die Berg in muziketechnische zin tot de meest problematische figuur van de drie stempelt, heeft de toegankelijkheid van zijn muziek voor het publiek juist vergroot.

Het aantal werken, dat Berg componeerde is niet groot; het omvat een sonate voor piano, zeven vroege liederen, vier liederen (op. 2), vijf liederen met orkest, vier stukken voor klarinet en piano, strijkkwartet (op. 3), *Lyrische Suite* voor strijkkwartet, drie orkeststukken, Kamerconcert voor piano, viool en der tien blaasinstrumenten, de opera *Wozzeck* en de onvoltooide opera *Lulu*, welke compositie Berg onderbrak voor de concertaria *Der Wein* en het Vioolconcert, alsmede enkele kleine werken.

Het Vioolconcert wijkt in ieder opzicht af van voordien gecomponeerde concerten. Het spel-element dat in een 'normaal' concert een wezenlijk element was en dat zich alleen bij Brahms of Tsjaikowsky anders openbaarde dan bij Bach of Mozart, gaat hier geheel schuil achter een programmatische inhoud. Twee 'aanleidingen' speelden een rol bij het ontstaan van dit werk. Dat het geschreven werd is te danken aan de opdracht die Berg daartoe van de Amerikaanse violist Louis Krasner ontving; dat het de gestalte kreeg die het thans heeft, houdt rechtstreeks verband met het vroegtijdig overlijden van een vriendin van Berg, Manon Gropius, dochter van Walter Gropius en Mahlers weduwe Alma Maria. Het vioolconcert is te beschouwen als een instrumentaal Requiem; het draagt de ondertitel *Dem Andenken eines Engels*. Naar eigen zeggen - zijn biograaf Willi Reich deelt ons dit mede - heeft de componist in het eerste deel een muzikaal portret van het geliefde meisje gegeven, terwijl in het tweede deel de doodstrijd en de verlossing hun muzikale transformatie gevonden hebben. Beide delen zijn zelf weer tweedelig; het eerste bestaat uit Andante en Allegretto, het tweede uit Allegro en Adagio. In het Adagio wordt een koraal uit cantate nr. 60 van Joh. Seb. Bach ('O Ewigkeit, du Donnerwort') ingevlochten. De melodie daarvan is van Ahle; de tekst (van Burmeister, evenals de melodie daterend van 1662) luidt Herr, wenn es Dir gefällt, als volgt:

Alban Berg

Es ist genug !

So spanne mich doch aus.

Mein Jesus kommt : nun gute Nacht, o Welt !

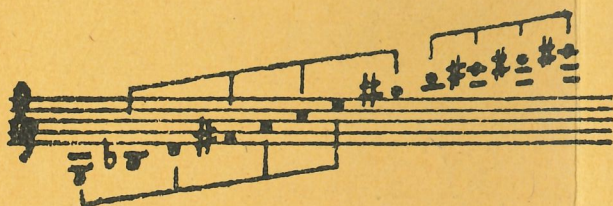
Ich fahr' in's Himmelshaus.

Ich fahre sicher hin in Frieden,

Mein grosser Jammer bleibt darnieden.

Es ist genug ! Es ist genug !

Dit koraal is intussen niet het enige 'tonale' element dat Berg in zijn muzikale taal betreft. In het eerste deel treedt een karinthische volksmelodie op, die tot de muzikale karakteristiek van het meisje bijdraagt en ook in het tweede deel geciteerd wordt. De 'reeks', waarop het concert gebaseerd is, bevat ook tonale elementen: de eerste acht tonen worden gevormd door de tonen g-d-a-e (de snaren van de viool) met de daartussen gelegen, afwisselend kleine en grote tertsen (bes-fis-c-gis); de laatste vier (b-cis-dis-eis) zijn een transpositie van de eerste vier tonen van de koraalmelodie.



Dit is een 'reeks' van bijzondere samenstelling; men is geneigd te geloven dat men hier met het unieke geval van het samengaan van constructie en inval te doen heeft.

Het vioolconcert werd in de zomer van 1935 voltooid; de eerste uitvoering vond plaats op het muziekfeest van de I.S.C.M. te Barcelona in 1936 onder leiding van Hermann Scherchen en met Louis Krasner als solist. De orkestbezetting omvat twee fluiten (afwisselend met twee piccolo's), twee hobo's (waarvan één tevens althobo), twee klarinetten, basklarinet, altsaxofoon (tevens derde klarinet), twee fagotten, contrafagot, vier hoorns, twee trompetten, twee trombones, tuba, pauken, slagwerk, harp en strijkers.

