

cpo

Julius Röntgen

Symphonies 9 & 21 Serenade

Brandenburgisches Staatsorchester Frankfurt
David Porcelijn





Julius Röntgen (ca. 1910) Collection Netherlands Institute, The Hague

Julius Röntgen (1855–1932)

1	Symphony No. 9 »The Bitonal«	16'46
----------	-------------------------------------	--------------

	Serenade in E major	19'38
--	----------------------------	--------------

2	Moderato	6'51
----------	----------	------

3	Allegretto con grazia	3'42
----------	-----------------------	------

4	Un poco andante	3'30
----------	-----------------	------

5	Allegro molto	5'35
----------	---------------	------

6	Symphony No. 21 in A minor	19'10
----------	-----------------------------------	--------------

T.T.: 55'37

**Brandenburgisches Staatsorchester
Frankfurt
David Porcelijn**

Serenade **Symphonie Nr. 21 a-moll** **Bitonale Symphonie**

Seine beiden ersten Symphonien hat Julius Röntgen (1855–1932) in den Jahren 1872 und 1874/75 komponiert. Er war mit diesen Jugendwerken selbst nicht zufrieden und scheint die Partituren schon früh vernichtet zu haben. Die nächste Symphonie, die er als seine Nummer 1 herausbrachte, entstand 1910. Wie Johannes Brahms hat sich auch Röntgen mit der Komposition von Symphonien ein wenig schwer getan. Zwar hatte er sich schon vor 1910 an große Werke herangewagt, doch die Komposition einer Symphonie hatte noch lange Jahre auf sich warten lassen. Wie Brahms, so hat auch Röntgen seine symphonische Feder an einer Serenade für Orchester zugeschnitten. Das war 1902. Erst acht Jahre später kam Röntgens symphonische Produktion in Gang.

Semmering-Serenade

Die 1902 entstandene Serenade erlebte ihre einzige Aufführung im Rahmen der Feier, mit der Röntgens 25-jähriges Jubiläum im Dienste der Musikschule und des Amsterdamer Konservatoriums gewürdigt wurde. Am 7. Februar 1903 dirigierte der Komponist im Amsterdamer Concertgebouw das dortige Orchester in einem Programm, in dem neben dem Violinkonzert a-moll (1902), den Valerius-Liedern und dem *Liedje van de zee* auch die Serenade aus der Taufe gehoben wurde. Nach langer Zeit stand Röntgen wieder einmal am Pult des Concertgebouw-Orchesters. Seit dem Amtsantritt des Chefdirigenten Willem Mengelberg im Jahre 1895 hatte er dazu keine Gelegenheit mehr gehabt. Mengelberg war den Proben und der Aufführung aus

gesundheitlichen Gründen ferngeblieben, doch im Orchester ging bald das Gerücht um, er habe »die Röntgenstrahlen nicht ertragen können«.

Mehrere Zeitungen bezeichneten das Violinkonzert und die Valerius-Lieder als die stärksten Werke. Über die Serenade verlor man praktisch kein Wort. Im Oktober und November 1902 hatte Julius Röntgen gemeinsam mit dem jungen polnischen Geiger Bronislaw Huberman in Wien einige Konzerte gegeben. Außerdem war er im Musikvereinsaal als Solist in Beethovens viertem Klavierkonzert aufgetreten. Zwischendurch war er für einige Tage ins verschneite Semmering gefahren. Der Luftkurort in den Bergen war ihm nicht neu: Schon im März 1896 hatte er hier mit keinem Geringeren als Edvard Grieg logiert. Jetzt war er allein, und er komponierte die Serenade, um sich von seinen Konzerten zu erholen! Am 6. November schrieb er an Grieg: »Und nun sitze ich hier und instrumentiere eine Serenade, die ich kürzlich geschrieben habe und von der ich heute einen ganzen Satz in Partitur gebracht habe.«

Vor der Jubiläumsfeier des 7. Februar hatte der Komponist Daniel de Lange, seines Zeichens Direktor des Amsterdamer Konservatoriums, in der Zeitung geschrieben, dass die Serenade »eines der schönsten Werke des Künstlers« sei. Einige Rezensenten lobten am Ende die meisterhafte Orchestration des Werkes. Keiner aber ließ sich über den Inhalt der Musik aus. Ende Februar schrieb Röntgen in seinem Brief an Grieg lediglich, dass die Semmering-Serenade »sehr lyrisch« sei. Mehr hatte er selbst nicht darüber zu sagen – und mehr war auch nicht nötig: Die Serenade ist ein problemloses, großzügiges Stück gesunder, aufrechter Musik, das die Sonnenseite des Lebens beleuchtet. Wie in vielen Kompositionen Röntgens hat Brahms auch hier seine deutlichen Spuren hinterlassen. Eine prägnante, eigene Handschrift des Komponisten fehlt.

Die Serenade hat sich keinen Platz im Repertoire erobern können. Kein weiterer Dirigent hat sich des Werkes angenommen, das folglich nur einmal unter Röntgens eigener Leitung aufgeführt wurde. Mengelberg war nicht daran interessiert, obwohl ihm seine Orchestermusiker davon erzählt haben werden, und auch der zweite Dirigent und die Gastdirigenten des Concertgebouworkest sowie Dirigenten in anderen Städten hatten kein Interesse an dem Stück. Es war eine offensichtliche Tatsache, dass Röntgen seinerzeit vom musikalischen Establishment an den Rand gedrängt worden war. Die niederländische Avantgarde mit Wortführern wie Alphons Diepenbrock hatte schon unmittelbar nach dem Tode von Brahms (1897) die Behauptung aufgestellt, dass das Schaffen des eben Verblichenen ein musikalischer Herbst gewesen sei. Mit seinem Tod sei die Epoche der deutschen Romantik definitiv abgeschlossen gewesen. Es gab keinen Platz mehr für Künstler, die auch weiterhin in diesem Stil komponierten. Deshalb: *Exit Röntgen!* Was er komponierte, hatte keine Bedeutung.

Symphonie Nr. 21 a-moll

In der Symphonie Nr. 21 sprach Röntgen Ende September 1931 eine ganz andere Sprache. Dieses Spätwerk ist ein ernstes Stück mit einigen glücklichen, hellen Momenten. Die Basis bildet eine chromatische, gebrochene, hauptsächlich absteigende Melodie von drei Sechsviertel-Takten. In der ersten Episode (»Moderato«) bringen die tiefen Streicher diese Phrase, die eigentlich ein ideales Fugenthema sein sollte: Sie wird sofort eine Quarte höher von den hohen Violoncelli und den Bratschen wiederholt – allerdings ohne Begleitung. Das kommt späterhin noch einige Male vor. Nirgends erfährt das Fugenthema die ihm gebührende Behandlung: Es gibt kein Kontrasubjekt, keine kontrastierende

Gegenstimme. Allerdings spielen die Bläser zu der gewundenen Chromatik mit langen, offenen Tönen so etwas wie einen *Cantus firmus*.

