

Gustav Mahler tussen Wenen en Amsterdam

De receptie van Gustav Mahler in Wenen en Amsterdam tussen 1897 en 1907



Hanneke Roodbeen
V6G
Ichthus College
Veenendaal
Duits
Cultuur en Maatschappij
Meneer Willemsen
Februari 2014

Inhoudsopgave

Inleiding	3
Prolog 1860-1897	4
Wenen rond 1900	6
De ontvangst van Gustav Mahler in Wenen	10
Amsterdam rond 1900	23
De ontvangst van Gustav Mahler in Amsterdam	28
Amsterdam: naschrift	40
Epilog 1907-1911	41
Conclusie	44
Bibliografie	46

Inleiding

Mijn eerste kennismaking met de muziek van Gustav Mahler was 'Das Lied von der Erde' tijdens de Mahler-cyclus van het Concertgebouworkest in 2011. Kort daarna volgde een Mahler-recital van Thomas Hampson, waarmee een blijvende indruk werd gemaakt. Mijn belangstelling voor de muziek en het leven van Gustav Mahler bleven groeien en toen het profielwerkstuk ter sprake kwam, was het niet moeilijk om een onderwerp te kiezen.

Ik had de indruk gekregen dat er in Wenen, tijdens Mahlers leven, maar weinig waardering was voor zijn muziek. Zijn ontvangst in Amsterdam daarentegen maakte een veel positievere indruk. In mijn profielwerkstuk wil ik de verschillen in receptie tussen Wenen en Amsterdam onderzoeken. Daarnaast wil ik proberen een verklaring te vinden voor deze verschillen.

Om een vollediger beeld van Mahlers leven te geven begin ik dit profielwerkstuk met een proloog en eindig ik het met een epiloog. Omdat het profielwerkstuk is gemaakt voor het vak Duits zijn de proloog en de epiloog in het Duits. Daarnaast worden de hoofdstukken over zijn receptie in Wenen en Amsterdam voorafgegaan door een schets van de situatie ter plaatse.

Het zal opvallen dat ik veel geciteerd heb uit de Mahler-biografiën van Henry-Louis de la Grange. De La Grange is een van de autoriteiten op het gebied van Mahlers leven en werk en in zijn monumentale Mahler-biografiën heeft hij heel veel primaire bronnen in Engelse vertaling opgenomen. Hij schrijft hierover: “Some of my friends and readers have objected to my frequent and sometimes lengthy quotations from the press of Mahler's day. I continue to think I am right to include them. These quotations enable us to listen to contemporary voices (...) They also constitute a record of the reception given by critics and public to performances of Mahlers work.”¹ Omdat veel primaire bronnen die ik citeer uit zijn biografieën komen, zullen sommige van oorsprong Nederlandse of Duitse teksten in het Engels zijn weergegeven. Het zijn dus de originele commentaren, maar in Engelse vertaling.

Tot slot wil ik mijn ouders en meneer Willemsen bedanken voor hun hulp en advies bij het maken van dit werkstuk.

Hanneke Roodbeen

¹ [La Grange, 2006: vi]

Prolog

Die Wege von Gustav Mahler und Kaiser Franz Joseph haben sich an einigen wichtigen Augenblicken gekreuzt. Das erste Mal war am 21. Oktober 1860. An diesem Tag hatte Kaiser Franz Joseph ein Dekret entlassen mit dem er die Juden mehr Bewegungsfreiheit gab. Schon am nächsten Tag zog Bernhard Mahler, Geschäftsmann und Jude, mit seiner Familie zu Iglau (jetzt Jihlava) um. Früher war es den Juden untersagt in einer Stadt wie Iglau zu wohnen. Geschäftlich war er ziemlich erfolgreich und nach einigen Jahren wurden er und seine Familie Bürger von Iglau.

Bernhard Mahler hatte eine lieblose Ehe mit Marie Hermann. Ihr ältester Sohn Isidor starb vor seinem ersten Geburtstag. Am 7. Juli 1860 kam wieder ein Sohn zur Welt: Gustav. Nachdem wurden noch zwölf Kinder geboren. Eben Gustav überlebten nur Leopoldine (1863-1889), Justine (1868-1938), Alois (1867-1927), Otto (1873-1895) und Emma (1875-1933) ihre Kinderzeit.

Iglau war eine Militärstadt. Mit den Soldaten kam auch die Musik. Eines Tages lief Gustav, mit seinem kleinen Akkordeon um den Hals, hinter dem Musikkorps her. Bald hatte er sich verirrt. Einige Frauen fanden ihn und sagten, dass sie ihm nach Hause bringen würden, aber nur wenn er die Melodie des Musikkorps spielte. Der Vierjährige spielte. Nachher wurde er zu seinen Eltern gebracht.² Dieses Beispiel zeigt dass Gustav Mahler schon jung musikalisch begabt war. 1866 bekam er als sechsjährige seinen ersten Klavierunterricht. 1870 gab er sein erste Konzert.

Bis 1871 ging Mahler ins Gymnasium in Iglau. Darauf schickte sein Vater ihn nach Prag für Unterricht. Aber Mahler war unglücklich in seiner Gastfamilie und in der Schule hatte er keinen Erfolg. Deshalb kehrte er nach Iglau zurück.

Der Tod von so vielen Geschwistern hat Mahler tief beeinflusst. In seinen Werken handelt es oft von dem Tod. Es gibt Leute die sagen dass Mahler eine Todessehnsucht gehabt hat. Meiner Meinung nach ist es keine Sehnsucht, sondern das gewohnt sein an dem Tod. Er sah so viele Geschwister sterben, dass der Tod für ihn kein Fremde mehr war. Der Tod seines Bruders Ernst im Frühling von 1875 hatte ihn besonders angegriffen. Ernst war nur ein Jahr jünger als Mahler und die zwei waren einander sehr nah gewesen. Während des Sommers dieses Jahres arbeitete Mahler an der Oper 'Herzog Ernst von Schwaben'³

² [Fischer, 2011: 25,26]

³ Dieses Werk ist verloren gegangen gleich wie mehrere frühe Werke.

In diesem Jahr überzeugte er auch seinen Vater, ihm ins Konservatorium zu schicken. Einige Monate später wurde er zugelassen. Seine Schularbeit setzte er als externer Schüler des Iglauer Gymnasiums fort. In Wien bekam er Unterricht von unter anderem Robert Fuchs und Julius Epstein. Unter seinen Mitstudenten war Hugo Wolf. In diesen Jahren gewann er zwei Mal einen Preis für seine Kompositionen. 1880 verliebte er sich in seine Klavierstudentin Josephine Poisl. Für sie schreibt er drei seiner frühen Lieder: Im Lenz, Winterlied und Maitanz im Grünen.

Im Sommer 1880 war er Kapellmeister im Sommertheater Bad Halls. Zurück in Wien vollendete er zum ersten Mal ein großes Werk: Das Klagende Lied.

Zwischen 1881 und 1888 arbeitete er in Olmütz (Olomouc), Kassel, Prag und Leipzig. 1888 wurde er Operndirektor in Budapest.

Im nächsten Jahr, 1889, starben innerhalb von acht Monaten sein Vater, seine Schwester Leopoldine und seine Mutter. Mahler bekam die Vormundschaft seiner vier noch lebenden Geschwister, die alle nach Wien umzogen. Alois wanderte einige Jahre später in die USA aus. Otto wählte 1895 den Freitod. Emma heiratete 1898. Justine hielt Mahlers Haushalt in Schwung bis er 1902 heiratete. Sie selbst heiratete den nächsten Tag.

Sein Termin in Budapest endete frühzeitig weil er eine schlechte Beziehung zum Intendanten hatte. Mahler versuchte selbst nicht die Lage zu ändern, aber provozierte gerade den Intendant. Vom März 1891 bis April 1897 war er Kapellmeister in Hamburg. In diesen Jahren vollendete er die Zweite und die Dritte Sinfonie und mehrere Lieder.

Im Januar 1897 endete sein Engagement in Hamburg, er fing seine Kampagne um Direktor der Wiener Oper zu werden an. Er konvertierte sogar zum Katholizismus im Februar 1897. Im April wurde er Kapellmeister an der Wiener Oper. Am Anfang der nächsten Saison wurde er Ersatzdirektor. Jetzt war er nur einen Schritt von seinem Ziel entfernt.

Wenen rond 1900

Op 1 mei 1865 opende keizer Franz Joseph officieel de Ringstraße. De oude stadsmuren waren afgebroken en de Ring zou, samen met het stadscentrum, voortaan het hart van Wenen zijn. De heersende eclectische geest was duidelijk zichtbaar geworden in de gebouwen langs de Ringstraße. Ieder gebouw was in een andere stijl gebouwd, “allemaal samen representeerden ze de stilistische geschiedenis van de mensheid of dat probeerden ze in ieder geval.”⁴ Zo passeerde men achtereenvolgend de renaissancistische universiteit, het barokke Burgtheater, het gotische stadhuis en het hellenistische parlement. Rond deze tijd werden ook de Musikverein en de Hofoper gebouwd. Ook de huizen van de welgestelden waren vaak uitbundig, en gebruikmakend van verschillende stijlen ingericht. Het volgende citaat karakteriseert de situatie zeer goed: “Vienna regarded itself as the center of arts in the German-speaking world, but, as Broch⁵ convincingly demonstrates, it was above all a city of ornament. In its extravagant traditionalism, it confused art with decoration and as a result became a museum, (...) In Broch's view (...) decline in a world of great wealth leads inexorably to a museum.”⁶ In dit citaat wordt het keizerrijk een wereld in verval genoemd. Keizer Franz Josephs taak was zwaar. Hij moest de grote verscheidenheid aan nationaliteiten in zijn rijk bijeenhouden terwijl de spanningen steeds verder opliepen. Daarnaast werd de situatie van het rijk ten opzichte van andere landen steeds ongunstiger en moest Franz Joseph in zijn buitenlandse politiek steeds meer concessies doen. Achteraf gezien was de periode rond 1900 de schitterende herfst van een rijk en een tijdperk.

De Secession

Maar niet alle herfstbladeren nemen dezelfde kleur aan, zo ook niet in Wenen. Een groep jonge artiesten keerde zich af van het Künstlerhaus, de belangrijkste vereniging van kunstenaars in Wenen, en van zijn conservatieve houding. Zij vormden in 1897 een nieuwe vereniging: De Secession. Er werd een oproep gedaan aan kunstenaars om hun artistieke talenten kosteloos ter beschikking te stellen voor de bouw van een eigen tentoonstellingsruimte. Een grote groep gaf hieraan gehoor en Karl Wittgenstein, staalmagnaat en vader van Ludwig Wittgenstein⁷, stelde een groot deel van de benodigde fondsen ter beschikking. Naar een ontwerp van Joseph Maria Olbrich

⁴ [Fischer, 2011: 48]

⁵ Na de Tweede Wereldoorlog schreef Hermann Broch een essay 'Hofmannsthal und seine Zeit' waarin hij het Wenen van eind 19e eeuw analyseerde. De ideeën waaraan gerefereerd wordt staan verwoordt in dit essay.

⁶ [Fischer, 2011: 43]

⁷ Ludwig Wittgenstein (1889-1951) was een Oostenrijkse filosoof. Onder zijn bekendste werken zijn de *Logisch-philosophische Abhandlung* (1921) en *Tractatus Logico-Philosophicus* (1922). Wittgenstein wordt door sommigen beschouwd als de grootste filosoof van de 20e eeuw.

werd het gebouw in zes maanden opgetrokken en de vergulde koepel kreeg in de volksmond al snel de bijnaam 'Krauthappel'. Op de gevel prijkt het motto van de Secession: “*Der Zeit ihre Kunst – Der Kunst ihre Freiheit*”. Dit geheel in de geest van het eerste bericht dat de oprichters van de Secession de wereld in stuurden: “Eine von ihrem Ideal begeisterte, an Wiens künstlerische Zukunft trotz alledem unerschütterlich glaubende Schar jüngerer Künstler gründete nun eine Vereinigung bildender Künstler Österreichs, welche, unterstützt von einer Reihe wahrer, opferwillige Kunstfreunde, ohne genossenschaftliche und materielle Rücksichten, gewissermaßen ergänzend rein ideal künstlerisch zu wirken berufen ist.”⁸

In navolging van Secessionisten richtte Koloman Moser en Josef Hoffmann in 1903 de Wiener Werkstätte op. In een geheel eigen stijl richtten zij zich op het maken van met name gebruiksvoorwerpen, meubels en sieraden.

De koffiehuizen en Jung-Wien

Belangrijke ontmoetingsplaatsen van kunstenaars en intellectuelen waren de cafés en de salons. Eerst in Café Griensteidl en later in Café Central kwamen de schrijvers van Jung-Wien samen. En er waren altijd idolate jongeren te vinden, die hoopten bij de schrijvers aan tafel te komen. Ook politici en zakenmensen waren vaak in de cafés te vinden. Zij lazen er de krant, discussieerden, ontvingen mensen en lieten zelfs hun post naar hun stamcafé sturen. Tot zijn huwelijk was Mahler regelmatig te vinden in Café Imperial waar hij na de voorstellingen iets ging eten en met zijn vrienden een nabeschouwing hield. De welgestelde dames namen de salons voor hun rekening. Tijdens deze ontvangsten kregen veel kunstenaars de gelegenheid elkaar te ontmoeten en werden er gesprekken en discussies gevoerd over een breed scala aan onderwerpen. Een van de bekendste salons was die van Berta Zuckerkandl. Tijdens een diner bij haar thuis zou Mahler in 1901 zijn vrouw Alma leren kennen.

Zoals gezegd, ontmoetten in Café Griensteidl de schrijvers van Jung-Wien elkaar. Samengekomen in 1891 keerden zij zich onder leiding van Hermann Bahr⁹ af van het naturalisme en werden vertegenwoordigers van verschillende modernistische stromingen. Onder de leden van Jung-Wien waren Arthur Schnitzler, Hugo von Hofmannsthal, Peter Altenberg en een tijd lang Karl Kraus.