M. F.

Gustav Mahler: Vijfde symfonie

In de zomer van 1900 voltooide Gustav Mahler zijn Vierde Symfonie. Nog in hetzelfde jaar begon hij aan de Kindertotenlieder, waarvan de eerste drie in de loop van 1901 gereed kwamen. Gelijktijdig met de laatste twee liederen van deze cyclus ontstond in de zomer van dit jaar de Vijfde Symfonie, welke een jaar later werd voltooid. In 1902 valt ook Mahler's huwelijk met Alma Maria Schindler en de geboorte van hun eerste dochtertje, Maria Anna, dat reeds in 1907 zou sterven.

De uiterlijke levensomstandigheden, die het ontstaan van de Vijfde Symfonie hebben begeleid, kunnen niet in het minst de ingrijpende innerlijke wending motiveren, die zich in de jaren 1901-'02 in de componist Mahler

holland festival '70



Alban Berg

moet hebben voltrokken. Wie had kunnen denken, dat een betrekkelijk opvallende trompetfanfare in de elegische Vierde Symphonie (eerste deel, maat 225 e.v.) moest worden opgevat als een signaal, dat Mahler's muziek zó intens met wanhoop en verdriet, met wrange humor en meedogenloze hardheid, met fel realisme en krampachtige gevoelsdrift zou worden vervuld? Wel waren de Kindertotenlieder voorboden van de naderende ommekeer, die in stilistisch opzicht niet minder abrupt en radicaal bleek te zijn; het tweestemmige contrapunt aan het begin van de cyclus kon een aanwijzing zijn, dat de romantische harmoniek met haar vulnoten en accoordische verzadiging voor een ander klankbeeld moest wijken, waarin het lineaire, vrij en open, overheersend zou worden. Maar toch blijft het plotselinge en hevige contrast tussen die beide symphonieën in zijn onverwachtheid iets raadselachtigs, waarover ook de biographie geen uitsluitel schijnt te kunnen geven. 'Streng, wie ein Kondukt' (het Oostenrijkse woord voor begrafenis) schrijft

Concertgebouworkest

de treurmars een nieuwe klankenwereld binnen. Op het hoogtepunt van de trompet-fanfare suist een snijdend A-dur-accorde omlaag; verbeterd zet de trompet door, totdat na een anticlimax de violen en violoncellen in weemoedige samenzang verlossing brengen. Met hernieuwde felheid komt de trompet-fanfare terug, wederom opgevolgd door de (thans uitgebreide) lyrische episode, waarna de houtblazers met een eenvoudige melodie in sexten de themagroep afsluiten.

En dan breekt, na de treurmars-triool van de trompet, 'leidenschaftlich, wild' de smart uit. In laaiend, verbitterd contrapunt met dynamische excessen en scherpe melodische profielen openbaart zich Mahler's nieuwe stijl plotseling in heel zijn hardnekkige lineariteit en zijn onbekommerd-dissonerende samenklang. In deze orchestrale razernij heeft Mahler aan de instrumenten een nog ongekende felheid gegeven, die een reusachtige klankexpansie mogelijk maakt, zonder dat de doorzichtigheid van het klankbeeld eronder hoeft te lijden. Steeds heviger dringt de melodische beweging naar een climax toe totdat de trompetfanfare weer het treurmarsachtige begin de weg baant; de lyrische episode sluit zich daar weer bij aan en het sexten-thema vormt ook nu de afsluiting. De pauken nemen het fanfare-motief over en dan zet het strijkorkest pianissimo een slotgroep in; weldra voegt de eerste hoorn er zich bij, het overige koper volgt, de houtblazers brengen felle accenten en eindelijk bereikt dit deel 'klagend' zijn hoogtepunt in een accoordisch complex, dat onder een langzaam dalende chromatische lijn gaandeweg ineens stort. Het fanfare-motief blijft tenslotte alleen over.

Deze grandioos opgebouwde treurmuziek is feitelijk slechts een inleiding tot het nu volgende omvangrijke gedeelte, dat 'stürmisch bewegt, mit grösster Vehemenz' de hartstochtelijke stemming van de snelle episode in het eerste deel voortzet. Weer jachten de violen en de houtblazers, weer snijden de dissonanten van het koper door de krampachtige stuwingen heen. Tweemaal onderbreekt een lyrische episode in het treurmars-tempo de wilde drang, de laatste keer zelfs gevolgd door het sexten-thema uit het eerste deel, maar de stormachtige vaart blijft overheersen, ook na het koraal-achtige hoogtepunt met zijn gepantserde koperklank, dat voor een spookachtige coda moet paats maken.