Die chromatische Basis ist so interessant, dass Röntgen noch einige Male – bisweilen zur Vorbereitung einer nachfolgenden Episode – darauf zurückkommt. Der Einleitung folgen sechs Episoden, bei denen es sich tatsächlich um Variationen handelt. Jeder Abschnitt ist durch seine instrumentale Besetzung und seine Energie auf eigene Weise charakterisiert. So tritt in Teil II (»L'istesso movimento«) das Solocello in den Vordergrund. Verschiedene Male ist die Bratsche – Röntgens eigenes Instrument – solistisch zu hören. An anderen Stellen findet man Bruckners tiefe Bläserchöre. Im Teil VI (»Tranquillo«) treten Flöte und Klarinette in den Vordergrund. Bis zur Architektur und den Gesten der »Passacaglia«, mit der Johannes Brahms seine vierte Symphonie beschloss, ist es nie sehr weit.

Bei Röntgen kam es oft vor, dass die Feder von dem überfloss, dessen sein Herz voll war. So dürfte die Symphonie a-moll weder von der im August entstandenen Bach-Symphonie noch von dem langen Besuch des Professors Karl Budde Mitte September zu trennen sein. Röntgen war mit dem Marburger Professor für Altes Testament und Hebräisch seit Jahrzehnten eng befreundet. Die Zusammenarbeit resultierte Anfang Dezember 1931 in der Kantate *Sulamith* für Sopran, Tenor, Frauenchor und Orchester. Das Thema dieser Kantate stammt aus dem Hohelied. Zwischen Buddes Besuch und der *Sulamith* entstand außer der Symphonie Nr. 21 in a-moll noch die Symphonie Nr. 22 in Fis-dur. Die Kantate nahm seit September in Röntgens Kopf Gestalt an, obwohl aus seinem Kalender hervorgeht, dass er das Stück erst zwischen dem 29. November und 3. Dezember zu Papier gebracht hat. Dabei ging es aber nur um die Niederschrift dessen, was sich längst herauskristallisiert hatte.

Die drei Symphonien und die Kantate sind zwangsläufig miteinander verwandt.

Symphonie Nr. 9 »Die Bitonale«

Am 27. August 1930 schrieb Julius Röntgen seinem Freund Donald Tovey, dem Reid-Professor für Musik an der Universität von Edinburgh, er habe in diesem Jahr insgesamt sechs Symphonien geschrieben. Nicht ohne Stolz verriet er dabei: »Sogar eine Bitonale habe ich versucht.« Und gegenüber dem befreundeten Geiger Alexander Schuller brüstete er sich damit, dass diese Symphonie »ultra-modern« sei. Durch Worte und Taten Eindruck schinden, das war an sich nichts für Röntgen. Hier aber war er nicht misszuverstehen.

Vermutlich hat Röntgen mit seinen Worten aber etwas anders sagen wollen.

In denselben Jahren bezeichnete er seinen eigenen Kompositionsstil als »hehrlich und unmodern«. Demnach war seine Musik die Frucht »tiefeempfunderer, warmer Emotion und Inspiration«. Es war also für Röntgen völlig unmöglich, auf eine sogenannte »moderne« Art zu schreiben. Das konnte er zwar auch, denn schließlich kannte er die modernen Rezepturen gut genug. Doch wie Grieg stand er nicht unter dem Einfluss des »sogenannten Neuen« und »sogenannten Originellen« der neuen Musik. Für Grieg und für ihn selbst zählten nur Wahrheit und Wahrhaftigkeit. Dass Röntgen nicht modern schrieb, war sein eigener, freier Entschluss. Doch er wollte allen, die ihm teuer waren, und auch anderen Interessenten wenigstens einmal zeigen, dass er sehr wohl »modern« sein konnte. Dabei dürfte er wohl eine Aufführung nicht in Betracht gezogen haben. Musik spielen – das war eine Sache der Musiker, nicht der Komponisten.

Eine bitonale Symphonie ... das klingt ebenso ein-drucksvoll wie lachhaft. Welcher Komponist, der allen Ernstes modern komponierte, hätte seiner Symphonie jemals selbst das Beiwort »bitalon« gegeben? Röntgen hat das freilich getan. Für ihn war seine neue Symphonie ein Ausflug. Das Stück stellte in seinem Œuvre einen »Fremdkörper« dar. Was ist das eigentlich: Bitalonalität? Das gleichzeitige Vorhandensein und Einsetzen zweier Tonarten – eine Technik, die die meisten modernen Komponisten in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts ausprobierten. Auch Niederländer, auch Schüler von Röntgen. Dabei war das, was die meisten schrieben, tief in der Tonalität verankert und der Tradition verpflichtet. Bei vielen modernen Komponisten war die Hierarchie von Tonika, Dominante und Subdominante noch nicht erschüttert. Nur die harmonische Palette hatte sich erweitert, wobei sie ziemlich diffus geworden war. Bei einer konsequent und geradlinig ausgeführten Bitalonalität wird das Zentrum nicht mehr von einer Tonart gebildet, und die tonale Hierarchie versteht sich nicht länger von selbst. Bei einer echten Bitalonalität herrscht vom Anfang bis zum Ende die Doppeldeutigkeit.

Röntgen hat des öfteren bitalon komponiert, unter anderem in seiner Sonate für Bratsche und Klavier (1924) und seiner Sonate in zwei Sätzen für Violine und Klavier piano (1926). Obwohl er sich darüber im Klaren war, dass die Bitalonalität nicht seine Tonalität war, erkannte er doch, dass die bitonale Schreibweise nicht nur eine interessante, sondern auch eine bedeutende Technik der neuen Musik war. Bei den Kursen in Musikgeschichte, die Röntgen von 1927 bis 1930 gab, behandelte er auch die drei Komponisten, die seiner Meinung nach die Großen der modernen Musik waren: Strawinsky, Hindemith und Piiper.

Wie aber war es möglich, dass der in die Jahre gekommene Röntgen auf der Höhe der Zeit war? Als Direktor des Konservatoriums war er bei allen Aufnahme-, Zwischen- und Abschlußprüfungen anwesend und hatte oft miterleben können (oder müssen), dass Kandidaten und Schüler mit neuen Stücken aufkreuzten. Auch seine fünf Musiker-Söhne hielten ihn auf dem Laufenden. Als die jungen Röntgens flügge wurden, in Orchester eintraten und ihre eigenen konzertanten Praktiken entwickelten, lernten sie junge Komponisten und deren Werke kennen, die sie mit nach Hause brachten. Die Bitonalität war im Hause Röntgen ein bekanntes Phänomen, das man – mit einiger Vorsicht – zu würdigen wusste. Die Atonalität hingegen war Röntgen sein Leben lang »ein Greuel«. Aber selbst dafür galt: Erst kennenlernen und dann urteilen. Übrigens hat er sich auch auf diesem glitschigen Terrain bewegt, als er 1920 eine atonale Etüde für Klavier verfasste: Echte Atonalität war das freilich nicht gewesen, sondern eher ein ironisches Augenzwinkern.