Kraus werd echter ontevreden met de gang van zaken in Jung-Wien en distantieerde zich van hen. In 1899 richtte hij het satirische tijdschrift *Die Fackel* op. Kraus had talent voor polemieek en in de

⁸ [Fischer, 2003: 430]

⁹ Hermann Bahr (1863-1934) was auteur en toneelschrijver. Hij vertegenwoordigde achtereenvolgens het naturalisme, romantisme en het symbolisme

922 nummers van Die Fackel schetste hij een fascinerend beeld van de maatschappij. Het eerste nummer veroorzaakte grote opschudding in Wenen. Zoals Kraus zelf inventariseerde: “anonieme scheldbrieven, 236; anonieme dreigbrieven, 83; overval, 1.”¹⁰ Het was in Wenen gebruikelijk elkaar op papier niet te sparen. Maar tegelijkertijd was de Weense beleefdheid algemeen bekend. Gezworen vijanden maakten elkaar op papier uit voor alles wat mooi en lelijk is, maar bij een ontmoeting waren ze beleefd. Beleefdheid en tolerantie golden als morele verplichtingen.¹¹

De muziek

Het instituut van de Weense opera had zijn oorsprong in de 18e eeuw, maar was toe aan nieuw onderdak. Tijdens de bouw van de Ringstraße werden daarom ook plannen gemaakt voor een nieuw operahuis. Op 25 mei 1869 werd dit door keizer Franz Joseph geopend. Het directeurschap van de Weense opera werd in Mahlers dagen beschouwd als een van de meest prestigieuze posten in de muziekwereld.

In 1842 werd in Wenen de Wiener Philharmoniker opgericht. De leden kozen ieder jaar democratisch een dirigent en een comité dat de officiële zaken regelde. Het gezelschap, bestaande uit leden van het operaorkest, gaf een aantal concerten per jaar. Deze circa tien concerten gaven de gelegenheid om symfonisch werk ten gehore te brengen en waren voor de musici een welkome aanvulling op hun inkomen.

Muziek was een serieuze zaak in Wenen en Mahlers opgave zou geen gemakkelijke zijn, want: “In de stad van Beethoven heersten muziek en opera oppermachtig en op straat werden uitvoerig de verdiensten van met elkaar concurrerende orkesten besproken en werd de waarde van de kunstenaars bediscussieerd. In de politiek, in de regering, in kwesties van moraal was Wenen 'tolerant en al te gemakkelijk (...) in artistieke vraagstukken werd geen pardon gegeven, daarbij stond de eer van de stad op het spel. Die eer werd verdedigd door de gegoede burgerij en de beschaafde joden, die de nieuwe steunpilaren van de kunst waren.”¹²

Pers, politiek en antisemitisme

Wenen beschikte over een breed scala aan kranten en periodieken. De invloedrijkste krant in de hoogste kringen was de 'Neue Freie Presse'. Er werd gezegd dat politiek bedrijven zonder deze

¹⁰ [Jurgens, 2001: 82]

¹¹ [La Grange, 2006: 3]

¹² [Tuchmann, 1978: 414]

krant onmogelijk zou zijn. Andere veel gelezen kranten waren het 'Fremden-Blatt' en de 'Arbeiter-Zeitung'. Dan waren er nog de 'Deutsche Zeitung' en het 'Deutsches Volksblatt'. Beide waren gelieerd aan de toenmalige burgemeester Karl Lueger en hadden een sterk antisemitische toon. Verschillende keren zou door deze kranten een lastercampagne tegen Mahler gevoerd worden.

Antisemitisme was onder het oppervlak altijd aanwezig in Wenen. Joden konden leven en werken in vrijheid en genoten een relatief gelijke status. Maar in tijden van crisis, zoals bij de beurskrach van 1873, kwamen antisemitische stemmingen in alle hevigheid boven in de pers. Ook in de politiek was er sprake van toenemend antisemitisme. In 1893, nadat Franz Joseph eerst lange tijd geweigerd had hem te benoemen, werd Karl Lueger burgemeester van Wenen. Hij stond aan het hoofd van de door hem opgerichte 'Christlichsoziale Partei' en was een uitgesproken antisemiet. Lueger was een man met een groot redenaarstalent en hij slaagde erin om de frustraties van de middenklasse in goede banen te leiden en de aandacht van de heersende klasse af te leiden door de joden als zondebok aan te wijzen.¹³

Het is niet alles goud wat blinkt

Alle schittering was alleen voor de bovenklasse. In de minder gegoede wijken van Wenen heerste grote armoede en gebrek aan ruimte. Voor de bouw van de Ringstraße waren in grote getale arbeiders aangetrokken. Nu de bouw klaar was, was er geen werk meer voor veel van hen. Verder waren ten behoeve van de Ringstraße veel woningen, die aan de buitenkant van de stadsmuren gebouwd waren, afgebroken. Er waren geen woningen voor in de plaats gekomen en dat, samen met de bevolkingstoename, zorgde voor grote woningnood. Vervuiling en erbarmelijke woonomstandigheden waren het gevolg.

Mahler en Wenen

Mahler bewoog zich door het kleurrijke Wenen van rond 1900, maar het was niet dit Wenen dat hem vormde. Hij was gevormd door het Wenen van zijn studietijd, zo rond 1875.¹⁴ Wenen was bovendien geen noodzakelijke, maar wel voldoende voorwaarde voor zijn kunstenaar-zijn: “Er hätte jede andere Stadt akzeptiert, die ihm diese wenigen Menschen, diese entscheidenden Anregungen, die Möglichkeiten künstlerischer Verwirklichung geboten hätte – aber eben nur diese tat es.¹⁵

¹³ [La Grange, 2006: 5]

¹⁴ [Fischer, 2011: 340]

¹⁵ [Fischer, 2000: 88]

De ontvangst van Gustav Mahler in Wenen

Benoeming als directeur van de opera

“Kapellmeister Gustav Mahler, a young Austrian of the Christian faith, who, in his previous posts as Director of the Royal Budapest Opera and first Kapellmeister at the Hamburg Opera, as well as more recently during his brief spell as deputy conductor here, has given proof of his genius and his efficiency as a musician and man of the theater.(...) [He had] known how to attract the attention and admiration of the music loving public and to take by storm, as it were, the affection of the community of artists he leads.”¹⁶ Zo werd Gustav Mahler aan de keizer aanbevolen als nieuwe directeur van de Weense opera. Opvallend is de nadruk die wordt gelegd op zijn geloof. Een jood als hoofd van de opera was bedenkelijk voor sommigen, vandaar de nadruk op zijn bekering. Maar dat was niet het enige aspect aan Mahler dat de Weners deed fronsen. Hij was afkomstig uit Bohemen en pas 38 jaar oud. Volgens Stefan Zweig in 'Die Welt von Gestern' was in Wenen jeugd een reden voor wantrouwen. Voor aanstellingen die verantwoordelijkheid vereisten werd leeftijd als een belangrijk criterium gezien. Daarnaast was Mahler een temperamentvolle man terwijl de Weners kalmte en gematigdheid zeer op prijs stelden. De eerste botsingen zouden daarom ook niet lang op zich laten wachten.

Op 8 oktober 1897 werd Mahler officieel benoemd tot directeur van de Weense Opera. Het nieuws werd in het algemeen goed ontvangen. Viktor von Herzfeld beschreef Mahler twee dagen voor zijn debuut als: “a musician through and through, of impetuous temperament, keen intellect...dramatic to his fingertips”¹⁷ De meeste critici waren, zeker in het begin, erg te spreken over Mahlers dirigeren. Een criticus noemde Mahlers uitvoering van Wagners Lohengrin in juli 1897 een van de beste ooit gegeven in Wenen. Mahler omschreef hij als volgt: “Just as there are total works of art (*Gesamtkunstwerke*), Mahler is a total conductor (*Gesamtdirigent*)...His glance, his will, his gestures command and unite the ensemble of performers. He thereby achieves not a sum of parts but a unified whole...despite his mobility and vivacity, each signal is of such eloquence, each intention so easily grasped, that singers and orchestra follow him easily and joyfully, as if they had been used to him for years”¹⁸

Regelmatig ontving Mahler lof omdat een opera die van mindere kwaliteit was door zijn dirigeren

¹⁶ [La Grange, 2006: 53]

¹⁷ [La Grange, 2006: 25]

¹⁸ [La Grange, 2006: 29]

toch was gered. Er was ook kritiek. Mahler schrok er niet voor terug om wijzigingen aan te brengen in opera's; stukken eruit te halen of verwijderde stukken weer toe te voegen. In de antisemitische en nationalistische kranten werd hem nog al eens verweten dat hij inferieure buitenlandse werken opvoerde in plaats van Duitse werken. Anderen verweten hem weer dat hij teveel Wagner op het programma zette. In een spotprent werd hij de dirigerestok van Cosima Wagner¹⁹ genoemd omdat de werken haar intellectuele eigendom waren en zij dus geld verdiende per uitvoering. Dit verwijt schijnt mij ongegrond, de vele opvoeringen van Wagner kwamen deels voort uit Mahlers liefde voor deze muziek en misschien nog wel meer uit het feit dat de Weners de muziek van Wagner graag hoorden.

Hervormingen

Mahler begon direct met het hervormen van de opera. Als eerste werd de naleving van de regels aangescherpt. Tot dan toe was het gebruikelijk dat mensen tijdens de uitvoering van de opera binnenkwamen of weggingen. Mahler verbood dit. Men diende voortaan op tijd te komen anders werd er geen toegang verleend. Met deze maatregel trapte Mahler direct een aantal belangrijke Weners op hun tenen en de eerste klagers dienden zich aan bij de keizer. De keizer zag opera en andere kunstvormen vooral als vertier en was verbaasd. Niettemin gaf hij te kennen dat hij Mahler had aangesteld en dat Mahler dus de baas was.²⁰

Het volgende dat Mahler aanpakte was het georganiseerde applaus. De sterzangers van de opera betaalden of gaven vrijkaarten aan mensen om voor hen te applaudisseren. Dit gebeurde niet alleen op de aangewezen momenten aan het einde van een akte, maar ook tussendoor, wat een verstoring had. Mahler verbood deze praktijk en kreeg zodoende een conflict met een aantal van zijn zangers. "I can't sing without applause, a cold house strangles my voice!(...) a director who forbids the stimulating claque knows nothing of the temperament of an artist."²¹ Aldus Theodor Reichmann.²² Ook beklagde Reichmann zich over Mahlers 'tirannie'. Deze kwalificatie van Mahlers manier van leidinggeven is van terugkerende aard, zoals zal blijken in dit hoofdstuk.

Mahlers idealen voor de opera

Op artistiek gebied was Mahler vaak compromisloos, hij was veeleisend en had een duidelijke visie

¹⁹ [Kaplan, 2011: afbeelding 279]

²⁰ [La Grange, 2006: 59, 60]

²¹ [La Grange, 2006: 104]

²² Theodor Reichmann (1849-1903) was een van de sterren van de Weense opera en had algeheel een zeer succesvolle carrière. Hij was echter een zeer gecompliceerd man en had grote moeite met Mahler. Meerdere keren moest Mahler al zijn diplomatie inzetten om hem weer op het podium te krijgen.

op hoe het er op het podium aan toe moest gaan. Hij droomde ervan om de opera grondig te hervormen. Hij wilde af van de oude kostuums en decors en meer ruimte geven aan de fantasie. Wat hij ook zeer belangrijk vond was het totaalbeeld op het podium. De zangers moesten van hem niet alleen goed zingen maar ook aandacht schenken aan hun acteren. Het was tot dan toe meestal gebruikelijk dat zangers hun positie innamen op het podium en dat hun gebaren en acteerwerk niet noodzakelijk bijdroegen aan de kwaliteit van de opera. Sterk beïnvloed door Wagners ideeën over het 'Gesamtkunstwerk'²³ wilde Mahler een passend totaalbeeld creëren van een opera. Daarbij had hij, zeker in het begin, last van structurele tegenwerking van een aantal coryfeeën. Pas nadat zij rond 1900 allemaal vertrokken waren, had hij werkelijk zijn handen vrij.²⁴

Zijn relatie met zangers en orkest leed onder zijn hoge eisen. Ten eerste betekende het meer repetities en ten tweede voelden sommigen zich belemmerd door zijn ideeën, zij hadden het gevoel dat ze minder goed uitkwamen op het podium als ze niet veelvuldig mochten gebaren. Anderen werden woedend als hij tot vervelends toe verzocht een bepaalde passage te herhalen. Zo liet hij sopraan Elise Elizza de woorden uit Mozarts Zauberflöte: “Stirb, Ungeheuer” zo vaak herhalen dat ze woedend werd, zich omdraaide naar Mahler en die woorden direct tot hem richtte. Waarna hij nonchalant antwoordde dat zij dat inderdaad wel zou willen. Mede door incidenten als deze verspreidde het gerucht van Mahlers tirannie zich snel door Wenen.²⁵

Mahlers hang naar een 'Gesamtkunstwerk' had ook invloed op zijn selectie van zangers voor bepaalde rollen. Hij wilde dat ook de kleine rollen perfect werden uitgevoerd en liet soms zijn belangrijkste zangers bijrollen zingen. Hiermee kwetste hij sommige ego's, wat tot een aantal heftige confrontaties leidde. Verder zocht hij, zoals Wagner dat in Bayreuth had gedaan, zangers die niet alleen de stem hadden voor een rol maar ook de verschijning die erbij paste. Soms werkte dit goed uit maar soms liet hij zich ook teveel leiden door de zoektocht naar de juiste verschijning. Zo kon het gebeuren dat een zanger met een verkeerd type stem maar met de juiste verschijning een rol kreeg. Dit leverde Mahler veel kritiek op in de pers.

Een gevolg was, dat Mahler ervan werd beschuldigd dat hij er favorieten op na hield, die hij rollen gaf waarvoor ze eigenlijk niet geschikt waren. Zo merkte Hirschfeld²⁶ in 1901 na een uitvoering van

²³ Gesamtkunstwerk: totaal kunstwerk. Alle elementen in een kunstwerk wegen (even) zwaar. Dat betekend in dit geval dat er naast de muziek ook veel aandacht is voor acteerwerk en enscenering. Voorheen was dit vaak secundair.

