
MENGELBERG EN ZIJN TIJD



Mengelberg bij het Grand Orchestre de Radio-Paris



Dirigenten rond Mengelberg:

Evert Cornelis



Een conversatie tussen Leo van der Lek en Brian Pollard



EEN UITGAVE VAN DE WILLEM MENGELBERG VERENIGING
17E JAARGANG NUMMER 70 OKTOBER 2004

Inhoud

- 4 Van het bestuur
- 6 Evert Cornelis: een leven in het besef van zijn roeping
- 10 De begrafenis van Evert Cornelis
- 12 Brian Pollard in conversation with Leo van der Lek
- 24 Mengelberg bij het Grand Orchestre de Radio-Paris
- 31 Jezuïeten op het Singel; 350 jaar De Krijtberg
- 36 105 jaar Jo Vincent
- 38 Christian Thielemann over Willem Mengelberg

Herfstnummer MezT 2004

NEGEN VERHALEN ROND MENGELBERG



Geachte lezer,

Wat heeft Mengelberg en zijn Tijd nummer zeventig, het herfstnummer van 2004, zoal te bieden? In de serie verhalen 'dirigenten rond Mengelberg' dit keer een beschrijving van de vrij jong overleden Evert Cornelis. Hij werd slechts 47. Volgend op zijn levensverhaal dan ook een krantenverslag van het indrukwekkende afscheid.

Bijzonder onderhoudend is het Engelstalige verslag van een conversatie tussen hoboïst *Leo van der Lek* en fagottist *Brian Pollard*. De Nederlandstalige versie van de transcriptie van dit gesprek is helaas spoorloos, dus we doen een beroep op uw Engelse taalvaardigheid.

Leest u ook het verhaal over Mengelbergs tijd bij het Grand Orchestre de Radio-Paris.

In het artikel over 'Jezuïeten op het Singel' leest u meer over deze historische plek waar onze vereniging op 13 november aanstaande een bijeenkomst heeft.

En ondertussen, het kan u niet ontgaan zijn, ondertussen dirigeert er weer een nieuwe chef-dirigent in het Concertgebouw. Tijdens de

eerste uitvoeringen ontsteeg het Koninklijk Concertgebouworkest zijn vermaarde niveau. Mariss' magie deed zijn werk. Jansons VI enthousiasmeert. Er is een voortreffelijke synergie tussen de musici en hun nieuwe leider. Laat die krachten lang hun werk doen in dit bijzondere orkest.

Maar toch ... en vergeeft u mij een licht nationalistisch trekje hier, maar toch ... zou het niet aardig zijn als de belangrijkste dirigent van ons land, een man die omringd wordt door de meest bekwame professionals, de mooiste instrumenten, die gerenommeerde zaal ... zou het niet aardig zijn als er nu gewerkt wordt aan het klaarstomen van Nederlands talent dat gegarandeerd zou groeien op al die bijzondere elementen die dat gebouw aan het Concertgebouwplein rijk is? Terecht heeft ook hier kwaliteit prioriteit en dus genieten we voorlopig intens van de man die van Jan Willem Loot een 'license to thrill' kreeg. 'Let' it be!

Pieter J. Bogaers
redactie Mengelberg en zijn Tijd

COLOFON

'Mengelberg en zijn Tijd' is een kwartaaluitgave van de
Willem Mengelberg Vereniging, opgericht op 13 februari 1987.

Overname van de redactionele inhoud is alleen toegestaan na schriftelijke toestemming.

Redactie: A. van Kapel, J. Krediet, mr. A.A. Meurer en P.J. Bogaers (grafische vormgeving).

(Redactie)Secretariaat: Mozartkade 14, 1077 DJ Amsterdam, telefoon (020) 626 2550,
e-mail: a.meurer@planet.nl, gironummer 155802

Bestuur van de Willem Mengelberg Vereniging. Voorzitter: prof. dr. W.A.M. van der Kwast (023-5284361), vice-voorzitter: A. van Kapel (071-5172562), secretaris-penningmeester: mr. A.A. Meurer (020-6262550), leden: J. Krediet (020-6991607) en R. Krüsemann (020-6687110).

Erelid: Riccardo Chailly.

Jaarcontributie € 25,- (€ 30,- voor leden buiten Europa)

Bij dit nummer van Mengelberg en zijn Tijd treft u een uitnodiging voor de ledenbijeenkomst op 13 november aanstaande in Amsterdam aan. Tevens is voor de leden die hun contributie 2004 nog niet hebben voldaan een herinnering bijgevoegd. Bij het volgende nummer, dat eind december zal verschijnen, zal wederom een ledenlijst zijn gevoegd. Wij zijn voornemens om daarin tevens de telefoonnummers van de leden op te nemen. Voorzover we die nog niet hebben zullen wij ze uit de telefoongids putten.