Een Scherzo van kolossale afmetingen – meer dan 800 maten! – brengt een nieuw geluid. In allerlei danstypen wordt het nieuwe contrapunt beproefd, steeds afwisselend en overstelpend door telkens weer ander melodisch materiaal en door de verrassendste modulaties. Een nu eens uitgelaten, dan weer elegische hoorn-solo loopt als een rode draad door dit turbulente geheel heen.

Het hierna volgende Adagietto voor strijkorkest en harp leidt met zijn gevoelige melodiek vol smachtende wendingen het derde hoofddeel van de symfonie in, zoals de treurmars dat in het begin gedaan had. De voor Mahler zo kenmerkende melodische typen, waaruit dit Adagietto is gegroeid, keren – analoog aan de werkwijze in het eerste hoofddeel – in het verloop van de aansluitende Rondo-Finale terug, waar ze opgenomen worden in een overrompend spel van fugatisch combineren en verwerken. Het thematische materiaal van dit bruisende deel vol levensvreugde en gezonde kracht leent zich bij uitstek voor een contrapuntische behandeling, die de componist met een spontaneiteit en een trefzekerheid heeft volbracht, als alleen een bloeiende inspiratie en een meesterlijk vakmanschap mogelijk maken. Men hoort het frisse hoofdthema als het ware geboren worden, alvorens het in zijn definitieve vorm optreedt. Ook andere thema's stromen toe en worden in een tripel-fuga samengebracht. Steeds weer nieuwe melodische tegenstemmen treden op,

Gustav Mahler



Gustav Mahler

en ook na de herhaling van het hoofdthema blijkt de bron nog steeds niet uitgeput te zijn. Hier wordt de versnelde melodiek van het Adagietto ingeschakeld ('grazioso'), zij het dan ook slechts als episodische onderbrekingen van het fugatische spel, dat tenslotte culmineert in het monumentale koraalthema, dat reeds het eerste hoofddeel had bekrond. In de snelle coda buitelen alle fuga-thema's door elkaar, totdat de uitgelatenheid door een lang aangehouden bes even bedwongen wordt; maar dan klatert een grote secunden-tonladder omlaag, om na een snelle modulatie de hoorns en trompetten het laatste woord te laten.

(1939)

Eduard Reeser



Yehudi Menuhin

Yehudi Menuhin werd 22 april 1916 in New York geboren. Hij is een der opmerkelijkste figuren onder de huidige violistengeneratie, men zou kunnen zeggen: het klassieke voorbeeld van het violistische wonderkind. Hij begon zijn muziekstudie op vierjarige leeftijd. Zijn leraren waren Sigmund Anker, Louis Persinger, George Enescu en Adolf Busch.

Hij trad met het San Francisco Symphony Orchestra op toen hij acht jaar was. Daarna volgden onder andere een recital in New York in 1925, zijn Parijse debuut in 1927, de uitvoering van het Violconcert van Beethoven met het New York Symphony Orchestra en in 1929 zijn eerste optreden met de Berliner Philharmoniker onder Bruno Walter, bij welke gelegenheid hij concerten van Bach, Beethoven en Brahms vertolkte. Met het Concertgebouworkest speelde Menuhin op 1 november 1932 drie violconcerten op één avond (Bach, Mozart en Beethoven). Op 7 april 1938 speelde hij voor het eerst op een abonnementsconcert van het Concertgebouworkest; sedertdien is hij herhaaldelijk als solist met ons orkest opgetreden.

Zijn eerste wereldtournee maakte Menuhin in 1935; deze werd door talloze andere gevolgd. Tijdens de oorlog gaf hij concerten ten bate van de geallieerde legers en van het Rode Kruis. Menuhin gaf voorts veelvuldig recitals met zijn zuster Hephzibah en introduceerde enige nieuwe werken. De sonate voor vioolsolo van Béla Bartók is aan hem opgedragen.



Yehudi Menuhin

bron nog steeds niet
het Adagietto inge-
sche onderbrekingen
monumentale koraal-
snelle coda buitelen
oor een lang aange-
een grote secunden-
ns en trompetten het

(1939)

Eduard Reeser