²⁴ [La Grange, 2006: 294]

²⁵ [La Grange, 2006: 63]

²⁶ Robert Hirschfeld (1858-1914) studeerde aan de conservatoria van Breslau en Wenen. Hij was criticus en docent. In het begin was de relatie tussen hem en Mahler amicaal maar later ontwikkelde hij zich tot een van Mahlers felste

Wagners opera Tannhäuser op: “his mischievous spirit so frequently causes him to leave the straight and narrow path and forsake the realm of art” “His quirks and shortcomings should have been kept out of public life and would have been if he had had a variety of interests on which to exercise his *daemon*, but he unfortunately has only one, art, with the result that his personal feelings constantly intruded on it.”²⁷

Absentie en financiën

De veelvuldige afwezigheid van sommige zangers bezorgde Mahler hoofdbrekens. Het kostte niet alleen handenvol geld, maar het zorgde ook voor een nijpend tekort aan zangers. Een deel van deze absentie kwam door ziekte. Sommige van deze gevallen van ziekte werd veroorzaakt door levensstijl. Zo had de een de gewoonte om tot 's avonds laat in cafés te zitten terwijl hij de volgende dag moest optreden. Een ander reed paard op Prater met het gevolg dat hij regelmatig verkouden was. Mahler wees hen hierop en verbood het hun. Het maakte hem niet populair.

Mahler besloot daarnaast ook om de verloven aan banden te leggen. Tot dan toe namen bepaalde zangers veelvuldig verlof om in andere operahuizen te zingen. Deze gastoptredens werden vaak goed betaald, maar zorgden in Wenen voor een tekort. Conflicten over verloven laaiden regelmatig op tijdens zijn directeurschap en hielden hem bezig. Zo was er in 1904 een conflict met stertenor Leo Slezak.²⁸ Slezak had door ziekte inkomsten misgelopen en wilde dit goedmaken door gastoptredens te geven. Maar Mahler weigerde hem verlof te geven omdat hij zijn verplichtingen in Wenen niet nakwam. Op een dag escaleerde een gesprek met Slezak in Mahlers kantoor zodanig dat zangers hun kleedkamers verlieten om te luisteren. Een aantal Weense bladen berichtte hier als volgt over: “Willy Hesch, the Czech bass, was in the corridor pretending not to hear the furious voices. Suddenly there was a terrible crash in the director's office, followed by deadly silence. A few seconds later Slezak burst out of the office, crimson with rage. Hesch calmly greeted him with the words: “Slezak, tell me...is he dead?”²⁹

Aan de andere kant was Mahler ook de kwaadste niet. Regelmatig hielp hij zangers die in financiële problemen zaten of geld nodig hadden vanwege een bijzondere situatie. Toen Bruno Walter, zijn assistent, vanwege gezondheidsproblemen op vakantie werd gestuurd, zorgde Mahler ervoor dat hij extra geld ontving. Tijdens zijn directeurschap werden de salarissen van de musici, tegenstanders.

²⁷ [La Grange, 2006: 384]

²⁸ Leo Slezak (1873-1946) werd in 1901 door Mahler aangenomen bij de Opera. Hij ontwikkelde zich tot een grote ster. Maar veroorzaakte regelmatig conflicten omdat hij het niet eens was met de regels van de Opera omtrent verloven.

²⁹ [La Grange, 2006: 676]

het koor en de toneelwerkers verhoogd. Toen de directie weigerde om geld beschikbaar te stellen om de kinderen, die de Nibelungen speelden, te trakteren, betaalde Mahler het uit eigen zak.

Mahler en de Wiener Philharmoniker

Toen de Wiener Philharmoniker voor het seizoen 1898-1899 een dirigent zocht, droeg Hans Richter Mahler voor, officieel omdat hijzelf door een blessure dit seizoen niet in staat zou zijn te dirigeren. Onofficieel was er al enige tijd contact tussen het comité van de Wiener Philharmoniker en Mahler. Het is aannemelijk dat Richter dat wist en besloot de eer aan zichzelf te houden. Mahler werd met een ruime meerderheid gekozen tot dirigent. Hetgeen overigens niet betekende dat alle orkestleden blij waren met zijn benoeming. Henry-Louis de La Grange concludeert dat er tussen het orkest en Richter wederzijdse affectie was, maar dat de verbintenis met Mahler meer op praktische gronden was gesloten. Dit verstandshuwelijk maakte Mahler echter de muzikale koning van Wenen met zowel een opera als een symfonieorkest tot zijn beschikking.³⁰

Dat niet alle musici blij waren met Mahler bleek een paar dagen voor het eerste concert met de Wiener Philharmoniker. In de Deutsche Zeitung verscheen een artikel getiteld: The Jewish Regime at the Vienna Opera. Het anonieme artikel was afkomstig van een groep musici uit het orkest van de opera (die ook deel uit maakten van de Wiener Philharmoniker) en zei het volgende: “What Herr Mahler sometimes does cannot be called conducting. It is more like the gesticulations of a dervish and, when the Kapellmeister has St. Vitus's dance it's really very difficult to keep time. His left hand often doesn't know what the right one is doing; this may be all very well for 'charity' but it's extremely harmful when conducting an orchestra. (...) Mahler wants to leave the stamp of his personality everywhere and the result is frequently a caricature(...) With or without previous prompting, one of the members even proposed that Mahler's great symphony for chorus and orchestra be given at a Philharmonic concert!³¹ But the orchestra rebelled; in view of the colossal efforts the musicians are obliged to make to fulfill their director's demands at the opera alone, they preferred to perform a symphony by little Beethoven rather than one by the great Mahler.”³²

Deze laatste regels zijn een verwijzing naar Mahlers gewoonte bij de composities van anderen aanpassingen te maken in de orkestratie, delen te schrappen of verwijderde delen juist weer toe te voegen. Zo liet hij een strijkkwartet van Beethoven uitvoeren door alle strijkers van het orkest.

De meeste critici hadden hier geen goed woord voor over. Maar ook de wijzigingen die hij

³⁰ [La Grange, 2006: 116]

³¹ De Tweede Symfonie

³² [La Grange, 2006: 119]

aanbracht in stukken van Brückner en Beethoven zorgden voor inventieve spotprenten en hevige discussies. Aan de andere kant prees in 1899 zelfs de recensent van de antisemitische Deutsche Zeitung Mahler voor zijn excellente uitvoering van Mozart. Het kon zijn dat het publiek een staande ovatie gaf terwijl de critici juist op oorlogspad gingen. In het algemeen kan gezegd worden dat er veel controverse was rondom de concerten en dat Mahlers relatie met het orkest ronduit turbulent was.

Dit laatste was deels te wijten aan de manier waarop Richter vertrokken was en de wederzijdse affectie tussen Richter en het orkest. De critici vergeleken Mahler vaak met Richter, waarbij Mahler vaak te licht werd bevonden. Mahler en Richter waren dan ook elkaars tegenpolen. Max Graf geeft het misschien nog wel in de meest neutrale bewoordingen weer: “Wo die Grenzen Richters enden, fängt die Begabung Mahlers an.”³³

Mahler eiste zeer veel van het orkest en hij liet hen veel repeteren. Hij ontzag ook de oudere en meest gerespecteerde musici niet. Zij begonnen te klagen. Uit de archieven van de opera wordt duidelijk dat er in deze tijd relatief veel musici met vervroegd pensioen gingen. Dit zette kwaad bloed bij de leden, die daardoor niet bereid waren om nieuwe orkestleden die Mahler bij de opera aannam, op te nemen. Daarnaast had het orkest onder Mahler vaak een grotere bezetting waardoor de musici bang waren dat hun inkomsten af zouden nemen. In werkelijkheid hadden de concerten nog nooit zoveel opgebracht als onder Mahlers leiding en compenseerde de opbrengst ruimschoots de uitbetaling van de extra deelnemers.

Alma

Tijdens een concert in februari 1901 zat er een jong Weens meisje in het publiek dat later het volgende opmerkte: “He looked like Lucifer: a face as white as chalk, eyes like burning coals. I felt sorry for him and said to the people I was with: 'It's more than he can stand’”.³⁴ En inderdaad, die nacht kreeg Mahler een ernstige bloeding, waarna hij het van de dokter rustiger aan moest gaan doen. Hij besloot om zich geen kandidaat te stellen voor het volgende seizoen van de Wiener Philharmoniker. Deze beslissing werd zonder twijfel ook ingegeven door de moeilijke relatie met het orkest.

Het meisje dat de bovenstaande observatie maakte was Alma Schindler.³⁵ Zij en Mahler ontmoetten

³³ [Willnauer, 1993: 123]

³⁴ [Mahler, 1973: 14]

³⁵ Alma Mahler-Werfel geboren Schindler (1879-1964) was de dochter van landschapsschilder Emil Jakob Schindler en zijn vrouw Anna. Haar vader stierf toen ze twaalf was en drie jaar later hertrouwde haar moeder met Carl Moll. Moll was een leerling van haar vader geweest en werd een van de oprichters van de Secession. Alma ontwikkelde zich tot een

elkaar in de herfst van dat jaar in de salon van Berta Zuckerkan dl. Hun eerste ontmoeting werd gedomineerd door een hevige discussie. Mahler was echter gecharmeerd van Alma. Hij nodigde haar uit om met een paar anderen de volgende dag een repetitie bij te wonen in de opera. Hierna ging het snel. In november verloofden ze zich. In 1902 traden ze in Wenen in het huwelijk. Over hun relatie zijn talloze pagina's geschreven en de waardering voor Alma verschilt in grote mate per schrijver. Wat zeker is, is dat ze Mahler in contact bracht met de leden van de Secession. Deze contacten openden Mahlers ogen voor de beeldende kunst en er kwam een belangrijke samenwerking uit voort.

De samenwerking met Alfred Roller

Sinds zijn aanstelling had Mahler de decorontwerper van de opera al eens vervangen. Maar het resultaat was niet zoals gewenst. Of zoals Hermann Bahr opmerkte: “[He had] painted bad designs to perfection.”³⁶ Een van de leden van de Secession was schilder Alfred Roller. Roller was een liefhebber van Wagners opera 'Tristan und Isolde'. Hij bezocht iedere uitvoering. Hij hield echter wel zijn ogen dicht, omdat hij de encenering vreselijk vond. Toen hij en Mahler op een dag allebei te gast waren bij Carl Moll – de stiefvader van Alma – raakten ze in discussie over enceneringen en Roller begon, naar men zegt, op tafel schetsen te maken voor een decor. Mahler was onder de indruk en ze besloten samen te gaan werken.

De eerste Mahler-Roller productie 'Tristan und Isolde' ging in februari 1903 in première. Roller had niet alleen de decors maar ook de kostuums en de belichting aan een grondige revisie onderworpen. Het publiek reageerde enthousiast. En ondanks een aantal beginnersfouten waren ook de critici zeer tevreden. Zelfs de meeste conservatieve critici waardeerden de encenering. Het enige punt van kritiek was dat de encenering de muziek zou domineren. De algemene toon was echter dat Mahler en Roller iets revolutionairs hadden neergezet en dat het decor de geest van de muziek weergaf. Roller bleef voor de opera werken en van 1903 tot 1909 was hij in vaste dienst.

Vele producties werden vernieuwd, met gemengde reacties, maar de grootste polemiek tijdens Mahlers directeurschap werd zonder twijfel veroorzaakt door de nieuwe productie van Don Giovanni in 1905.

Voor de Don Giovanni productie van 1905 bracht Mahler diverse wijzigingen aan en liet een

intelligente, muzikale en bovenal zeer mooie jonge vrouw. Ze had liaisons met onder andere Gustav Klimt en Oskar Kokoschka, die hieruit zijn inspiratie voor onder andere Die Windsbraut kreeg. Haar tweede huwelijk was met Bauhaus-oprichter Walter Gropius en haar derde en laatste huwelijk met schrijver Franz Werfel.

³⁶ [La Grange, 2006: 516]

nieuwe vertaling van het libretto maken.³⁷ Roller liet aan weerszijden van het podium twee torens bouwen. Deze torens konden in iedere scène anders gedecoreerd worden en kregen zo een andere functie. Dit was kostenefficiënt en zorgde voor een snelle decorwisseling. De critici, ook degenen die normaal gesproken op Mahlers hand waren, waren bijna allemaal geschokt of verontwaardigd. In de tijd daarna werd in de kranten geklaagd over de decors, de vertaling, de belichting, de wijzigingen en de cast. Mahler zou het dramatische element van de opera te veel hebben benadrukt. De recensent van de Deutsche Zeitung noemde het onder andere: 'een van de treurigste avonden in de geschiedenis van de Weense opera', een 'mislukking', 'heiligschennis tegen Mozarts genialiteit'.³⁸ Later zou Mahlers manier van Mozart dirigeren, in het bijzonder van Don Giovanni, toonaangevend worden. Richard Strauss zou eens verzuchten: “Mahler, Mahler and nothing but Mahler...everything is continually being compared to Mahler!”³⁹ Maar dit lag in de toekomst, in de tijd dat deze productie tot de muziekgeschiedenis behoorde.

Mahler als componist

Toen Mahler aangesteld werd als directeur van de Weense opera maakte hij zich zorgen of er wel tijd zou overblijven om te componeren. Tot dan toe had hij er zijn zomervakanties aan besteed. Tijdens zijn periode in Wenen zou hij dat blijven doen. In de zomervakantie begaf hij zich naar de bergen, waar hij eerst een huis huurde en later over een eigen huis beschikte. In de buurt van de huizen waar hij verbleef liet hij een klein huisje bouwen. Deze 'Häuschen' waren ver genoeg van het woonhuis verwijderd om ongestoord te kunnen componeren. Tijdens het wandelen in de bergen of gedurende andere activiteiten bleef hij af en toe staan en maakte aantekeningen. Terug in Wenen had hij af en toe wat tijd om aan de orkestratie te werken en wijzigingen aan te brengen. Het componeren zelf was beperkt tot de zomervakantie. Tussen 1897 en 1907 ontstond een deel van de Wunderhorn Lieder, de Rückert Lieder, de Kindertoten Lieder en de Vierde, Vijfde, Zesde, Zevende en Achtste Symfonie. Opvallend is, dat van zijn tien symfonieën⁴⁰, alleen de Negende en de Tiende in Wenen in première zijn gegaan. Beide na Mahlers overlijden.

Waar Mahlers relatie met Wenen gecompliceerd was, was de relatie tussen Wenen en zijn werk nog gecompliceerder. Werd hij als dirigent uiteindelijk geaccepteerd, zijn muziek zou de Weners tijdens zijn leven vreemd blijven. Als eerste dirigeerde Mahler in Wenen de Tweede Symfonie, tijdens een concert met de Wiener Philharmoniker in april 1899. Niet iedereen was zo gecharmeerd van het

³⁷ Opera's werden in deze tijd bijna altijd in de landstaal vertaald. Don Giovanni was oorspronkelijk in het Italiaans.