Die erste Fassung der bitonalen Symphonie (für zwei Klaviere) wurde Mitte August 1930 während eines Aufenthaltes in Alkmaar abgeschlossen. Anfang September war auch die Orchesterpartitur fertig. Ist diese Symphonie nun bloß ein Husarenstückchen, eine »Röntgensche Spielerei« oder ein Bluff, oder handelt es sich dabei nicht vielmehr um eine ehrliche Arbeit, die Röntgens eigenen, hohen Maßstäben entsprach? Es sei dahingestellt, ob die Symphonie überhaupt wirklich bitonal ist. Zumindest wird aber mit der Bitonalität gespielt. In der ersten Episode (»Lento e mesto«) liegen die Tonarten weit voneinander entfernt: Es, E, As und A. Fortwährend reichen die Harfe, die hohen und tiefen, paarweise eingesetzten Bläser und die Streicher den Staffelfstab untereinander weiter. Doch nirgends lassen sie sich mit ihren Beiträgen gleichzeitig hören. Schwere Konfrontationen bleiben

aus. Fast jede bitonale Phrase wird sowohl harmonisch als auch melodisch von einer ehrlichen Gebärde Röntgens abgeschlossen. Manchmal schmilzt die Bitonalität wie Schnee in der Sonne – so etwa in der zweiten Episode (»Animato«), wenn im Dreiachttakt ein Walzer einsetzt. Bei jeder vorkommenden Gebärde ist deutlich ein tonales Zentrum zu spüren. In der dritten Episode (»Allegro agitato«) kommt die Symphonie in Fahrt. Das »Andante sostenuto« führt zur Atmosphäre des Anfangs zurück: Wieder reichen verschiedene Instrumentengruppen behutsam ihre Akkorde weiter, die nicht zueinander wollen oder aneinander anschließen können. Dann sind im »Piu animato« und im »Tranquillo« erneut dieselben Themen an der Reihe, allerdings verändert, wodurch diese Symphonie wie die Symphonie in a-moll so wirkt wie ein Thema mit Variationen. Eine wahre Entladung folgt im »Molto tranquillo«. Zuletzt herrscht wieder die anfängliche Atmosphäre mit dem auffallenden Beitrag der Harfe. Für Röntgen muss das ein »Happy End« gewesen sein: In seinem bitonalen Meisterstück lässt er seine eigene, ehrliche, unmoderne Sprache über das schließlich doch etwas wesenlose Spiel der Bitonalität siegen. Trotzdem: der Kandidat hat 100 Punkte!

Jurjen Vis

Übersetzung: Eckhardt van den Hoogen

Brandenburgisches Staatsorchester Frankfurt

Die Geschichte des Brandenburgischen Staatsorchesters Frankfurt reicht bis ins Jahr 1842 zurück. Nach der Einheit Deutschlands etablierte es sich dann innerhalb weniger Jahre als ein weit über die Landesgrenzen Brandenburgs hinaus wirkendes Sinfonieorchester. Dies spiegelt sich in der regen Gastspieltätigkeit wider, die das Brandenburgische Staatsorchester Frankfurt zu Konzertreisen durch zahlreiche Länder Europas, u.a. in den Vatikan zu einem Konzert zum 60. Jahrestag der Deklaration der Allgemeinen Menschenrechte, sowie nach Israel und Japan führte. Seit 1973 ist es ständiges Gastensemble beim Choriner Musiksommer und seit 2002 beim Festival der Kammeroper Schloss Rheinsberg. Mit seinen Konzerten in der Konzerthalle „Carl Philipp Emanuel Bach“ und im Kleist Forum sowie Veranstaltungen mit den Frankfurter Chören bildet es den musikalischen Dreh- und Angelpunkt der Oderstadt. Darüber hinaus gehört es mit seinen Gastspielen im Rahmen des Theater- und Orchesterverbundes in Potsdam und Brandenburg (Havel) und in anderen Städten des Landes zum prägenden Bestandteil des kulturellen Lebens in Brandenburg. Projekte mit osteuropäischen Nachbarländern bilden einen weiteren Schwerpunkt. Seit 1993 hat das Brandenburgische Staatsorchester Frankfurt durch zahlreiche und zum Teil prämierte CD-Ersteinspielungen bei **CPO**, Signum, Rondeau und Naxos sowie durch prämierte Filmmusikproduktionen wie etwa den 2011 auf der Berlinale für die beste Musik ausgezeichneten Dokumentarfilm „Unter der Erde, im Himmel“ auf sich aufmerksam gemacht. Darüber hinaus tragen Rundfunkschnitte des RBB und von Deutschlandradio Kultur zur medialen Verbreitung des Brandenburgischen Staatsorchesters Frankfurt bei. Neben der seit jeher gepflegten Jugendarbeit mit heranwachsenden Musikern kümmert

sich das Orchester seit 2008 mit eigens entwickelten „Education-Projekten“, die seit 2012 von der Schweizer „Drosos“-Stiftung nachhaltig unterstützt werden, um die musikalische Bildung von Heranwachsenden. Außerdem begleitet es seit 2010 die „Richard Wagner für Kinder“-Inszenierungen der Bayreuther Festspiele. Seit der Spielzeit 2007/08 ist Howard Griffiths der künstlerische Leiter und Generalmusikdirektor des Brandenburgischen Staatsorchesters Frankfurt.

<http://www.brandenburgisches-staatsorchester-frankfurt.de>

David Porcelijn

Als geschätzter Orchesterbildner war David Porcelijn Chefdirigent und Künstlerischer Direktor der Sinfonieorchester von Adelaide und Tasmanien, Chefdirigent des Sønderjyllands Symfoniorkester, Chefdirigent und Künstlerischer Direktor des Belgrader RTB Sinfonieorchesters sowie Musikalischer Direktor und Dirigent des Niederländischen Tanztheaters. Des weiteren war er Professor für Dirigieren an den Konservatorien von Utrecht-Amsterdam und von Sydney.

David Porcelijn hat unter anderem das London Philharmonic Orchestra, die London Sinfonietta, das BBC Symphony Orchestra und das Philharmonia Orchestra dirigiert. Unter seiner Leitung spielten weiterhin das Sinfonieorchester von Sydney, das Philharmonische Orchester Bergen, das SWR Sinfonieorchester Baden-Baden und Freiburg, das Sinfonieorchester Lahti, die Hamburger und die Nürnberger Symphoniker, das Sinfonieorchester Kuopio, das Orquesta Filarmónica de Gran Canaria, die NDR Radiophilharmonie und das Sinfonieorchester des Polnischen Rundfunks.

Neben dem zentralen Repertoire dirigierte Porcelijn in der ganzen Welt auch zeitgenössische Musik. So brachte er bei drei Konzerten während des

Internationalen Festivals of Edinburgh neue Musik chinesischer Komponisten zu Gehör. Auf internationaler Ebene arbeitete er überdies mit großen kulturellen Institutionen wie der Australischen Oper, dem Prager Frühling und dem Orquesta Filarmónica de la Ciudad de México zusammen. Dazu kamen Konzertreisen mit seinen Orchestern und Ballettaufführungen am Opernhaus Zürich sowie mit *Malandain Biarritz*.