Wij verzoeken degenen die geen prijs stellen op vermelding van hun telefoonnummer zulks voor 15 december aanstaande aan de secretaris te doen weten.

Het bestuur is op 16 augustus 2004 bijgeweest, in verband met ziekte van de voorzitter onder leiding van Ab van Kapel, en sprak onder meer over de ledenwerving: U hebt allen bij het vorige nummer een *cadeaucertificaat* ontvangen, waarmee u een geïnteresseerd iemand uit uw familie- of vrienden/kennissenkring met het zogenaamde cadeaulidmaatschap van een jaar kunt begiften. Deze actie heeft tot nu toe niet het resultaat opgeleverd dat het bestuur daarbij voor ogen stond. Het is de bedoeling dat u één of meer mensen in uw omgeving die geïnteresseerd zijn in onze Vereniging, althans bij wie u een dergelijke interesse vermoedt, dit certificaat schenkt en hen daarmee een jaar lang kennis laat nemen van wat de Vereniging is en doet. Zulks in de verwachting of op zijn minst in de hoop dat zij na een jaar hun geschonken lidmaatschap in een gewoon lidmaatschap willen omzetten.

Wij roepen iedereen op het zijne of het hare te doen om deze actie tot een succes te maken! En mocht het certificaat zijn zoekgeraakt of mocht u om andere redenen nog één of meer exemplaren nodig hebben: een verzoek daartoe aan de secretaris is voldoende.

Chasa Mengelberg

Formeel heeft onze vereniging niets te maken met de Chasa Mengelberg. Des te meer voelen wij ons bij de Chasa betrokken! Velen is het niet ontgaan dat de Chasa dit jaar voor de tweede achtereenvolgende keer niet voor belangstellenden geopend is geweest. Dit heeft her en der enige zorg ten aanzien van de toekomst van de Chasa gewekt.

Enkele (bestuurs)leden hebben sinds enige maanden overleg met Sjoerd van den Berg, een van de Nederlandse bestuursleden van de Zwitserse Willem Mengelberg - Stiftung, eigenaar van de Chasa.



Het gaat daarbij vooral om een toekomstig gebruik van de Chasa dat recht doet aan de nagedachtenis van Mengelberg en aan hetgeen hem daarbij voor ogen stond, dat voldoet aan de eisen des tijds en dat zichzelf financieel kan bedruipen.

Indien bij u bepaalde ideeën leven: laat ze weten aan de secretaris, ze zijn meer dan welkom!

Frits Zwart is onlangs benoemd tot directeur van het Nederlands Muziekinstituut. Wij konden hem kort geleden in deze hoedanigheid beluisteren in het zaterdagochtendprogramma 'Een goede morgen met' op Radio 4. Wij feliciteren hem van harte met deze benoeming.

Tenslotte dit: wij kondigen vast aan dat wij met het volgende nummer van Mengelberg en zijn Tijd een 28 blz. omvattende catalogus van grammofoonplaten zullen meesturen. Het betreft hier de verzamelingen van Wim van der Kwast en Johan Krediet.

Als er iets van uw gading bij is kunt u dit voor een wel bijzonder lage prijs aanschaffen.

De opbrengst komt de verenigingskas ten goede, dus begint u vast met sparen!

Namens het bestuur,
Albert Meurer.

PIET VAN EGMOND

EEN LEVEN VOOR MUZIEK

Onder deze titel is op 25 oktober 2003 door de Stichting Piet van Egmond Documentatiecentrum te Baarn, lid van onze Willem Mengelberg Vereniging, een boek uitgebracht. Gerco Schaap, de auteur van dit fraai gebonden boek, beschrijft op 495 bladzijden met circa 180 historische foto's het muzikale leven van Piet van Egmond als organist en dirigent. Aan het boek is een cd met historische opnamen uit het geluidsarchief van de stichting opgenomen.