³⁸ [La Grange, 2007: 306]

³⁹ [La Grange, 2007: 303]

⁴⁰ De Tiende Symfonie was onvoltooid ten tijde van Mahlers dood

idee van deze uitvoering. Aanvankelijk waren de musici sceptisch over het werk, maar tijdens de repetities veranderde dit. Mahler was zonder uitzondering zeer streng en in de orkestpartituren is te zien dat de musici hun situatie wat veraangenaamden door de aantekeningen van een humoristische noot te voorzien. Zo wordt aan het begin vermeld dat het “Mit durchaus ernstem und feierlichem Ausdruck” gespeeld moet worden, sommige musici voegden hieraan toe “im Gesicht”. En “Grosser Appell” werd “der grosse Rappel”⁴¹ Het publiek was enthousiast. De uitvoering werd bekroond met een daverend applaus. Mahler werd tot op straat bejubeld.⁴²

De volgende ochtend was er echter een ruw ontwaken. In de Deutsche Zeitung werd het werk onder andere beschreven als een klap in het gezicht van de fundamentele regels van de kunst. Volgens het Neue Zeitschrift für Musik ontbrak het Mahler aan talent voor compositie. De recensent van de Neue Freie Presse beschreef de algemene indruk als gunstig en zelfs overweldigend. Wel merkte hij op dat bepaalde delen van de finale ook bereikt hadden kunnen worden zonder partituur, als de musici de vrijheid was gegeven om naar eigen goeddunken op hun instrumenten te razen. De Neue Freie Presse vond wel dat Mahler in ieder geval door moest gaan met componeren.⁴³

De Eerste Symfonie was in november 1900 een erger lot beschoren. Vanaf het begin was een deel van het publiek rumoerig en begon te lachen, schraapte hun keel of begon te hoesten. Een andere deel van het publiek, dat voornamelijk bestond uit jonge mensen en studenten, was juist enthousiast. Aan het einde van de uitvoering werd de verdeeldheid onder het publiek duidelijk doordat er zowel applaus als afkeurend gesis klonk. Kortom, het was een chaos.

De recensies waren ronduit vernietigend. Eduard Hanslick constateerde in zijn artikel dat een van hen beiden gek moest zijn en dat hij was dat niet. Volgens hem was de Eerste Symfonie strijdig met de grondbeginselen van de muziek. Volgens de Wiener Abendpost was het niet Mahlers bedoeling geweest om serieus genomen te worden. Mahler zou een parodie op de symfonie hebben willen schrijven. Het woord ironie keerde regelmatig terug in de recensies. Veel recensenten pretendeerden dat Mahler een parodie had geschreven. Karl Kraus publiceerde het volgende in Die Fackel: “Last Sunday, at the performance of Gustav Mahler's '*Sinfonia ironica*' (in D major), Mahler-friends and Mahler-foes fought a furious battle. A music-lover has told me how it began. The third movement of the symphony wantonly parodies a funeral march. Adepts of music understood the parody and began to laugh. Thereupon, tremendous annoyance among Herr Mahler's friends, who were of the

⁴¹ [La Grange, 2006: 149]

⁴² [La Grange, 2006: 150, 151]

⁴³ [La Grange, 2006: 151, 152]

opinion that it was not proper to laugh at a funeral march. The Mahler-friends therefore tried to hiss the laughers into silence. This, however, was too much for the Mahler-foes. Wanting to show that they refused to accept Herr Mahler's funeral march as serious music, they also laughed to deride Herr Mahler. Mockers and admirers of the composer fought bravely on. But the music-lovers who had been the first to laugh did not laugh long. In the noise of battle the amusing sounds from the orchestra could no longer be heard.”⁴⁴

Mahlers vroege werk 'Das Klagende Lied' kreeg een even gecompliceerde ontvangst. Het is verbazingwekkend om te merken dat ondanks de algemene negatieve receptie van Mahlers werken in de pers, de dirigenten in de rij stonden om zijn Vierde Symfonie in première te brengen⁴⁵. Zelfs de Wiener Philharmoniker stuurde een delegatie met het verzoek de première te mogen uitvoeren. De première vond plaats in München. Op 12 januari 1902 was de Weense première. De repetities waren uiterst moeizaam verlopen en het publiek reageerde afwijzend. De pers was ook negatief. Op een paar 'charmante momenten' na, wezen ze het werk af. Volgens Max Graf was de symfonie als een Hebreeuwse Bijbel – je moet hem van achteren naar voren lezen.⁴⁶

De Derde Symfonie werd in december 1904 door de critici de grond in geboord. Het publiek daarentegen was zeer enthousiast. Zelfs zodanig dat er acht dagen later een tweede uitvoering werd gepland. Volgens Henry-Louis de La Grange moesten nu ook de vijanden van Mahler toegeven dat het enthousiasme voor de derde symfonie een verandering in de muzikale smaak van de Weners betekende. Ze werden zich er van bewust dat Mahler een componist van statuur was. In het bijzonder de jonge musici rondom Arnold Schönberg werden 'volgelingen' van Mahler'.⁴⁷ Sommigen uit deze kringen waren al langer overtuigd. Zo kwam er eens na een concert een verlegen jongeling naar Mahler toe. Met een van emotie bevende stem smeekte hij Mahler om zijn dirigeerstokje van die avond. Deze jongeling was Alban Berg, die het stokje zijn leven lang zou koesteren.⁴⁸

Tijdens de première van de Vijfde Symfonie zat de Weense komiek Bela Haas druk te schrijven op de manchetten van zijn overhemd, want, zo zei hij in de pauze: “To punish Mahler's fifth misdeed, I

⁴⁴ [La Grange, 2006: 311, 312]

⁴⁵ Dat de Wiener Philharmoniker niet alleen ongunstig tegenover Mahler stond werd in 1904 eens te meer duidelijk toen ze, zonder betaling te vragen, de vijfde symfonie twee keer voor hem voorspeelden zodat hij de orkestratie kon aanpassen.

⁴⁶ [La Grange, 2006: 474, 475]

⁴⁷ [La Grange, 2007: 74]

⁴⁸ [La Grange, 2006: 478]

gladly sacrifice my cuffs. Tomorrow a couple of deadly jibes will destroy the eruption of a swindler.”⁴⁹ Mahler had geen groot succes verwacht na de reacties op de Vierde Symfonie maar de mate van vijandigheid die de critici toonden verraste hem desondanks. Max Graf nam de moeite om drieëntwintig citaten van beroemde schrijvers op te zoeken, waarmee hij in zijn recensie Mahlers zwakte(n) beschreef. Het kwam tot een mengeling van onder andere de volgende statements: “Mahler's “technique was an absurdity” for he “lacked moral and aesthetic clarity”; he had “imagination but no taste”, and had composed a work “without unity and which would soon be forgotten””.⁵⁰ Een andere criticus merkte op dat “no doctor would prescribe it for his patient, for (...) he would not sleep well, it would give him bad dreams and leave him depressed in the daytime”⁵¹ Julius Korngold daarentegen beschreef de symfonie als “the work of a serious and original artist, the extravagant and brilliant sister of his first symphonies”⁵² Korngold had maar weinig medestanders. De Weense pers had waarschijnlijk nog nooit zo creatief en intens Mahlers werk belachelijk gemaakt.

De reacties op de Zesde Symfonie verschilden niet erg van die op de Vijfde Symfonie. Enkelen poogden welwillend naar het werk te kijken, maar het volgende kan als representatief voor de algemene houding van de critici worden beschouwd: “Yesterday, amidst the customary ovations for composer-conductors, Gustav Mahler's Sixth Symphony was performed, The Sixth!(...) Krupp makes only cannons, Mahler only symphonies. He is still composing as he always has. The only new elements are the celesta and the cowbells in the orchestra. Everything else is familiar stuff, was already there, has fooled us, but in other mixtures.”⁵³

Zoals eerder vermeld, vonden tijdens zijn leven de premières van Mahlers werken allemaal plaats buiten Wenen. Tijdens Mahlers jaren als operadirecteur groeide zijn faam in Europa. Ook daar hadden de meeste critici reserves maar vaak was hun houding toch opener dan in Wenen. Mahler vond het belangrijk om zijn werken zelf te dirigeren, om een traditie te vestigen. Bovendien waren de reacties op zijn werk over het algemeen negatiever als anderen dan hijzelf dirigeerden. Zelf zei hij hierover: “We musicians are worse off than writers in that respect. Anyone can read a book, but a musical score is a book with seven seals. Even the conductors who can decipher it present it to the public soaked in their own interpretations. For that reason there must be a tradition, and no one can

⁴⁹ [La Grange, 2007: 272]

⁵⁰ [La Grange, 2007: 276]

⁵¹ [La Grange, 2007: 277]

⁵² [La Grange, 2007: 277]

⁵³ [La Grange, 2007: 534]

create it but I”⁵⁴ Het creëren van deze traditie nam vanaf 1901 steeds meer van Mahlers tijd in beslag en in het seizoen 1906-1907 bereikte het zijn hoogtepunt. In Wenen had men grote moeite met Mahlers frequente afwezigheid en de kritiek er op was niet aflatend.

Annus Terribilis

In 1907 ging een nieuwe antisemitische perscampagne tegen Mahler van start en in april werd hij na een uitvoering van 'Tristan en Isolde' uitgejouwd. Mahler zelf zou indertijd opgemerkt hebben dat het publiek hem in de steek liet en dat het daarom tijd was voor hem om te gaan. Maar het waren niet alleen de ontwikkelingen in het jaar 1907 die Mahler ertoe brachten om ontslag te nemen. Al in mei 1906 vertelde hij een journalist dat hij er in 1907 mee zou stoppen. Mahler was teleurgesteld dat hij niet het niveau van perfectie kon bereiken dat hij verlangde. Na een aantal uitvoeringen zakte de kwaliteit altijd in. Hij was tot de conclusie gekomen dat zijn idealen niet te verwezenlijken waren in het operahuis in deze vorm. Hij zei te willen vertrekken nu de Weners nog konden waarderen wat hij voor hen had gedaan.⁵⁵

In mei 1907 verzocht Mahler de directie van de Opera om uit zijn functie te worden ontheven. Pas vlak voor de zomervakantie was alles geregeld en kon Mahler vervolgens een contract tekenen in New York. Hij had al langere tijd hierover contacten onderhouden en het was voor hem een alleszins gunstige overeenkomst. Voor zes maanden in New York ontving hij 125.000 kronen per jaar. Ter vergelijking, voor een heel seizoen in Wenen ontving hij 36.000 kronen. Nu was én zijn financiële situatie zeker gesteld én had hij meer tijd om zich aan zijn werken te wijden. Mahler zou nog tot oktober in Wenen blijven en in november naar New York reizen.

Die zomer sloeg het noodlot toe. Mahlers oudste dochter Maria, ook wel Putzi genoemd, werd ernstig ziek. Het was een combinatie van difterie en roodvonk en de dokters stonden machteloos. Op 11 juli stierf ze. Mahler en Alma waren gebroken. Bij dat alles werd er bij Mahler een hartafwijking vastgesteld. Die zomer componeerde hij nauwelijks. In september keerde hij terug naar Wenen. Op 15 oktober dirigeerde hij zijn laatste uitvoering in de Opera en op 24 oktober gaf hij zijn afscheidsconcert; de Tweede Symfonie.

Afscheid

Op 9 november stond de trein klaar om te vertrekken. Op het perron stond een groep van 200

⁵⁴ [Fischer, 2011: 488]

⁵⁵ [Fischer, 2011: 484]

mensen om Mahler uit te zwaaien. Het waren zangers van de opera, orkestleden, Schönberg met zijn leerlingen. Alban Berg was er, Alfred Roller en Gustav Klimt. Mahler en Alma werden overladen met bloemen en er waren veel vochtige ogen. Toen de trein wegreed zei Gustav Klimt wat iedereen dacht: “Vorbei.”⁵⁶

Mahler zal ongetwijfeld gemengde gevoelens hebben gehad. Hij had intens geleefd in Wenen. Als dirigent had hij furore gemaakt. Als componist was hij slecht ontvangen. Als directeur van de Opera was hij een man van statuur. De conclusie was echter onvermijdelijk: Mahler was te groot voor Wenen geworden.

⁵⁶ [La Grange, 2007: 292]

Amsterdam rond 1900

Op 11 april 1888 opende aan de rand van Amsterdam, tussen de weilanden, het Concertgebouw haar deuren. Het was een teken van modernisering en de veranderende behoeften van de stedelingen. Kunstenaars nemen nu eenmaal graag een voorschot op de toekomst.

Rond 1900 was er sprake van een opbloei van de kunst. Kunst was voor sommigen een doel op zich (l'art pour l'art), voor anderen was het de opmaat naar een rijker en gelukkiger leven. Deze ideële boodschap was overigens in heel West-Europa te horen.

De Nederlandse regering voelde in die jaren weinig aandrang zich met de kunstwereld te bemoeien. De Nederlandse kunst steunde op de gegoede burgerij. Deze burgerij was er voor verantwoordelijk dat er in Nederland een muziekcultuur ontstond. Zij kwamen met het initiatief en het geld en vormden uiteindelijk ook het publiek. Er werd veel energie gestoken in het beschermen en stimuleren van de kunst, vaak met succes. Er zijn twee belangrijke verklaringen voor de inzet van de Amsterdammers: de economische groei, die de noodzakelijke financiële middelen leverde en de samenstelling en de smaak van de Amsterdamse elite.⁵⁷

Naast de opening van het Concertgebouw waren er op cultureel gebied nog meer grote veranderingen. Het Rijksmuseum en het Stedelijk Museum werden geopend en de Beurs van Berlage werd gebouwd volgens een revolutionair ontwerp. In de literatuur maakten de Tachtigers hun entree en hun gedichten vonden ook hun weg naar de muziek.