David Porcelijn beherrschte ein großes Opernrepertoire. Bei der Münchner Biennale wurde er für eine Produktion der Niederländischen Oper als *Bester Operndirigent* ausgezeichnet. Sein Operndebüt gab er in Australien, als er den *Rigoletto* an der Staatlichen Oper von Südastralien dirigierte, wo er inzwischen auch *Macbeth*, *La traviata* und John Adams' *Nixon in China* aufgeführt hat. An der Opera Queensland brachte er überdies *Madama Butterfly* heraus. Am Opernhaus von Sydney hat er unter anderem *Lucia di Lammermoor*, *Rigoletto*, *Les contes d'Hoffmann* und *Il barbiere di Siviglia* geleitet; des weiteren gab es in Koproduktion mit der *Opera Australia* eine halbszenische Aufführung von Rossinis *La Cenerentola*. An der Niederländischen Oper leitete er ferner Monteverdis *Combattimento di Tancredi e Clorinda*, Theo Loevendies *Gassir the Hero* und zwei Opern von Param Vir. In Belgrad hat »der vorzügliche Maestro Porcelijn« (Zorica Koji) *Die Liebe zu den drei Orangen* von Sergej Prokofieff dirigiert. In Großbritannien gab er sein Operndebüt an der Opera North mit Giuseppe Verdis *Otello*.

David Porcelijn war ein vorzüglicher Studiokünstler, der vor allem für **cpo** aufnahm. Zu diesen Produktionen gehören bereits die Symphonien von Christian Sinding mit der NDR Radiophilharmonie. Es entstanden für **cpo** auch verschiedene große Zyklen, die dem gesamten Orchesterschaffen niederländischer Komponisten wie Jan van Gilse, Julius Röntgen, Henk Badings und Hendrik

Andriessen gewidmet sind. Ebenfalls für **cpo** hat Porcelijn Werke der serbischen Komponistin Isadora Zebelman und des Slowaken Ľudovít Rajter eingespielt. Zuvor war er insbesondere für die australischen *ABC Classics* tätig. Hier erschienen unter seiner Leitung sämtliche Beethoven-Symphonien und Messiaens *Éclairs sur l'Audellà* sowie Musik der Australier Richard Meale, Peter Sculthorpe, Nigel Westlake und Mathew Hindson. Des weiteren veröffentlichte das australische Label Werke von Kurt Schwertsik und Lieder von Franz Schubert in Orchesterfassungen von Brahms, Reger, Offenbach und Liszt. Für EMERGO hat David Porcelijn mit dem Tasmanischen Symphonieorchester bzw. dem Chor und Orchester der Niederländischen Radio-Philharmonie Musik der niederländischen Komponisten Hans Kox und Tristan Keuris aufgenommen. Bei Danacord brachte er auf sechs CDs sämtliche konzertanten Werke für Klavier und Orchester von Frédéric Chopin und Felix Mendelssohn heraus.

Serenade **Symphony no. 21 in A minor** **Bitonal Symphony**

Julius Röntgen (1855–1932) wrote his first two symphonies in 1872 and 1875–75. He was dissatisfied with these youthful efforts and apparently destroyed the scores at an early date. His next symphony, which he published as his first, was written in 1910. Like Brahms, he had trouble when it came to composing symphonies. Though he had already ventured into large-scale compositions before 1910, it took him many years before he tried his hand at a symphony. Again like Brahms, he decided first to cut his teeth on a serenade for orchestra. That was in 1902. Eight years had to pass before his symphonic output finally got underway.

Semmering Serenade

The *Serenade* of 1902 received its first and only performance during a celebration honouring Röntgen's 25 years of service at the music school and Amsterdam Conservatory. On 7 February 1903 he conducted the Concertgebouw Orchestra in Amsterdam in a programme which, besides his A-minor Violin Concerto (1902), the *Valerius Songs* and *Liedje van de zee*, also included the first performance of the *Serenade*. Years later Röntgen again stood at the helm of the Concertgebouw – his first opportunity since the Willem Mengelberg took charge as principal conductor in 1895. For reasons of health, Mengelberg did not attend the rehearsals or the performance. But the rumour soon spread in the orchestra that he 'couldn't stand the Röntgen rays' (*Röntgenstrahlen* being the German term for 'x-rays').

Several newspapers referred to the Violin Concerto and the *Valerius Songs* as the strongest pieces on the programme. Practically nothing was said of the *Serenade*. In October and November 1902 Röntgen gave several concerts in Vienna with the young Polish violinist Bronislaw Hubermann. He also appeared in the hall of the Musikverein as the soloist in Beethoven's Fourth Piano Concerto. Between these events he travelled for a few days to the snow-bound town of Semmering. This mountain retreat was not new to him: he had already stayed there in March 1896 with none other than Edvard Grieg. But now he was alone, and he wrote the *Serenade* in order to recuperate from his concerts! As he wrote to Grieg on 6 November, 'I'm now sitting here and orchestrating a serenade I just wrote. Today I scored an entire movement.'

Before the jubilee concert of 7 February the composer Daniel de Lange, the head of Amsterdam Conservatory, had written in the newspaper that the *Serenade* was 'one of the artist's most beautiful creations'. In the end several critics praised its masterly orchestration, but none had a word to say about its musical contents. In late February Röntgen, writing to Grieg, merely said that the *Semmering Serenade* was 'very lyrical'. He had nothing more to add about it. Nor was it necessary to say anything else: the *Serenade* is an unproblematic and generous piece of healthy, forthright music that illuminates the bright side of life. Like so many of his works, it clearly reveals traces of Brahms, but not the composer's own concise and distinctive hand.

The *Serenade* failed to take hold in the repertoire. As no other conductor took the work under his wing, it was performed only once under Röntgen's baton. Mengelberg took no interest in it although the members of his orchestra doubtless spoke of it. Nor did the Concertgebouw's second conductor or visiting

conductors show any interest in the piece, much less conductors from other cities. It was an obvious fact at the time that Röntgen had been pushed to the periphery of the musical establishment. Shortly after Brahms's death in 1897 the Dutch avant-garde, with spokesmen such as Alphons Diepenbrock, had claimed that the deceased master's works were a musical autumn, that the age of German romanticism had come to a definitive end with his death. There was no room for artists who continued to write in his style. Hence, 'Exit Röntgen'! Nothing he composed had any significance.

Symphony No. 21 in A minor

Röntgen's Symphony no. 21, written in late September 1931, speaks an entirely different language. This late work is an earnest piece of music with a few bright moments of happiness. It is based on a fractured, generally descending chromatic melody lasting three 6/4 bars. In the first episode ('Moderato') it is stated by the low strings. Actually the phrase would make an ideal fugue subject: it is immediately repeated a 4th higher by the high cellos and violas, albeit without accompaniment. The same thing happens a few times later. Nowhere does this subject receive the fugal treatment it deserves: there is no countersubject or contrasting countermelody. That said, the winds offset the tortuous chromaticism with something akin to a *cantus firmus* in long sustained notes.