In Amsterdam zou Mahler een hechte vriendschap ontwikkelen met de componist en essayist Alphons Diepenbrock. In zijn jeugd wilde Diepenbrock graag 'Kapellmeister' worden maar dat werd als een te onzeker toekomstperspectief beschouwd. Hij koos ervoor om Klassieke Talen te gaan studeren. In 1888 promoveerde hij op een proefschrift over Seneca. Daarna gaf hij tot 1894 les aan het gymnasium in 's Hertogenbosch. Later vestigde hij zich in Amsterdam waar hij privélessen in de Klassieke Talen gaf om in zijn onderhoud te voorzien. In zijn vrije tijd componeerde hij en schreef hij essays over uiteenlopende onderwerpen. Als componist trad hij op negentienjarige leeftijd in de openbaarheid met de *Academische feestmarsch*. De in 2012 verschenen biografie over Diepenbrock van Leo Samama draagt als ondertitel '*Componist van het vocale*'. Diepenbrock componeerde voornamelijk werken voor de menselijke stem. Zijn tekstkeuzes zijn zeer interessant. Hij gebruikte

⁵⁷ [Mitchell, 1995: blz.3]

onder andere het werk van moderne Nederlandse dichters als Jacques Perk, Albert Verwey en Frederik van Eeden. Later zette hij teksten van onder meer Nietzsche, Baudelaire, Brentano en Novalis op muziek. In zijn werk huldigde hij het gemeenschapsideaal.

In heel Europa was de industriële revolutie en gaande en ook Nederland ontwikkelde zich van een agrarische in een geïndustrialiseerde samenleving. Alle aspecten van de maatschappij waren aan veranderingen onderhevig. Op het uitgebreide netwerk van spoorwegen en kanalen werd het steeds drukker. De communicatie was enorm gegroeid. In 1810 bezorgde de post zo'n 5 miljoen brieven, in 1900 waren het er 120 miljoen. Het aantal dag- en nieuwsbladen was gegroeid van 92 tot bijna 800.

Ten tijde van Mahlers bezoeken bezat Nederland dus een breed scala aan kranten en periodieken. Toen het 'Nieuws van den Dag' in 1895 haar zilveren jubileum vierde was ze met een oplage van bijna 40.000 exemplaren het grootste dagblad van Nederland. Het kenmerkende van het 'Nieuws van den Dag' was dat ze zich niet met partijpolitiek bemoeide. Het was een van de weinige bladen die geen deel uit wilde maken van de grotendeels verzuilde pers. Zo was 'De Standaard' anti-revolutionair, 'De Tijd' katholiek en het 'Algemeen Handelsblad' liberaal.

Muziekkritiek in de Nederlandse dagbladen deed zijn intrede in de tweede helft van de 19e eeuw. In het begin werd het nog overgelaten aan de gewone verslaggevers, maar als snel begonnen kranten specialisten in dienst te nemen. Veel recensenten van de eerste generatie waren zelf actief als dirigent, componist of muziekdocent.⁵⁸

Economisch gezien bood Amsterdam hetzelfde contrast als Wenen. Grote rijkdom bevond zich naast diepe armoede. De stad werd gerenoveerd. Stijlvolle gebouwen als het Centraal Station en de Beurs van Berlage verrezen maar de tijd van de sociale woningbouw was nog niet aangebroken. De paupers moesten nog wachten. Het was over dit Amsterdam dat Mahler in 1903 aan Mengelberg schreef dat het voelde als een tweede 'Heimat'.

⁵⁸ [Grijp, 2001: 485]

Het Concertgebouw

“Freudig begrüßen wir die edle Halle,
 Wo Kunst und Frieden immer nur verweil',
 Wo lange noch der frohe Ruf erschalle:
 Heil sei der holden, hehren Muse, Heil!”⁵⁹

Met deze aangepaste versie van de *'Einzug der Gäste'* uit Wagners *Tannhäuser* begon op 11 april 1888 het inwijdingsconcert van het Concertgebouw. Zeven jaar eerder was er in een vergadering van een aantal vooraanstaande Amsterdammers voor het eerst gesproken over de mogelijkheid een concertzaal te stichten. Er werd een commissie aangesteld die plannen moest maken. In de daarop volgende jaren nam, ondanks vele financieringsproblemen, het Concertgebouw letterlijk en figuurlijk vaste vorm aan.

Er was behoefte aan een nieuwe concertzaal. Vroeger was er de Parkzaal geweest, met een gelijknamig orkest. Grootheden als Liszt, Brahms en Rubinstein hadden er opgetreden en de schrik sloeg menig muziekliefhebber dan ook om het hart toen werd aangekondigd dat de zaal moest worden afgebroken. Amsterdam had een aantal schouwburgen en talrijke kleine theatertjes, maar weinig concertzalen. Voor grote concerten kon men nu nog terecht in het Paleis voor Volksvlijt, dat was groot, maar de akoestiek liet te wensen over. Dan was er nog de concertzaal van de Maatschappij Felix Meritis. Die zaal was niet erg groot, maar wel van goede kwaliteit. Het bijwonen van de concerten was echter maar voor enkelen weggelegd. Lidmaatschap was een exclusieve zaak en alleen leden en introducés hadden toegang.

Aan het inwijdingsconcert van het Concertgebouw namen verschillende koren deel en het orkest was voor de gelegenheid samengesteld. Het geheel stond onder leiding van Henri Viotta. Viotta was advocaat, cellist en musicoloog. Hij speelde in Bayreuth bij de première van Parsifal en was later oprichter van de Nederlandse Wagnervereniging. Vanaf 1896 was hij directeur van het koninklijk conservatorium in Den Haag waar hij het Residentie Orkest oprichtte.

Het ad-hoc orkest volstond voor de inwijding, maar vervolgens werd besloten om een eigen professioneel orkest op te richten. Op 1 september 1888 benoemde het bestuur Willem Kes tot eerste dirigent van het door hem samen te stellen Concertgebouworkest. Kes was zeer gewaardeerd,

⁵⁹ [Historie en kroniek van het Concertgebouw en het Concertgebouworkest 1888-1988, deel 1, 1988: 23]

maar een aantal van zijn maatregelen riep weerstand op. Hij wilde het musiceren naar een hoger niveau brengen en leidde zijn orkest met straffe hand. Hij probeerde, net als Mahler in Wenen, de bezoekers op te voeden. De tafels verdwenen uit de Grote Zaal. Er mocht geen thee meer gedronken worden tijdens de concerten. Praten tijdens de uitvoering en lopen door de zaal werden ook ongewenst verklaard. Het Concertgebouw had de ambitie “niet alleen verstrooiend, amuserend, te willen zijn, maar vooral ook verheffend en veredelend.”⁶⁰ Doordat Kes de volledige steun had van het bestuur van het Concertgebouw had hij de mogelijkheid om nieuwe werken op het programma te zetten en kwamen er concerten met een revolutionaire combinatie van (moderne) composities.⁶¹

In 1895 vertrok Kes. Hij werd opgevolgd door Willem Mengelberg. Mengelberg was in 1871 geboren in Utrecht als kind van Duitse ouders. Al op jonge leeftijd bleek zijn muzikale begaafdheid en kreeg hij muzieklessen. In 1888 ging hij studeren aan het conservatorium van Keulen waar hij les kreeg van onder anderen Franz Wüllner, die in de laatste jaren van zijn leven belangstelling zou hebben gekregen voor de muziek van Gustav Mahler. Mogelijk is een deel van Mengelbergs interesse in Mahlers muziek aan hem te danken.⁶² Na zijn studie werkte Mengelberg succesvol in Luzern totdat hij in 1895 verzocht werd in Amsterdam eerste dirigent te worden. Mengelberg dwong in Amsterdam alom respect af. Hij maakte de verwachtingen waar en bracht het orkest op een steeds hoger niveau. Hij pakte ook de programma's aan zodat een hoog gehalte divertissement plaats maakte voor een serieuzer karakter. Er klonken eigentijdse werken van Mahler, Strauss, Stravinsky en Debussy. Mengelberg had een voorliefde voor laat-romantische muziek. Mahlers ontmoeting met het orkest in 1904 was zodoende geen verassing.

Het Concertgebouworkest was uitgegroeid tot een bepalende factor in het Nederlandse muziekleven en ook internationaal was er toenemende belangstelling. Niet alleen Mahler bezocht Amsterdam. Rond de eeuwwisseling waren onder andere Grieg, Pierné en Strauss te gast in het Concertgebouw. Strauss was zeer te spreken over het Concertgebouworkest. Hij had 'eindelijk een orkest gevonden dat alles wat hij schreef kon spelen.’⁶³ In 1899 droeg hij zijn symfonische gedicht *Ein Heldenleben* op aan Mengelberg en het Concertgebouworkest. Mengelberg werd zeer gewaardeerd, maar er was ook kritiek. Hij zou geen consistente visie hebben en werd als autoritair bestempeld. Het bestuur van het Concertgebouw koos telkens de zijde van Mengelberg. Zij waren waarschijnlijk niet blind voor zijn fouten, maar zijn talent en succes wogen zwaarder.

⁶⁰ [Wennekes, 2011: 18]

⁶¹ [Historie en kroniek van het Concertgebouw en het Concertgebouworkest 1888-1988, deel 1, 1988: 32]

⁶² [Grijp, 2001: 525]

⁶³ [Grijp, 2001: 526]

Mengelberg groeide uit tot een belangrijke pleitbezorger van Mahlers werk. Volgens biograaf Frits Zwart doen de volgende woorden van Yehudi Menuhin recht aan Mengelbergs carrière: “I am glad that he is going down in history as the man who introduced Mahler to the world.”⁶⁴

⁶⁴ [Zwart, 1999: 16]

Mahler in Amsterdam

“Also gestern bummelte ich mit meinem Hausherrn den ganzen Nachmittag in den Grachts, Straat's etc. herum.(...) Ich suchte immer nach Havelaars und fand nur Droogstopls. Sonderbare Gesichter! So eine eigene Mischung von Phlegma und Entschlossenheit. Mengelberg ist sehr nett, und sucht mir mit seiner Frau (übrigens aus dem Geschlechte derer von Droogstoppl und Kannitverstahn) das Leben – und beinahe hatte ich gesagt, die Erde – leicht zu machen“⁶⁵ aldus schreef Mahler op 21 oktober 1903 vanuit Amsterdam aan Alma.

Voorgeschiedenis

Dit verhaal moet echter niet in Amsterdam begonnen worden, maar in Krefeld. Op 9 juni 1902 ging daar Mahlers Derde Symfonie in première, met in het publiek Willem Mengelberg, Henri Viotta en Martin Heuckeroth⁶⁶. Aan deze première gaat een interessante geschiedenis vooraf. Mahler had namelijk aan Richard Strauss geschreven dat hij de première alleen zou toestaan als het door een toporkest uitgevoerd werd. Strauss dacht hierbij aan het Concertgebouworkest. Hij schreef naar Amsterdam: “Er (= *Mahler*) will selbst zu den vorproben nach Amsterdam kommen. Wir alle wollen kein Opfer scheuen, um das Konzertgebouworchester zu gewinnen.”⁶⁷ Het Concertgebouworkest had het echter druk en het concert zou maar weinig inkomsten genereren. Men bedankte voor de eer. Iets wat Mengelberg ongetwijfeld betreurd heeft.

De Nederlandse delegatie was zeer onder de indruk van de Derde Symfonie. Heuckeroth besloot om een symfonie van Mahler in Nederland op te voeren en op 17 oktober 1903 werd, tijdens het Arnhem Festival, de Derde Symfonie ten gehore gebracht. Deze uitvoering markeerde de eerste opvoering ervan buiten de Duitstalige gebieden en was een succes. Maar Heuckeroths première werd overschaduwed door Mengelberg, die Mahler had uitgenodigd om op 22 oktober de Derde Symfonie te dirigeren in Amsterdam.

Het eerste bezoek – oktober 1903

Op 18 oktober 1903 arriveerde Mahler in Amsterdam. Hij werd op het station opgehaald en naar het huis van Willem Mengelberg gebracht. Hij had Mengelbergs aanbod om te komen logeren graag

⁶⁵ [La Grange, 1997: 169]

⁶⁶ Martin Heuckeroth (1853-1936) was in 1891 voor de eerste keer tweede dirigent van het Concertgebouworkest. Van 1892 tot 1904 was hij dirigent van de Arnhemse Orkest Vereniging en in 1904 werd hij wederom tweede dirigent van het Concertgebouworkest.

⁶⁷ [Zwart, 1999: 195]

aangenomen omdat hotels hem in de regel slecht bevielen. Zoals in zijn brief aan Alma duidelijk wordt, was hij ingenomen met zijn gastheer. Diens huis beviel hem echter minder. Mengelbergs vader was beeldhouwer en maakt neo-klassieke sculpturen. Hij kwam regelmatig bij zijn zoon op bezoek en diens huis was (zodoende) uitbundig versierd in neo-klassieke stijl. Dit ergerde Mahler zo dat hij tegen een Nederlandse vriend opmerkte dat “The father's small-talk is hanging on the son's walls”⁶⁸

Een bijzondere vriendschap ontwikkelde zich tussen Mahler en Alphons Diepenbrock. Een aantal weken voor Mahlers komst naar Amsterdam, had Diepenbrock in een brief aan een vriend nog sarcastische opmerkingen gemaakt over Mahler, nu ontving diezelfde vriend een telegram van Diepenbrock, waarin deze hem opdroeg direct naar Amsterdam te komen voor dit belangrijke concert. Waarom Diepenbrock zo van gedachten was veranderd wordt duidelijk in een brief aan zijn voormalige leerling Johannes Cornelis Hol. Hij schrijft: “Verleden week heb ik met Gust. Mahler kennis gemaakt. Deze man heeft een grote indruk op mij gemaakt. Zijn 3e Symfonie heb ik gehoord, en bewonder die. Het 1e deel bevat veel lelijks, maar bij een 2e en 3e horen als men weet wat het zeggen moet, krijgt het al weer een ander voorkomen. Mahler is zeer eenvoudig, poseert niet voor celebrititeit, geeft zich zoals hij is. Ik heb de grootste bewondering voor hem.”⁶⁹ Mahler had ook waardering voor Diepenbrock en stelde zijn gezelschap zeer op prijs. Iedere keer als hij voor een diner werd uitgenodigd, verzocht hij om Diepenbrock naast hem aan tafel te plaatsen.