The chromatic starting point is so interesting that Röntgen returns to it several times, occasionally to prepare a subsequent episode. The introduction is followed by six episodes which in fact constitute a series of variations. Each section is set apart from the others by its instrumentation and energy. For example Part II ('L'istesso movimento') places the solo cello in

the foreground. Sometimes the viola, Röntgen's own instrument, is allowed to play solo. In other passages we hear Brucknerian choirs of low brass. In Part VI ('Tranquillo') the flute and clarinet come to the fore. The architecture and gestures of the 'Passacaglia' at the end of Brahms's Fourth are never very far away.

It often happens in Röntgen's music that his pen overflowed with the things that filled his heart. Thus, the A-minor Symphony is probably inseparable from the 'Bach Symphony', written in August of the same year, nor from the long visit from Karl Budde in mid-September. For decades Röntgen had been a close friend of this Marburg professor of Old Testament and Hebrew studies. Their collaboration led in early December 1931 to the cantata *Sulamith* for soprano, tenor, women's chorus and orchestra, on a subject from the Song of Songs. Between Budde's visit and *Sulamith* there arose not only the Symphony no. 21 but also the Symphony no. 22 in F-sharp minor. The cantata took shape in Röntgen's mind from September, although his datebook reveals that he only committed it to paper between 29 November and 3 December. Yet he wrote down only what had crystallised long beforehand. The three symphonies and the cantata inextricably intertwine.

Symphony no. 9 ('The Bitonal')

On 27 August 1930 Julius Röntgen wrote to his friend Donald Tovey, the Reid Professor of Music at Edinburgh University, that he had composed a total of six symphonies that year. He also confided, not without pride, that he had 'even tried his hand at a bitonal one'. To his violinist friend Alexander Schuller he boasted that the symphony was 'ultra-modern'. Actually, cutting a good figure with words and deeds was not Röntgen's

style. Here, however, he was not to be misunderstood.

But presumably Röntgen wanted, with these words, to say something quite different. In the same years he called his own compositional style 'honest and unmodern'. His music was, he felt, the fruit of 'warm, deeply felt emotion and inspiration'. It was utterly impossible for him to write in a so-called 'modern' manner. He might have done so, for he knew the modernist recipes well enough. But like Grieg, he did not stand under the influence of the 'so-called newness' and 'so-called originality' of modern music. For him, as for Grieg, all that counted was truth and veracity. That he did not write in a modern manner was his own free choice. But he wanted at least once to show everyone dear to his heart, and all other interested parties, that he could very well be 'modern' if he wished. He probably did not envision the work's performance. Playing music was a matter for musicians, not for the composer.

The term 'Bitonal Symphony' sounds at once impressive and ludicrous. What composer who wrote modern music in all seriousness would ever have given a symphony the nickname 'bitonal'? Yet that is precisely what Röntgen did. He viewed his new symphony as an outing. It represents a 'foreign object' in his oeuvre. What, after all, is 'bitonality'? The simultaneous presence and use of two keys. It was a technique that most modern composers tried out in the first half of the 20th century. Some were Dutch; some were even Röntgen's pupils. Yet what most of them wrote was deeply rooted in tonality and beholden to tradition. For many modern composers the hierarchy of tonic, dominant and subdominant still held sway. All that expanded was the harmonic palette, which had become fairly diffuse. If applied rigorously and consistently, bitonality will not have a single key at its centre, and the tonal hierarchy can no longer be taken for granted. With true bitonality, ambiguity reigns

from beginning to end.

Röntgen often composed bitonal music; we need only think of his Sonata for Viola and Piano (1924) or his Sonata in Two Movements for Violin and Piano (1926). Though fully aware that bitonality was not his métier, he realised that the bitonal style was not only an interesting technique in contemporary music, but also an important one. In the music history courses he taught from 1927 to 1930 he discussed the three composers who, he felt, were the great figures in modern music: Stravinsky, Hindemith and Pijper.

How did it happen that the now elderly Röntgen stood at the forefront of his age? As head of the Conservatory he was present at every entrance, intermediate and final examination. He had often been able, or forced, to hear candidates and students show up with new pieces. His five sons, all musicians, likewise kept him up to date. When the young Röntgens came of age they joined orchestras and developed their own concert practices. They became acquainted with young composers and their works, which they took home with them. Bitonality was, in the Röntgen household, a familiar phenomenon that they knew how to appreciate – with some caution. Atonality, on the other hand, remained an 'abomination' to Röntgen to the end of his days. But even then his rule was: Learn something first before passing judgment on it. He even set forth himself on this slippery terrain by writing an atonal piano étude in 1920. That said, it is not atonal in a strict sense, but more akin to an ironic wink of the eye.

The first version of the Bitonal Symphony (for two pianos) was completed in mid-August 1930 during a stay in Alkmaar. The orchestral score was completed in early September. Is this symphony a minor *coup de main*, a 'Röntgenian plaything'? Is it a bluff? Or is it an honest effort that met Röntgen's own high standards?

Leaving aside whether it is truly bitonal at all, at least it toys with bitonality. In the first episode ('Lento e mesto') the keys lie far apart: E-flat, E, A-flat and A. The harp, the high and low winds (grouped in pairs) and the strings constantly pass the baton from one to another. But nowhere do we hear their contributions simultaneously. There are no stark clashes. Röntgen ends practically every bitonal phrase both harmonically and melodically with a forthright gesture. Sometimes the bitonality melts away like snow in the sun, as in the second episode ('Animato'), where a waltz enters in 3/4 time. At every gesture we clearly sense a tonal centre. It is in the third episode ('Allegro agitato') that the symphony truly gets going. The 'Andante sostenuto' takes us back to the atmosphere of the opening: once again various groups of instruments warily pass on chords that neither can nor will fit together. Then, in the 'Più animato' and 'Tranquillo', the same themes recur, now altered. As a result the symphony has the effect of a theme and variations, much like the A-minor Symphony. A proper release follows in the 'Molto tranquillo'. Finally the opening atmosphere again prevails, with the striking contribution of the harp. For Röntgen this must have been a 'happy ending': in his bitonal masterpiece he allows his own, forthright, unmodern language to triumph over the ultimately somewhat insubstantial game of bitonality. Nonetheless, full marks to the examinee!