Mahlers reputatie was hem naar Amsterdam vooruitgesnel. In 1902 had het 'Weekblad voor Muziek' een artikel uit een Oostenrijkse krant gepubliceerd waarin Mahler ervan werd beschuldigd de Weense musici schandalig te behandelen. Het Concertgebouworkest was zodoende al bang gemaakt en Mengelberg had voor de zekerheid extra met hen gerepeteerd.⁷⁰ Het bleek mee te vallen. De musici waren al snel voor Mahler en de Derde Symfonie gewonnen. “die Generalprobe war herrlich. (...) Orchester herrlich! Viel besser als in Crefeld – die Violinen ebenso schön wie in Wien.”⁷¹ aldus schreef Mahler aan Alma. De goede verstandhouding was duidelijk wederzijds. Tijdens de repetities noteerde Mengelberg de opmerkingen die Mahler maakte in zijn partituur. Deze aantekeningen zijn nog steeds van belang bij de interpretatie van Mahlers werk.

Op 22 oktober dirigeerde Mahler de Derde Symfonie in het Concertgebouw. Na afloop was het

⁶⁸ [La Grange, 2006: 641]

⁶⁹ [Samama, 2012: 95]

⁷⁰ [Zanden, 2002: 141]

⁷¹ [La Grange, 1997: 171]

publiek zeer enthousiast, Mahler zelf was verrukt over de kwaliteit van de uitvoering en de reacties van de muziek. Aan Alma schreef hij: “Die musikalische Cultur in diesem Lande ist *stupent!* Wie die Leute bloß zuhören können!” De pers was overwegend positief. Simon van Milligen van het Algemeen Handelsblad raadde de lezers aan om het werk twee keer te horen, zoals hij ook had gedaan. Mahler omschreef hij als een werkelijk authentieke componist in wie de 'kinderlijke, vertrouwende geest, die hoopt en gelooft' samenging met die 'van een moderne superman'. Van Milligen merkte op: “De kleine figuur wordt een reus wanneer hij voor het orkest staat.”⁷² De criticus van het Caecilia Maandblad vond Mahlers werk 'authentiek en echt' met 'zulke duidelijke individuele kwaliteiten' dat het wel 'de meest uiteenlopende oordelen moest oproepen'.⁷³ Niet alle Nederlandse critici liepen warm, maar de meesten spreidden wel openheid en respect ten toon. De enige die werkelijk negatief was, was Otto Knaap van de Telegraaf. De Derde Symfonie had 'zijn haren ten berge doen rijzen', 'fysieke pijn' en zelfs 'een onverdraaglijke marteling' veroorzaakt.⁷⁴

Op 23 oktober was de uitvoering herhaald, maar voor sommigen was dat nog niet genoeg. Op 24 oktober verscheen in het Algemeen Handelsblad de volgende boodschap: “Ondergeteekenden getroffen door de geniale schepping van Gustav Mahler, zijn er van overtuigd de tolk te zijn van vele Concertgebouwbezoekers, door het bestuur van het Concertgebouw te verzoeken a.s. zondagavond inplaats van de aangekondigde werken nogmaals de derde Symphonie van Mahler te doen uitvoeren. Hun, die dezelfde meening zijn toegedaan, wordt beleefd verzocht als bewijs van adhaesie hun naamkaartje aan het bestuur van het Concertgebouw te doen toekomen. Dankzeggend voor de plaatsruimte – Hoogachtend, J. Jacobs & N. Rosen.”⁷⁵ Ondanks deze ruimhartige steun werd de Derde Symfonie op zondagavond niet opnieuw ten gehore gebracht. Het was nu de beurt aan de Eerste Symfonie.

Over de Eerste Symfonie waren de critici minder te spreken. Daniel de Lange in Het nieuws van den dag was nog steeds lyrisch: “Over de uitvoering en over Mahler's talent als dirigent kan men met niet genoeg lof spreken. Alles wat den virtuoos-kunstenaar kenmerkt bezit Mahler in de hoogste mate. Als dirigent komen deze eigenschappen hem in elk opzicht ten bate. 't Was eene weelde zulk een orkest onder zulk eene leiding te hooren. (...) Ieder beseftte, dat men zich bevond tegenover een kunstenaar van buitengewone gaven.”⁷⁶ Maar de meeste andere critici hadden hun reserves over de Eerste Symfonie. Anton Averkamp vond het stuk 'eerder bizar dan origineel' en

⁷² [Wennekes, 2011: 32]

⁷³ [La Grange, 2006: 645]

⁷⁴ [La Grange, 2006: 646]

⁷⁵ Algemeen Handelsblad, 24 oktober 1903, Amsterdam (KB, PPN: 832337900)

⁷⁶ Het nieuws van den dag : kleine courant, 27 oktober 1903, Amsterdam (KB, PPN: 83249562X)

'melodisch naïef, vaak goedkoop, zelfs banaal'. Mahler had volgens hem beter de Vierde Symfonie ten gehore kunnen brengen. Elders werd de Eerste Symfonie als 'onnatuurlijk, leeg, onwaar en ongezond' beschreven.⁷⁷

Ondanks de reacties op de Eerste Symfonie was Mahlers bezoek een succes geweest en Mengelberg nodigde hem direct opnieuw uit voor het volgende jaar. Terug in Wenen schreef Mahler een blijde brief aan Mengelberg waaraan hij een postscriptum voor Diepenbrock toevoegde: “Diepenbrock, den ich auch herzlich liebgewonnen, grüßen Sie vielmals von mir. Bei Gelegenheit antworte ich auf seinen sehr lieben Brief, den ich in der Bilderrolle erst nach meiner Ankunft in Wien aufgefunden.”⁷⁸

Het tweede bezoek – oktober 1904

Bij zijn tweede bezoek aan Amsterdam was Mahler aanvankelijk vastbesloten geweest om deze keer in een hotel te slapen. Maar toen de Mengelbergs hem op 20 oktober 1904 van het station haalden, ging hij uiteindelijk toch in op hun aanbod om te komen logeren. Mahler was van plan geweest om de Tweede en de Vijfde Symfonie ten gehore te brengen. Mengelberg koos echter voor de Vierde, waarschijnlijk omdat hij die toegankelijker vond.

Op zondag 23 oktober zou de Vierde Symfonie worden opgevoerd. Het was geen gewoon programma, zoals Mahler vlak voor het concert aan Alma schreef: “So Almschl! Jetzt gehe ich ins Concert um 2 mal hintereinander die IV. [Sinfonie] zu dirigieren. Eine starke Belastungsprobe eines Amsterdamschen Magens, die leicht zu einer Indigestion führen kann.”⁷⁹ Het was een ongebruikelijke constructie, de Vierde Symfonie zou voor en na de pauze worden opgevoerd. De hoop was dat het publiek na de tweede keer enthousiaster zou zijn. Mengelberg nam hiermee een groot risico en het pleit voor hem dat hij bereid was dit omwille van Mahlers muziek te doen.

De Duitse critici hadden de Vierde Symfonie als 'schandalig' beschouwd. Hun Nederlandse collega's dachten daar anders over. Een journalist van De Tijd schreef: “Die rijkdom van motieven (...) die dikwijls sierlijke, het gevoel streelende, en bijna altijd kunstige, het verstand behagende thematische bewerkingen schenken genot, dat door 's meester's buitensporigheden in het zoeken naar nog niet vernomen effecten slechts weinig wordt verstoord.”⁸⁰

⁷⁷ [La Grange, 2006: 646]

⁷⁸ [Samama, 2012: 95]

⁷⁹ [La Grange, 1997: 229]

⁸⁰ De Tijd, 24 oktober 1904, 's Hertogenbosch (KB, PPN: 832688045)

Simon van Milligen van het Algemeen Handelsblad sprak de hoop uit dat de Vierde een vast onderdeel van het repertoire zou worden en sprak zijn bewondering uit: “In deze vierde Symphonie hebben wij een werk leeren kennen dat ons ten hoogste sympathiek is en dat in zijn doorschijnenden vaak luchtigen maar ook zoo poëtischen inhoud, Mahler heeft doen kennen als een meester die zeer oorspronkelijk is, die wat te zeggen heeft en dat weergeeft met een zo bijzondere macht over de middelen van uitdrukking dat men steeds meer bewondering voor hem gaat gevoelen.”⁸¹

Een ruime meerderheid van de critici was enthousiast over het werk. Al met al had de Vierde Symfonie een triomfale intocht in Amsterdam gekregen. Het is bijzonder dat juist een van Mahlers meest controversiële werken in Amsterdam zoveel bewondering en respect ontving. Eigenlijk was er maar één valse noot. En die kwam niet uit onverwachte hoek: Otto Knaap van de Telegraaf was sinds het vorige jaar nog niet van mening veranderd. Hij had geen enkele eenheid in het werk kunnen ontdekken en was na het eerste deel van het concert vertrokken.⁸²

De volgende dag ging Mahler met Mengelberg en Diepenbrock naar Haarlem om het Frans Hals Museum te bezoeken. Tot zijn grote teleurstelling was het gesloten. Hij overwoog zelfs om de volgende dag een repetitie voor de Tweede Symfonie te missen, om dan nog een keer naar Haarlem te gaan. Dat heeft hij uiteindelijk niet gedaan,⁸³ maar dat hij het overwoog, toont zijn affiniteit voor de schilderkunst. Bij zijn vorige bezoek had hij het Rijksmuseum bezocht en later merkte hij op dat zijn Nachtmusik uit de Zevende Symfonie geïnspireerd was door de Nachtwacht.

De repetities voor de Tweede Symfonie verliepen soepel en de relatie tussen Mahler en het orkest was nog net zo goed als het vorige jaar. Na de laatste repetitie ontving hij een warm applaus van de musici en de kleine groep toehoorders. Nadat op 26 en 27 oktober de laatste noten van de Tweede Symfonie in concert hadden geklonken leek het alsof het applaus niet meer op zou houden. De critici waren deze keer echter niet bereid tot applaus.

Daniel de Lange in Het nieuws van den dag schreef: “Welnu, hoe moeilijk het mij ook valt 't uit te spreken, het mag niet verzwegen worden zonder onwaar tegenover mijn innigst gevoelen te zijn: dit werk heeft op mij een zeer antipathieken indruk gemaakt. (...) Van diepgevoelde, grootsche klanken werd ik niets gewaar, ik hoorde klanken, klanken, klanken.(...) Deze [Mahler] weet nauwkeurig hoe

⁸¹ Algemeen Handelsblad, 24 oktober 1904, Amsterdam (KB, PPN: 832337900)

⁸² [La Grange, 2007: 41]

⁸³ Volgens Mengelbergs biograaf, Frits Zwart, is Mahler wel een tweede keer naar Haarlem gegaan.

hij op de groote menigte effect moet maken. Zoo b.v. mag het eerste intreden van de altstem veilig als een truc aangemerkt worden.”⁸⁴ Hij was niet de enige. Anton Averkamp vond dat een werk inderdaad contrasten moest bevatten om monotonie te vermijden, maar het moest niet de indruk wekken door verschillende mensen geschreven te zijn. Ook hij was van mening dat het effect van de instrumenten achter de coulissen gekunsteld was.⁸⁵ De meeste critici deelden de gevoelens van Averkamp en De Lange. Het is interessant, dat een werk dat Mahlers eerste succes was geweest, in Nederland door de critici zo slecht ontvangen werd.

Voor Mahler was er echter geen man overboord. De herinneringen aan het enthousiaste publiek verbleekten niet door de reacties van de critici. Dat bleek wel uit een brief die hij kort na zijn bezoek aan Mengelberg schreef: “Mein lieber Freund! Nachdem ich nun in meiner Heimat angekommen, und mich ein wenig von den Strapazen meiner Reise erholt, richten sich meine Gedanken auf die so wundervoll verlebten Tage in Amsterdam, das mir so schnell eine 2. musikalische Heimath geworden. – Was ich nach dieser Richtung Ihnen zu danken habe.”⁸⁶

Kort na Mahlers vertrek verscheen in het Weekblad voor Muziek een artikel, geschreven door iemand die zich 'vriend van de kunst' noemde. Het luidde als volgt: “Are people really so stupid, or is the homage paid merely the result of the shameful circumstances which allow such a thing to happen? A long, infernally boring work, devoid of musical ideas, which demonstrates in the most absurd fashion how *not* to use instruments. Mahler is extremely good at calling forth from instruments sounds they do not actually possess.”⁸⁷ De tendens van de rest van het artikel is hetzelfde.

Toen Alphons Diepenbrock dit las, was hij woedend. Hij schreef een verontwaardigde brief aan de hoofdredacteur van het tijdschrift, waarin hij zegt dat: “Mahler is the greatest musical genius alive today. (...) because he is a genius and cannot meet the weakness of his contemporaries half-way, the plebeians hate him. Sicut erat in principio et nunc et semper.”⁸⁸ And you should be ashamed to make common cause with these plebeians!”⁸⁹

Het zou tot dusver gemakkelijk zijn om Mahlers ontvangst in Nederland te versimpelen en alleen de

⁸⁴ Het nieuws van den dag : kleine courant, 28 oktober 1904, Amsterdam (KB, PPN: 83249562X)

⁸⁵ [La Grange, 2007: 41]

⁸⁶ [Reeser, 1980: 52]

⁸⁷ [La Grange, 2007: 43]

⁸⁸ Zoals het was in het begin en nu en (voor) altijd

⁸⁹ [La Grange, 2007: 43]

openheid van de critici en de achting van Mengelberg en Diepenbrock te benoemen. De zaak is echter ingewikkelder. Het staat vast dat Mahlers muziek in Amsterdam beleefder werd behandeld en meer positieve recensies kreeg dan elders. Dat betekent niet dat er geen polemieken waren. Er waren er die Mahler een charlatan vonden. Een incident als hierboven beschreven laat dat duidelijk zien.

Het derde bezoek – maart 1906

Mengelberg had Mahler in oktober 1904 meteen weer uitgenodigd. In maart 1906 ging Mahler naar Antwerpen en daarna zou hij doorreizen naar Nederland. Het bezoek stond nog even op losse schroeven omdat de Nederlandse data per se aansluitend aan die van Antwerpen gepland moesten worden. Hij kon namelijk niet twee keer in korte tijd weg uit Wenen.