Jurjen Vis

Brandenburg State Orchestra of Frankfurt

The history of the Brandenburg State Orchestra of Frankfurt goes back to 1842. Following the reunification of Germany it established itself within a few years as a symphony orchestra known far beyond the borders of the Land of Brandenburg. This influence is reflected in the frequent guest performances that have taken the Brandenburg State Orchestra of Frankfurt on concert tours through numerous European countries, to the Vatican for a concert on the sixtieth anniversary of the Universal Declaration of Human Rights, and to Israel and Japan. The orchestra has been a regular guest ensemble at the Chorin Music Summer since 1973 and at the Rheinsberg Castle Chamber Opera Festival since 2002. The orchestra's concerts at the Carl Philipp Emanuel Bach Concert Hall and at the Kleist Forum and events with Frankfurt's choirs make it the musical focus and hub of Frankfurt an der Oder. Moreover, it plays an influential role in Brandenburg's cultural life with its guest performances forming part of the Theater and Orchestral Union in Potsdam and Brandenburg (Havel) and in other cities in the region. Projects with neighboring Eastern European countries form an additional focus. Since 1993 the Brandenburg State Orchestra of Frankfurt has gained notice with numerous CD premiere recordings, including prizewinning productions with **cpo**, Signum, Rondeau, and Naxos, and with distinguished film music productions such as the documentary film *Unter der Erde, im Himmel*, which was awarded the prize for the best music at the Berlin Film Festival in 2011. Moreover, live radio recordings of the RBB and Deutschlandradio Kultur have contributed to the spread of the Brandenburg State Orchestra of Frankfurt's renown in the broadcast media. For many years the orchestra has presented youth programs for budding musicians, and since

2008 it has developed its own »Education Projects« for the education of young people. Since 2012 these projects have received regular support from the Drosos Foundation of Switzerland. In addition, since 2010 the orchestra has accompanied the »Richard Wagner for Children« productions at the Bayreuth Festival. Since the 2007/08 season Howard Griffiths has been the artistic director and general music director of the Brandenburg State Orchestra of Frankfurt.

<http://www.brandenburgisches-staatsorchester-frankfurt.de>

David Porcelijn

A most highly regarded orchestral trainer, David Porcelijn has held positions as Chief Conductor and Artistic Director of the Adelaide Symphony Orchestra, Chief Conductor and Artistic Director of the Tasmanian Symphony Orchestra, Chief Conductor of the Sønderjyllands Symfoniorkester in Denmark, Chief Conductor and Artistic Director of the RTB Symphony Orchestra in Belgrade plus Music Director and Conductor of the Netherlands Dance Theatre. He has also been professor in conducting at the Utrecht – Amsterdam Conservatoire and at The Sydney Conservatorium of Music.

David Porcelijn has, amongst many others, conducted the London Philharmonic Orchestra, London Sinfonietta, BBC Symphony Orchestra and the Philharmonia Orchestra in London and the Sydney Symphony, Bergen Philharmonic, SWR Sinfonieorchester Baden Baden und Freiburg, Lahti Symphony Orchestra, Hamburger Symphoniker, Nürnberger Symphoniker, Kuopio Symphony Orchestra, Orquesta Filarmónica de Gran Canaria, NDR Radiophilharmonie and Polish National Radio Symphony Orchestra. Beyond his work in core repertoire he also conducted new music throughout the world appearing, for example, with music of contemporary

Chinese composers in three concerts at the Edinburgh International Festival. His work sees him conducting world wide with major cultural organisations like Opera Australia, the Prague Spring Festival and the Orquesta Filarmónica de la Ciudad de México as well as touring with his orchestras as chief conductor and conducting the ballet companies of Zurich Opera and Malandain Biarritz.

David Porcelijn has a broad opera repertoire. He has received the prize "Best Opera Conductor" at the Munich Biennial for a production with The Netherlands Opera and made his opera debut in Australia conducting *Rigoletto* for the State Opera of South Australia where he has since conducted *Macbeth*, *La Traviata* and John Adams' *Nixon in China* and, for Opera Queensland, *Madama Butterfly*. His work for Opera Australia at Sydney Opera House has included *Lucia di Lammermoor*, *Rigoletto*, *Les contes d'Hoffmann* and *Il barbiere di Siviglia* and, in co-operation with Opera Australia, a semi-staged version of Rossini's *La Cenerentola*. For The Netherlands Opera he has also conducted Monteverdi's *Il Combattimento di Tancredi e Clorinda* and Theo Loevendie's *Gassir the Hero* and two operas by Param Vir. He has also recently conducted Prokoviev's "*The Love for Three Oranges*" in Belgrade ("... conducted by the superb maestro David Porcelijn ... " reviewed by Zorica Kojić). He made his British operatic debut conducting Verdi's *Oberto* for Opera North.

David Porcelijn was an accomplished recording artist. He made most of his CDs for **cpo** which include the symphonies of Christian Sinding with the NDR Radiophilharmonie and he had begun several major recording cycles for the label of complete works by Dutch composers by, amongst others, Jan van Gilse, Julius Röntgen, Henk Badings and Hendrik Andriessen as well as music by the Serbian composer Isadora Zebelman and

the Slovak composer Ľudovít Rajter. In previous years many of his recordings were made for ABC Classics in Australia which included a complete cycle of Beethoven Symphonies, Messiaen's *Éclairs sur l'Au-délà* and music by the Australian composers Richard Meale, Peter Sculthorpe, Nigel Westlake and Mathew Hindson alongside music by Kurt Schwertsik, Schubert Lieder orchestrated by Brahms, Reger, Offenbach and Liszt. For EMERGO he has recorded music by the Dutch composers Hans Kox with the Tasmanian SO and Tristan Keuris with the Netherlands Radio Philharmonic Orchestra and Chorus and for Danacord the complete piano and orchestra music by Chopin and Mendelssohn over six CDs.

Serenade

Symphonie nr. 21 a moll

Bitonale Symphonie

Julius Röntgen (1855–1932) schreef zijn eerste twee symfonieën in 1872 en 1874–75. Het was jeugdwerk, naar zijn mening onvolmaakt en hij moet de partituren al vroeg hebben vernietigd. De eerstvolgende symfonie die hij bracht als zijn eersteling dateert van 1910. Kortom, net als bij Brahms was de symfoniecompositie bij Röntgen wat beladen. Hij heeft zich vóór 1910 wel aan groot werk gewaagd maar het schrijven van een symfonie was jaren niet aan de orde. Evenals Brahms heeft ook Röntgen met een Serenade voor orkest zijn symfonieën geslepen. Dat was in 1902. Het zou toen nog acht jaar duren voor Röntgens symfonieproductie op gang kwam.

Semmering-Serenade

Röntgens Serenade (1902) beleefde zijn enige uitvoering bij de vering van Röntgens 25-jarig jubileum in de dienst van de Muziekschool en aansluitend het Amsterdamsch Conservatorium. Op 7 februari 1903 leidde de componist in het Concertgebouw in Amsterdam het Concertgebouworkest op een concert waar naast het Violconcert in a (1902), de Valeriusliederen en het *Liedje van de zee* ook de Serenade ten doop werd gehouden. Het was voor het eerst sinds lange tijd sinds lange tijd dat Röntgen weer met het Concertgebouworkest optrad; hij was er sinds het aantreden van de vaste dirigent Willem Mengelberg in 1895 niet meer aan de bak gekomen. Mengelberg had zich bij de repetities en de uitvoering wegens ziekte afgemeld, maar in het orkest ging al gauw het verhaal dat hij 'de Röntgenstralen niet had kunnen verdragen'.