In Amsterdam logeerde Mahler weer bij de Mengelbergs. Er stonden drie concerten op het programma. De eerste, op 8 maart, zou bestaan uit de Vijfde Symfonie, de Kindertotenlieder en twee van de Wunderhornlieder. Daarna zou op 10 en 11 maart *Das Klagende Lied* uitgevoerd worden. Mahler was nog steeds enthousiast over het orkest en opnieuw zeer tevreden over de voorbereiding. Aan Alma schreef hij dat de uitvoering van de Vijfde niet na te volgen zou zijn, zelfs niet in Wenen. Mengelberg had het orkest ook tot in de kleinste details voorbereid. Mahler schreef: “Mengelberg ist ein famoser Kerl! Der einzige, dem ich mit voller Beruhigung ein Werk von mir Anvertrauen möchte.”⁹⁰ Een tegenvaller was, dat kort voor het concert bekend werd dat bariton Weidemann, die uit Wenen zou komen, ziek was geworden en dus niet kon zingen. In Gerard Zalsman werd een Nederlandse vervanger gevonden, maar er was slechts weinig tijd voor Zalsman om de liederen te leren, laat staan om uitvoerig te repeteren. Het programma werd gewijzigd en 'Ich bin der Welt abhanden gekommen' uit de Rückert-Lieder kwam in plaats van de Wunderhornlieder.

De Vijfde Symfonie was voor Diepenbrock in eerste instantie een teleurstelling. Hij kon er 'niet inkomen' en vond het stuk 'vreemd en grillig'.⁹¹ Enkele weken later zou hij, nadat hij het werk onder Mengelberg nog een keer gehoord had, alsnog zeer enthousiast zijn. Het publiek was niet zo warm als voorheen. Elsa Diepenbrock⁹² noemt de uitvoering in haar dagboek een fiasco, een deel van het publiek verliet de zaal tussen de Kindertotenlieder door. In zijn brief aan Alma verhult Mahler zijn teleurstelling en schrijft: “Hier in Amsterdam habe ich bereits eine tapfere Gemeinde – besonders die jungen Leute sind enragiert. Das Publikum sehr *achtungsvoll*, die Presse geradezu warm.”⁹³ Het

⁹⁰ [Zwart, 1999: 202]

⁹¹ [Samama, 2012: 97]

⁹² De echtgenote van Alphons Diepenbrock

⁹³ [La Grange, 1997: 275]

bijzondere was deze keer dat de pers enthousiaster was dan het publiek.

Sibmacher Zijnen veroordeelde in het Algemeen Handelsblad de mensen die de zaal verlieten en prees de liederen: “Eenige leden [van het publiek] veroorloofden zich zelfs de ongepaste vrijheid tusschen de Kindertotenlieder, die één cyclus zijn, één geheel vormen, de zaal met het onvermijdelijk gedruisch te verlaten, een daad waar het allerprimitiefste gevoel van achting voor een kunstenaar als Mahler hen van had moeten afhouden. Doch bovendien komt mij onbegrijpelijk voor, dat muzikale mensen door deze zangen met orkest, zoo fijn bewerkt, zoo sterk van stemming, niet van begin tot einde geboeid willen worden.”⁹⁴

Anton Averkamp schreef in Het nieuws van den dag over de Vijfde Symfonie: “Mahlers vijfde symphonie is een grootsch werk. 't Is rijper dan zijn voorgangers. De componist heeft zichzelf gevonden. Het zoeken in vroegere werken heeft hier plaats gemaakt voor een beslist neerschrijven van gedachten.” en over de liederen: “Menigmaal heeft de componist door zijn orchestcoloriet en zijn teedere instrumentale melodieën een mooien indruk gemaakt, vooral in het slot van het laatste lied.”⁹⁵ Wel meende Averkamp dat de hoofdmotieven van de Vijfde zouden moeten worden afgedrukt in het programma en dat de gedichten (waarop de liederen gebaseerd zijn) bij een andere behandeling beter tot hun recht zouden komen.

Averkamps reserves werden door weinig critici gedeeld. De meeste waren enthousiast. Otto Knaap van de Telegraaf was opnieuw negatief. Hij kon geen touw vastknopen aan de Vijfde en mooi vond hij het ook niet: “Welnu, ik weet niet, in hoeverre men zijn gehoor op nonactiviteit moet stellen om de brutale dissonanten, de oorverdoovende koperen en kalfsvel-klanken, de metrische ongebondenheid, de evenwicht- en zwaartepuntlooze klankenmassa's e tutto quanti mooi of zelfs maar dragelijk te kunnen vinden.”⁹⁶ Van de Kindertotenlieder had hij de derde nog wel kunnen waarderen maar bij het horen van alle vier waren de ze volgens hem 'aandachtverslappend eenvormig' gebleken.

Op 9 maart maakte Mahler samen met Diepenbrock een wandeling door de oude delen van Amsterdam. Maar met zijn gedachten was hij elders. In Wenen was er een vete uitgebroken tussen Alfred Roller en het koor. Mahler kon van deze afstand niets doen om de boel te sussen en besepte dat het conflict gevolgen kon hebben voor zijn eigen positie. Dit is misschien de reden waarom hij

⁹⁴ Algemeen Handelsblad, 9 maart 1906, Amsterdam (KB, PPN: 832337900)

⁹⁵ Het nieuws van den dag: kleine courant, 10 maart 1906, Amsterdam (KB, PPN: 83249662X)

⁹⁶ Dagblad de Telegraaf, 9 maart 1906, Amsterdam (KB, PPN: 832675288)

zijn secretaris in Wenen verzocht een gefingeerd telegram te sturen waarin hij werd teruggeroepen. Vanwege Mahlers vervroegde vertrek nam Mengelberg de uitvoering van 11 maart over.

Op de ochtend van 10 maart namen Diepenbrock en Mengelberg Mahler mee op excursie naar de Zuiderzee. In de duinen bij Valkeveen is een serie foto's gemaakt van dit uitstapje.⁹⁷ 's Avonds stond *Das Klagende Lied* op het programma. "Hoe hoorden wij in de op buitengewone kennis van het individueel klankkarakter der instrumenten rustende orkestratie van dit sprookje den lateren meester der instrumentatie-techniek!(...) Stemningsvol noemde ik de uitvoering dezer bijzonder fijn en ook krachtig reëel karakteriseerende muziek, die ons een groot genot schonk en die prikkelde tot een hartelijke ovatie aan Mahler!"⁹⁸ aldus de journalist van het *Algemeen Handelsblad*. Hij was zeer enthousiast, maar de meeste andere journalisten hadden hun reserves.

De heer Rappard benadrukte in *Het nieuws van den dag* dat het het werk is van een jonge kunstenaar van twintig⁹⁹ en dat men eerbied moet hebben voor het tot uiting gekomen talent.¹⁰⁰ Desalniettemin had hij een voorkeur voor een van de andere werken die die avond waren uitgevoerd.¹⁰¹ De houding van de meeste journalisten is te karakteriseren als lauw. Enerzijds konden ze wel waardering opbrengen voor wat door Mahler op zo'n jonge leeftijd gecreëerd was, anderzijds zagen ze veel duidelijke tekortkomingen in het werk.

Zo liep Mahlers derde bezoek ten einde. Hij had niet zo'n succes gehad als bij vorige bezoeken maar al met al stemde het resultaat tot tevredenheid. Kort na Mahlers vertrek ging Mengelberg met het Concertgebouworkest en *Vijfde Symfonie* op tournee door Holland. Na verloop van tijd werden de recensies steeds beter, maar het publiek bleef lauwwarm.¹⁰²

Het vierde bezoek – september, oktober 1909

Het duurde ruim drie jaar voordat Mahler weer naar Nederland kwam. In de tussentijd was er een dip in de uitvoering van zijn symfonieën in de Lage Landen. Tussen januari 1907 en oktober 1908 werd alleen de *Vierde Symfonie* een keer uitgevoerd, onder leiding van Alphons Diepenbrock. Er zijn verschillende redenen voor deze gang van zaken. De eerste is dat Mengelberg zijn tijd vanaf

⁹⁷ De fotoserie werd gemaakt door H. de Booy. De copyrights van de fotoserie berusten via het Amsterdamse Stadsarchief bij de Gustav Mahler Stichting Nederland.

⁹⁸ *Algemeen Handelsblad*, 11 maart 1906, Amsterdam (KB, PPN: 832337900)

⁹⁹ *Das Klagende Lied* stamt uit 1880

¹⁰⁰ *Het nieuws van den dag*: kleine courant, 13 maart 1906, Amsterdam (KB, PPN: 83249562X)

¹⁰¹ Naast *Das Klagende Lied* werden Max Schilling's *Dem Verklärten* en Richard Strauss' *Tailleur* onder leiding van Mengelberg uitgevoerd.

¹⁰² [La Grange, 2007: 326]

januari 1907 tussen Amsterdam en Frankfurt verdeelde. De tweede is dat het Amsterdamse publiek dubbelzinnig was in haar steun aan Mahler. Er wordt gezegd dat Mengelberg daarom zijn naam en reputatie niet ten koste van alles aan Mahler heeft willen verbinden.¹⁰³

Voor zijn vierde bezoek werd afgesproken dat Mahler in Den Haag en in Amsterdam de Zevende Symfonie zou dirigeren. Op 27 september nam hij in Amsterdam opnieuw zijn intrek bij Mengelberg. In zijn brief aan Alma is hij een en al lof: “Holland gefällt mir wieder rasend. (...) Diepenbrock fand sich auch schon zur ersten Probe ein. Das ist ein so prachtvoller Kerl.(...) Das Orchester ist prachtvoll und für mich riesig eingenommen. Dießmal ist es ein Plaisir und keine Arbeit.”¹⁰⁴

Voor veel orkestleden was de voorbereiding echter een beproeving. Volgens Diepenbrock vond het orkest het – op een paar echte artiesten na – afschuwelijk. Paukenist Pennaerts moet zo'n echte artiest zijn geweest. Nadat hij tijdens de repetitie zijn solo had gegeven, gebeurde er iets uitzonderlijks. “Mahler legde zijn dirigeerstokje neer, liep langzaam door het orkest naar de paukenist en bij hem aangekomen omhelsde hij de beduusde man hartelijk. Pennaerts was hierdoor zo ontdaan dat hij de gehele verdere repetitie geen noot meer kon spelen.”¹⁰⁵

Om van Amsterdam naar Den Haag te gaan, huurde Mahler een auto. Hij werd begeleid door Mengelberg, Diepenbrock en een van diens leerlingen: Balthasar Verhagen. Vanuit Den Haag ondernamen ze een excursie naar Scheveningen. Mahler zou na een wandeling langs de kust, bij het zien van de mist en de grauwe hotels, abrupt gezegd hebben dat hij het lelijk vond en hier nooit meer terug wilde komen. Balthasar Verhagen beschrijft het later als een profetische uitspraak.¹⁰⁶ Het zou inderdaad Mahlers laatste werkbezoek aan Nederland zijn. Hij kwam er nog een keer, in 1910, maar dat was maar kort en met een andere reden.

De uitvoering in Den Haag op 2 oktober is met recht een triomf te noemen. Het publiek was aandachtig en na afloop werd er stormachtig geapplaudiseerd. Het orkest gaf een staande ovatie en op zijn standaard vond Mahler een lauwerkrans in de kleuren van Oostenrijk. Het karakter van de Zevende Symfonie eiste behoorlijk wat van de luisteraar en in de recensies is dat duidelijk terug te zien. Herman Rutters schreef in de *Nieuwe Courant*: “Whatever one may think of Gustav Mahler's art, as an artist he certainly imposes unlimited respect in us time and time again. Respect for (...) the

¹⁰³ [Fischer, 2011: 497]

¹⁰⁴ [La Grange, 1997: 411]

¹⁰⁵ [Zwart, 1999: 204]

¹⁰⁶ [La Grange, 2008: 534]

iron logic with which he strives towards his ideal, which for him is all that matters. (...) And in answer to all these objections, all this scorn, her replies with yet another new work, grandiose and powerful, which unanswerably proves to us that in spite of everything he does not deviate one hair's breadth from the path which seems to him to be the only one. (...) Our conception of art is the complete opposite of his, and this is why the Seventh too leaves us cold.”¹⁰⁷

Eduard Bondam van de Avondpost had Mahler in 1906 nog verdedigd, maar nu was hij boos en geïrriteerd. Volgens hem was het alsof “the composer was continually trying to put the aesthetic sensitivity and nerves of his listeners to the test by means of the shrillest and sharpest sounds and, as soon as they thought they had at last got hold of the thread of a musical thought, to throw them off the track again and once more make them wander around in a chaos of strange and ominous noises in the deserts of his extraordinary fantasy.”¹⁰⁸ Een andere criticus betreurde het dat Mahler zijn intenties met het werk op geen enkele manier had verduidelijkt. Desalniettemin was hij wel onder de indruk en hoopte hij het werk binnenkort weer te horen.¹⁰⁹

Direct na het concert in Den Haag keerde Mahler terug naar Amsterdam. Daar vonden op 3 en 7 oktober uitvoeringen van de Zevende Symfonie plaats. Het werd een succes, Mahler schreef aan Alma: “Richtig, meine Symphonie hat einen Riesenerfolg gehabt.”¹¹⁰ Tot op de dag van vandaag is het bijzonder dat de Zevende Symfonie door zoveel recensenten positief werd ontvangen. Het blijft een van Mahlers minst toegankelijke symfonieën.¹¹¹

Sibmacher Zijnen schreef: “Dat men weer met een eigenaardig oorspronkelijke uiting van Mahler's fantasie, een zeer belangrijken technischen arbeid, te doen heeft, hiervan moest de eerste uitvoering wel dadelijk ieder overtuigen.(...) Inderdaad, het orkest kan de Zevende van Mahler boeken op een nieuwe bladzijde zijner roemvolle geschiedenis!”¹¹² Anton Averkamp dacht dat het werk misschien meer op intellect dan op emotie was gebaseerd. Hij prees het tweede en het derde deel van de symfonie niet, maar hij was zeer onder de indruk van het vierde deel. De finale noemde hij 'one of the most remarkable examples of symphonic art to have been composed in the recent past.’¹¹³ Ook na de tweede uitvoering bleef hij gefascineerd door de Zevende, als zijnde het werk van een

¹⁰⁷ [La Grange, 2008: 536]

¹⁰⁸ [La Grange, 2008: 537]

¹⁰⁹ [La Grange, 2008: 538]

¹¹⁰ [La Grange, 1997: 414]

¹¹¹ [La Grange, 2008: 538]

¹¹² Algemeen Handelsblad, 4 oktober 1909, Amsterdam (KB, PPN: 832337900)

¹¹³ [La Grange, 2008: 538]

onafhankelijke geest die zijn eigen weg ging en geen concessies deed aan de smaak van het publiek.