In verschillende kranten werden het Vioolconcert en de Valeriusliederen als sterkste werken beoordeeld. Vrijwel geen woord over de Serenade. In oktober en november 1902 was Röntgen in Oostenrijk geweest waar hij een reeks concerten had gegeven, in Wenen, met de jonge Poolse violist Bronislav Hubermann. In de Musikvereinsaal had hij gesoleerd in Beethovens Vierde pianoconcert. Tussendoor was hij een paar dagen in Semmering geweest, hoog in de bergen in de sneeuw. Semmering was voor hem een bekend oord: in maart 1896 had hij er ook al gelogeerd met niemand minder dan Edvard Grieg. Nu was hij er alleen en hij componeerde er zijn Serenade en het was om bij te komen van al zijn concerten! Op 6 november schreef hij Grieg: 'Und nun sitze ich hier und instrumentiere eine Serenade die ich kürzlich geschrieben habe und vor der ich heute einen ganzen Satz in Partitur gebracht habe.'

Voorafgaand aan de jubileumviering van 7 februari had Daniel de Lange, componist en directeur van het Amsterdamsch Conservatorium, in de krant geschreven dat de Serenade 'een der schoonste werken van de kunstenaar was'. Een paar recensenten loofden na afloop de meesterlijke orkestratie van het werk. Geen echter liet zich uit over de binnenkant van de muziek. Eind februari schreef Röntgen aan Grieg over zijn Semmering-serenade alleen dat hij 'zeer lyrisch' was. Meer had hij er zelf niet over te zeggen. Het was inderdaad geen woord teveel: de Serenade is een brok gezonde, oprechte muziek: probleemloos en gul en ze belicht de zonnige zijde van het leven. Een Brahmstoets is duidelijk aanwezig, zoals in veel composities van Röntgen. Een pregnante, eigen handtekening van de componist ontbreekt.

De Serenade heeft geen repertoire gemaakt. Geen andere dirigent dan Röntgen heeft zich over het stuk onfermd en het is bij een uitvoering gebleven.

Ook Mengelberg toonde geen interesse terwijl hij er toch van zijn orkestleden van moet hebben gehoord. Ook de tweede dirigenten en gastdirigenten van het Concertgebouworkest en dirigenten elders hadden geen belangstelling voor het stuk. De terzijdestelling van Röntgen door het muzikale establishment in deze periode was een feit. De Nederlandse avantgarde met woordvoerders als Alphonse Diepenbrock had al in 1898 onmiddellijk na het overlijden van Brahms de rekening opgemaakt: Brahms' muziek zou als een herfst in de muziek zijn geweest. Met Brahms' overlijden was het tijdperk van de Duitse romantiek definitief afgesloten. Er was geen ruimte meer voor componisten die in dezelfde stijl voortcomponeerden. Derhalve: exit Röntgen. Wat hij componeerde was niet relevant.

Symfonie nr. 21 in a

Eind september 1931 sprak Röntgen met Symfonie nr. 21 in a een heel andere taal. Dit late opus is een ernstig werk met gelukkig een paar lichte momenten. Aan de basis staat een chromatische melodie van drie maten (6/4), gebroken, hoofdzakelijk dalend. In de eerste episode ('Moderato') klinkt de frase in de lage strijkers. Het zou een ideaal fugathema zijn: het wordt onmiddellijk door de hoge celli en de altviool een kwart hoger herhaald, maar onbegeleid. Dat gebeurt later nog een paar keer. Nergens krijgt het fugathema de behandeling die het verdient, er is geen contrasubject, er is geen contrasterend gegeven. Ondertussen klinkt boven de gewrongen chromatiek in lange, open noten in de blazers een soort cantus firmus.

Het chromatische basisgegeven is interessant genoeg om nog een paar keer terug te keren, soms ter introductie van een volgende episode. Na het inleidende deel volgen zes episodes die feitelijk

variaties zijn. Elk deel heeft zijn eigen karakteristieken in instrumentale bezetting en energie. Zo treedt in II ('L'istesso movimento') de solocello op de voorgrond. Verschillende keren is de altviool als solist te beluisteren: het instrument dat Röntgen zelf bespeelde. Elders zijn er Bruckneriaans lage blazerskoren. In deel VI ('Tranquillo') treden fluit en klarinet op de voorgrond. Al met al is de 'Passacaglia', deel IV van Brahms' Vierde symfonie, in architectuur en geest heel dichtbij.

Bij Röntgen was het vaak dat waar het hart vol van was, de pen van overstroomde. Mogelijk is de Symfonie in a niet los te zien van de Bach-symfonie die in augustus was ontstaan en de lange logeerpartij midden september van professor Karl Budde, hoogleraar Oude testament en hebreuws aan de universiteit van Marburg. Budde was al sinds decennia een goede vriend van Röntgen. Hun samenwerking in 1931 resulteerde begin december in de cantate *Sulamith* voor sopraan, tenor, vrouwenkoor en orkest. De thematiek van deze cantate is ontleend aan het Hooglied. Tussen het bezoek van Budde en *Sulamith* zit behalve de Symfonie nr. 21 in a alleen nog Symfonie nr. 22 in Fis. De cantate heeft vanaf september in Röntgens hoofd vorm aangenomen, hoewel uit zijn agenda blijkt dat het stuk pas tussen 29 november en 3 december werd geschreven. Het ging echter om uitschrijven van wat al lang was uitgekritsalliseerd. De drie symfonieën en de cantate zijn onvermijdelijk met elkaar verwant.

Symfonie nr. 9 'De bitonale'

Op 27 augustus 1930 schreef Julius Röntgen zijn vriend Donald Tovey, Reid professor of Music aan de universiteit van Edinburgh, dat hij dat jaar al zes symfonieën had gecomponeerd. Niet zonder trots liet hij zich ontvallen 'Sogar eine Bitonale habe ich versucht.'

Tegenover zijn vriend de violist Alexander Schuller pochte hij dat de bewuste symfonie 'ultra-modern' was. Imponeren met woorden en daden was niets voor Röntgen maar dit was toch niet mis te verstaan.

Vermoedelijk heeft Röntgen met zijn pocherij toch iets anders willen uitdrukken. In diezelfde jaren karakteriseerde hij zijn eigen manier van componeren vaak als 'eerlijk en onmodern'. Zijn muziek was de vrucht van 'diepgevoelde, warme emotie en inspiratie'. Volgens Röntgen was het helemaal niet moeilijk 'zogenaamd modern' te schrijven. Hij kon het zelf ook, hij kende immers de moderne recepten goed genoeg. Net als Grieg was hij niet onder de indruk van het 'zogenaamd nieuwe' en 'zogenaamd originele' in de nieuwe muziek. Voor Grieg en hemzelf telde alleen de waarheid, de waarachtigheid. Het was Röntgens eigen vrije keuze dat hij niet modern schreef. Toch wilde hij zijn dierbaren en andere belangstellenden best wel eens laten zien dat hij het wél kon. Daarbij hield hij vermoedelijk geen rekening met een uitvoering. Muziek spelen was een zaak van musici, niet van componisten.

Een bitonale symfonie... Het klinkt even indrukwekkend als lachwekkend. Welke componist die serieus modern componeerde zou ooit een symfonie van eigen hand de Bitonale symfonie noemen? Röntgen deed het wél, voor hem was zijn nieuwe symfonie een uitstapje, het werk was in zijn oeuvre een 'Fremdkörper'. Wat is eigenlijk bitonaliteit? Het gelijktijdig voorkomen of gebruik van twee toonsoorten, een techniek die de meeste moderne componisten in de eerste helft van de twintigste eeuw beproefden. Ook Nederlanders, ook leerlingen van Röntgen. Wat de meesten schreven was echter diep in de tonaliteit verankerd en daarin bleven ze schatplichtig aan de traditie. Bij veel moderne componisten stond de hiërarchie van tonica, dominant en subdominantrecht nog recht en stevig overeind. Alleen

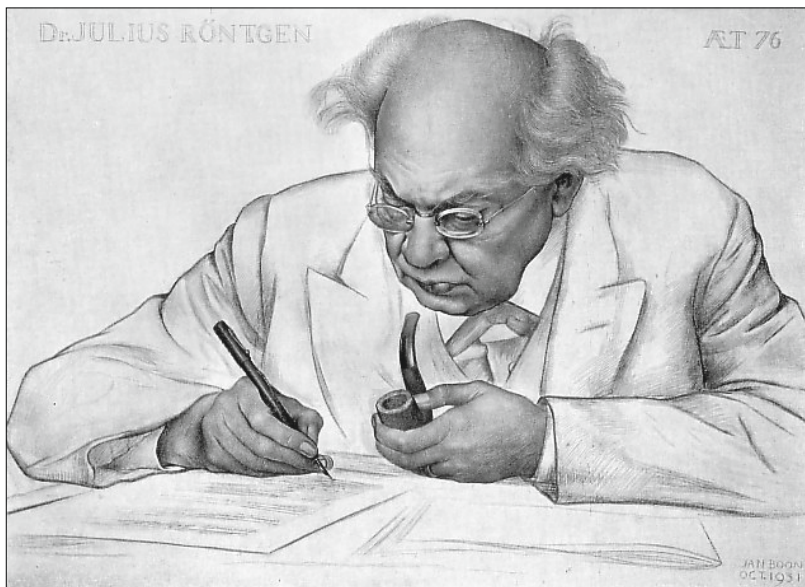
het harmonische palet was uitgebreid, dan wel diffuus geworden. Bij een consequent en strak doorgevoerde bitonaliteit staat het ene tooncentrum niet langer centraal en is de tonale hiërarchie niet vanzelfsprekend. Bij echte bitonaliteit is er ambiguïteit van begin tot eind.

Röntgen had vaker bitonaal gecomponeerd, onder meer in zijn Sonate voor altviool en piano (1924) en zijn Sonate in twee delen voor viool in piano (1926). Hoewel het voor hem evident was dat bitonaliteit niet zijn tonaliteit was, erkende hij wel dat de bitonale schrijfwijze niet alleen een interessante maar ook een belangrijke techniek in de nieuwe muziek was. Op zijn cursussen muziekgeschiedenis die Röntgen in de jaren 1927–1930 gaf, behandelde hij stevast ook de wat hem betreft grote drie van de moderne muziek: Stravinsky, Hindemith en Pijper.

Hoe was het mogelijk dat de bejaarde Röntgen bij de tijd was? Als conservatoriumdirecteur was hij bij alle toelatings-, overgangs- en eindexamens aanwezig en heeft hij vaak meegemaakt (en moeten meemaken!) dat aspirant-leerlingen en leerlingen met nieuw repertoire kwamen aanzetten. Ook zijn vijf musicerende zoons hielden hem bij de les. Toen de Röntgenjongens hun vleugels uitsloegen en gingen meespelen in orkesten en hun eigen concertpraktijken ontwikkelden, leerden zij jonge componisten en nieuw repertoire kennen en namen dat mee naar huis. Bitonaliteit was in huize Röntgen een bekend fenomeen en het werd – met enige voorzichtigheid – gewaardeerd. Atonaliteit daarentegen was Röntgen een gruwel, levenslang ‘ein Greuel’. Maar zelfs daarvoor gold: eerst leren kennen en dan pas oordelen. Overigens, ook op dit glibberige terrein had hij zich bewogen! In 1920 had hij een atonale etude voor piano geschreven... Echte atonaliteit was het niet geweest, meer een knipoog of ‘tongue in cheek’.

De eerste versie van de bitonale symfonie (voor 2 piano's) kwam gereed tijdens een verblijf in Alkmaar medio augustus 1930. Begin september was de orkestpartituur klaar. Is de symfonie nu alleen maar een huzarenstukje, ‘Röntgensche spelerei’ of bluf, of is het een waarachtig en eerlijk stuk werk dat beantwoordde aan Röntgens eigen, hoge standaards? Of de symfonie werkelijk bitonaal is staat overigens te bezien. Op zijn minst wordt er met bitonaliteit gespeeld: in de eerste episode (*‘Lento e mesto’*) liggen de toonsoorten ver uit elkaar: Es, E, As en A. Voortdurend geven harp, hoge en lage blazers (in paren) en strijkers het stokje aan elkaar door, maar nergens klinken hun bijdragen tegelijkertijd. Harde confrontaties blijven uit. Vrijwel elke bitonale frase wordt met een eerlijk Röntgengebaar afgesloten, zowel melodisch als harmonisch. De bitonaliteit smelt soms als sneeuw voor de zon, bijvoorbeeld in de tweede episode (*‘Animato’*) waar een wals in 3/8 wordt ingezet. Bij elk gebaar dat klinkt is er wel een tonaal centrum waarneembaar. In de derde episode (*‘Allegro agitato’*) krijgt de symfonie vaart. In het *‘Andante sostenuto’* keert de sfeer van het begin terug: instrumentgroepen geven elkaar weer voorzichtig akoorden door die niet op elkaar willen of kunnen aansluiten. In het *‘Piu animato’* en het *‘Tranquillo’* komen opnieuw dezelfde thema's aan de orde, maar anders, waardoor ook deze symfonie evenals de Symfonie in a iets wegheeft van een thema met variaties. Een ware ontlading volgt in het *‘Molto tranquillo’*. Helemaal aan het einde keert de sfeer van het begin terug met de opvallende bijdrage van de harp. Voor Röntgen moet het eind goed al goed zijn geweest: in zijn bitonale meesterstuk liet hij zijn eigen eerlijke, onmoderne taal prevaleren boven het toecht wat wezenloze bitonale spel. Niettemin: kandidaat geslaagd!

Jurjen Vis



Julius Röntgen



David Porcelijn (© Petr Grimm)