Daniel de Lange schrijft: “Hier en daar aarzelt Mahler niet de wonderlijkste toon-combinatiën samen te voegen. Of het oor na eenigen tijd die agglomeratie van klanken willig zal opnemen, zooals men nu reeds allerlei andere toonsamenvoegingen aanneemt, die men vroeger als onmogelijk beschouwde? Wie zal 't zeggen? (...)Wanneer hij een citroen uitgeknepen heeft, zal zeker niemand er nog squash van maken, geen druppel blijft er meer in. Dat is Mahler's grootheid, maar tevens zijn zwakheid.”¹¹⁴

De Zevende had een bijzondere ontvangst gekregen, het was veel geprezen, een enkele keer verguist. En sommigen hadden geconcludeerd het werk niet te begrijpen, maar het om die reden ook niet veroordeelt. Al met al waren Mahlers bezoeken een succes geweest. De pers was niet altijd lovend geweest, maar de meeste recensenten hadden zijn werken wel een kans gegeven. Amsterdam was geen hemel op aarde, maar wel een plaats waar interesse en openheid was. En Mahler had vriendschappen gesloten die voor beide partijen een verrijking waren.

Mahler verliet huize Mengelberg, zoals wij nu weten, voor de laatste keer en schreef in het gastenboek:

Ich lob' mir Hotel Mengelberg
das sicher ist der Engel Werk,
damit ein armer Musikant
findt' manches Mal der Heimath Land.¹¹⁵

¹¹⁴ Het nieuws van den dag: kleine courant, 4 oktober 1909, Amsterdam (KB, PPN: 83249562X)

¹¹⁵ [La Grange, 2008: 544]

Amsterdam: naschrift

Mengelbergs 25-jarige verbintenis met het Concertgebouworkest werd in 1920 groots gevierd met een Mahler-Festival. Volgens Mengelbergs biograaf Frits Zwart was dit “het onbetwiste hoogtepunt in Mengelbergs carrière.”¹¹⁶ Het illustreert de bijzondere band die was blijven bestaan. Tot 1920 had Mengelberg ruim 200 Mahler-concerten gegeven.¹¹⁷

In 1995, vijfenzeventig jaar later, werd dit eerste Mahler-feest herdacht. Volgens sommige recensenten is het in Nederland echter altijd Mahler-feest. Het publiek werd opnieuw geënthousiasmeerd door de kerstmatineeën van Haitink, waarin Mahler centraal stond en die tussen 1977 en 1987 rechtstreeks te volgen waren op radio en televisie. In 2010 en 2011 speelde het Concertgebouw in een speciale Mahler-cyclus al zijn symfonieën ter herdenking van zijn 150e geboorte- en 100e sterftejaar.

Muziekrecensent Kasper Jansen verklaart de Nederlandse belangstelling uit het feit dat Mahlers oeuvre gaat over de laatste levensvragen (dood en hemels leven) en worstelt met schrijnend menselijk leed. Het is de gang van het 'Diesseits' naar het 'Jenseits'. Mahler vat dit aldus samen in het 'Urlicht' uit de Tweede Symfonie: “Der Mensch liegt in größter Not. Der Mensch liegt in größter Pein. Je lieber möcht ich im Himmel sein.” Mahlers werk zou functioneren als de vrijzinnige pendant van de Mattheus-passion.¹¹⁸

In 1995 vond in het Concertgebouw een bijzondere plechtigheid plaats. Men ontving een buste van Mahler, gemaakt door zijn dochter Anna, uit handen van zijn kleindochter Marina. Hiermee werd een eerdere belofte van Alma Mahler ingelost, zij had Amsterdam één van de Mahler-beelden van Rodin beloofd. Door de Tweede Wereldoorlog vond de overdracht nooit plaats en het bewuste beeld staat nu in de foyer van de Weense Opera. Anna's beeld is geplaatst op de eerste verdieping van het Concertgebouw, in een rechte lijn met het frontbalkon waar Mahlers naam in het midden prijkt. Ik kan mij vinden in de uitspraak van Kasper Jansen dat Mahler de bezoekers niet aankijkt want “hij heeft alleen oog voor de oneindig verre eeuwigheid.”¹¹⁹

¹¹⁶ [Zwart, 1999: 15]

¹¹⁷ [Wennekes, 2011: 28]

¹¹⁸ [Wennekes, 2011: 31]

¹¹⁹ [Wennekes, 2011: 35, 36]

Epilog

Nachdem Mahler die Wiener Oper verlassen hatte, verbrachte er ein Teil des Jahres in New York. Da dirigierte er an der Metropolitan Opera, und leitete zwischen 1909 und 1911 die New York Philharmoniker. Auch dirigierte er einige Konzerte von der New York Symphony Orchester. Er führte einige von seinen Werken in den USA auf, aber es gab keine großen Erfolge. Den Sommer verbrachte er in Toblach. In diesen Jahren vollendete er Das Lied von der Erde und die 9. Sinfonie. 1910 fing er mit der 10. Sinfonie an, aber diese konnte er nicht vollenden.

Im Sommer 1910 erlebte er ein großes persönliches Drama. Durch einen aus Versehen an ihm adressierten Brief, entdeckte er dass seine Frau Alma eine Affäre hatte mit Walter Gropius. Gropius kam nach Toblach, aber Alma wählte dafür bei ihrem Mann zu bleiben. Dennoch ist Mahler tief erschüttert. Im August reist er nach Leiden, wo er mit Sigmund Freud über seine Probleme spricht während eines Spaziergangs durch die Stadt.

Im September 1910 dirigierte er die Premiere der 8. Sinfonie. Im Oktober war er wieder in New York. Am 21. Februar dirigierte er da sein letztes Konzert. Er erkrankte sich an seinem Herzen und verließ New York am 8. April. In Paris wurde er von einem namhaften Virologen untersucht. Der sagte ihm, dass er nie so eine schöne, gut entwickelte Bakterie gesehen hat. Auf diese besondere Weise wurde das Todesurteil Mahlers bestätigt. Von Paris reiste er nach Wien, wo er nach dem Löw Sanatorium gebracht wurde. Jetzt waren die Wiener sehr mitfühlend und in einigen Tagen hatte sein Zimmer sich in ein Blumenmeer geändert. Seine Krankheit verschlimmerte jeden Tag und am 18. Mai 1911 um 23:05 starb er.

Wenn er am 22. Mai am Grinzinger Friedhof neben seiner Tochter bestattet wurde, folgten mehr als 500 Trauernden den Sarg. Unter ihnen war Alphons Diepenbrock, der als Mitglied der niederländischen Delegation nach Wien gekommen war. Mengelberg konnte nicht anwesend sein. Im Juli würde er die Witwe in Toblach besuchen.

Umfangreiche Anerkennung für Mahlers Musik kam erst in den sechziger und siebziger Jahren. Aber in Amsterdam fand etwas Außergewöhnliches statt. Als Mengelberg 1920 sein 25-jähriges Jubiläum feierte, gab es ein Mahler-Fest. Vom 9. bis zum 21. Mai wurden alle Sinfonien Mahlers aufgeführt. Auch gab es Vorlesungen und publizierte man ein Büchlein. Ein riesiges Buch folgte 75

Jahre später, als Mahler namhaft war, und es in Amsterdam wieder ein Mahler-Fest gab. Das Buch heißt 'Mahler: The World Listens'.



Mahlers grafsteen in Grinzing.

Op de steen staat alleen 'Gustav Mahler'. Mahler zou gezegd hebben dat degenen die voor hem komen wel zouden weten wie hij was, en anderen hoefden dat niet te weten.



Zomer 2012

Conclusie

Na het inventariseren van Mahlers receptie in Wenen en Amsterdam kan geconcludeerd worden dat Mahler in Amsterdam opener ontvangen werd. Amsterdam was geen hemel, er waren genoeg sceptische critici, maar er was een welwillendheid die in Wenen vaak ontbrak. Voor het verschil in receptie kunnen diverse redenen worden genoemd.

Henry-Louis de la Grange schrijft dat de recensies in Amsterdam een voor die tijd uitzonderlijk gehalte van objectiviteit en openheid bevatten. Een belangrijke reden die hij hiervoor ziet, is dat de Amsterdamse critici, in tegenstelling tot hun Weense collega's, vaak musicologen, leraren, componisten en koorleiders waren. Sommige genoten zelfs internationale bekendheid¹²⁰ Daniël de Lange was bijvoorbeeld dirigent en componist en Anton Averkamp had musicologie, koordirectie en compositie gestudeerd.

In Amsterdam trof Mahler een aantal uitgesproken voorstanders van zijn muziek, waaronder Mengelberg en Diepenbrock. Mengelberg was een man van aanzien en heeft Mahlers muziek gepromoot en uitgevoerd. Hij heeft de positieve receptie mede mogelijk gemaakt door Mahler een podium te geven.

Een ander belangrijk element is dat Mahler in Amsterdam een gast was. In Wenen kende iedereen hem als directeur van de opera. In die positie was hij regelmatig onderwerp van gesprek en riep hij ook de onvermijdelijke weerstand op. Die weerstand kon niet gescheiden blijven van de receptie van zijn muziek. Doordat die weerstand er in Amsterdam niet was, was er minder ruis op de lijn. Hier kan tegenin gebracht worden dat de receptie van Mahler ook in bijvoorbeeld Berlijn vijandig was, terwijl hij daar toch ook geen maatschappelijk figuur was.

Het belang dat aan muziek werd toegekend, verschilde tussen Wenen en Amsterdam. In Wenen was het een zaak van hoogst belang, waarin geen pardon gegeven werd. In Amsterdam werd muziek zeker serieus genomen, maar het was geen halszaak zoals in Wenen. Dat muziek in Wenen zo'n serieuze zaak was, kwam door het rijke muzikale verleden dat ze hadden. Wenen had een breed scala aan muzikale grootheden voortgebracht. Amsterdam had bijna geen muzikaal verleden. Bij de Weners was een bepaalde krampachtigheid ontstaan om die eer hoog te houden, de Amsterdammers waren hiervan gevrijwaard. Verder stonden de critici in Wenen op een bepaald voetstuk en moesten

¹²⁰ [La Grange, 2006: 644]

ze hun status hoog houden. In Amsterdam was de positie van de critici minder verheven waardoor het voor hen geen schande was om toe te geven dat ze een werk nog een keer wilden horen omdat ze het nog niet (helemaal) begrepen.

Dat Amsterdam niet de Weense traditie had, is ongetwijfeld door velen betreurd. Maar hier, bij de ontvangst van Gustav Mahlers muziek, is het hun voordeel geweest.

Bibliografie

Boeken

Over Gustav Mahler

- Fischer, Jens Malte, *Gustav Mahler: Der fremde Vertraute* (Wien, 2003)
 Fischer, Jens Malte, *Gustav Mahler* (London, 2011)
- Kaplan, Gilbert, *The Mahler Album* (New York, 2011)
- La Grange, Henry-Louis de, *Mahler, Volume 1* (London, 1974)
 La Grange, Henry-Louis de, *Gustav Mahler: Vienna - The Years of Challenge (1897-1904)*, (Oxford, 2006)
 La Grange, Henry-Louis de, *Gustav Mahler; Vienna - Triumph and Disillusion (1904-1907)*, (Oxford, 2007)
 La Grange, Henry-Louis de, *Gustav Mahler: A New Life Cut Short (1907-1911)*, (Oxford, 2008)
 La Grange, Henry-Louis de, *Ein Glück ohne Ruh: Die Briefe Gustav Mahlers an Alma* (Berlin 1997)
 La Grange, Henry-Louis de, *Op zoek naar Gustav Mahler* (Amsterdam, 1995)
- Mahler, Alma, *Gustav Mahler: Memories & Letters* (Londen, 1973)
 Mitchell, Donald, *Gustav Mahler: The World Listens* (Amsterdam, 1995)
- Reeser, Eduard, *Gustav Mahler und Holland, Briefe* (Wien, 1980)
- Nikkels, Eveline, *Gustav Mahler: Leven en werken* (Leeuwarden, 2003)
- Schaufler, Wolfgang, *Gustav Mahler: The Conductors' Interviews* (Vienna, 2013)
- Willnauer, Franz, *Gustav Mahler und die Wiener Oper* (Wien, 1993)
 Willnauer, Franz, *Vererhter Herr College! Briefe an Komponisten, Dirigenten, Intendanten* (Wien 2010)

Achtergronden

- Brill, Paul, *Opmaat van een nieuwe eeuw: hoofdstukken uit het Nederlandse fin de siècle* (Amsterdam, 1995)
- Fischer, Jens Malte, *Jahrhundertdämmerung: Ansichten eines anderen Fin de siècle*, (Wien, 2000)
- Grijp, Louis Peter, red., *Een muziekgeschiedenis der Nederlanden* (Amsterdam, 2001)
- Historie en kroniek van het Concertgebouw en het Concertgebouworkest 1888-1988* (Zutphen, 1988) (2 delen)
- Jurgens, Henk, *De culturele revolutie in Wenen* (Soesterberg, 2001)

Romein, Jan, *Op het breukvlak van twee eeuwen: De westerse wereld rond 1900* (Amsterdam, 1976)

Samama, Leo, *Alphons Diepenbrock: componist van het vocale* (Amsterdam, 2012)

Schorske, Carl E., *Fin-de-Siecle Vienna: politics and culture* (New York, 1981)

Toman, Rolf, Hrsg, *Wien: Kunst und Architektur* (Potsdam, 2013)

Tuchmann, Barbara, *De trotse toren: Een portret van de wereld in de jaren 1890-1914* (Elsevier, 1978)

Wennekes, Emile, *Van Mengelberg tot meezing-Mattheus: Klassieke-muziekcultuur in Nederland* (Amsterdam, 2011)

Zanden, Jos van der, *Componisten op bezoek in Nederland* (Almere, 2002)

Zwart, Frits, *Willem Mengelberg 1871-1951* (Amsterdam 1999)

DVD's

Scheffer, Frank, *Conducting Mahler: I Have Lost Touch with the World* , 2005

Sommer, Andy, *Mahler: Autopsy of a Genius*, 2011

Websites

De Nederlandse Mahlerstichting: www.gustavmahlerstichting.nl

Encyclopedia Britannica: www.britannica.com

Internationale Gustav Mahler Gesellschaft Wien: www.gustav-mahler.org

Koninklijke Bibliotheek: www.kb.nl

Koninklijk Concertgebouworkest: www.concertgebouworkest.nl