Piet van Egmond is voor de leden van de vereniging interessant vanwege zijn relatie met Willem Mengelberg. Als 21-jarige organist van het Concertgebouw volgde hij vrijwel alle repetities van het orkest en nam hij aanwijzingen van Willem Mengelberg en andere gastdirigenten uit die tijd in zich op. Na de orkestrepetities moest hij vaak blijven om instrumentalisten, die kwamen voorspelen, te begeleiden. Mengelberg was hem daar dankbaar voor, raakte overtuigd van zijn kwaliteiten en Van Egmond werd zijn rechterhand bij de repetities van het

Toonkustkoor. Op 3 mei 1938 beloonde Mengelberg hem met een schriftelijke aanbeveling als orkest- en koordirigent.. Het is voor leden van de Willem Mengelberg Vereniging een interessant boek, dat verkrijgbaar is in de boekhandel (prijs € 34,-). Ook te bestellen door overmaking van € 36,- (verzendkosten inbegrepen) op Postbankrekening 51 61 151 t.n.v. Stichting Piet van Egmond Documentatiecentrum te IJlst, met vermelding 'Biografie'. Het wordt u dan na circa twee weken toegezonden.



EVERT CORNELIS:

EEN LEVEN IN HET BESEF VAN ZIJN ROEPING

Evert Cornelis werd 5 december 1884 te Amsterdam geboren. Als veertienjarige jongen komt hij op het conservatorium en krijgt piano- en orgelles van Jean Baptiste Charles de Pauw en compositie/muziektheorie van Daniël de Lange en Bernard Zweers. Hij verlaat het conservatorium met de prix d'excellence voor orgel en hij wordt solorepetitor aan de Vlaamse Opera te Antwerpen. In 1907 maakt hij een tournee met de sopraan Alida Loman-Lütkeermann door Nederlandsch Indië en Australië.

In 1908 komt Cornelis aan de Nederlandse Opera van Kees van der Linden. In hetzelfde jaar wordt hij door Willem Mengelberg uitgenodigd de zomerconcerten van het Concertgebouworkest te leiden en in 1910 volgt zijn aanstelling tot tweede dirigent van het orkest.

Na het conflict met Matthijs Vermeulen, waarbij Cornelis partij kiest voor Vermeulen, ontslaat het bestuur hem in 1919.

Naast zijn functie als organist van de Oranjekerk in de van Ostadestraat te Amsterdam wordt hij aangesteld als organist van de Oude Luthersekerk aan het Spui, eveneens te Amsterdam.

De orgelconcerten die hij hier geeft worden druk bezocht. Daarnaast blijft hij optreden als begeleider van de sopraan Berthe Seroen en het Concertgebouw Sextet.

In 1922 wordt hij benoemd tot dirigent van het Utrechts Stedelijk Orkest. In datzelfde jaar wordt hij leider van de Toonkunstkoor te Haarlem, Rotterdam en Utrecht.

In 1927 wordt hij dirigent van de Nederlandse Bach Vereniging. Jaarlijks komt hij met het U.S.O. naar Amsterdam om te concineren voor de Amsterdamse Kunstkring en met zijn Bach Vereniging voert hij de Matthäus Passion onverkort uit.

Na een ongeneselijke ziekte overlijdt Evert Cornelis op 23 november 1931.

Evert Cornelis als tweede dirigent bij het Concertgebouworkest

(Naar gegevens uit het boek van Frits Zwart en de Historie en Kroniek van het Concertgebouw)

1908: Mengelberg dirigeert in Amsterdam steeds minder door zijn gastdirecties in het buitenland, door zijn regelmatige ongesteldheden en ook wel omdat hij gewoon geen zin heeft.

Het bestuur vraagt aan Mengelberg hoe hij denkt zijn absenties op te lossen. Mengelberg stelt voor om een “jonger mens als volontair tegen een salaris van fl. 500,- per jaar” aan te stellen en noemt de naam van Evert Cornelis. Het eerste contact tussen beiden dateerde al van 1904, toen Cornelis, kort nadat hij zijn studie aan het Amsterdamse Conservatorium had afgerond, als organist zijn medewerking verleende aan het eerste Toonkunstvolksconcert.

In januari 1908 bracht Cornelis een bezoek aan Mengelberg. Uit de hierop volgende correspondentie blijkt dat hij, na een kortstondige periode bij de opera in Antwerpen, Mengelberg vroeg hem als repetitor aan te stellen.



Het bestuur is het met Mengelberg's keuze van Cornelis echter niet eens, neemt contact op met Gustav Kogel en die wordt per 19 juni 1908 aangesteld om 15 concerten van Mengelberg over te nemen tegen fl. 250,- per concert.

Door ontslagname van J.M.S. Heuckeroth per 1 september 1908 komt de plaats van tweede dirigent vrij. Over en weer wordt een aantal namen genoemd, waarvan Cornelis Dopper overblijft en met ingang van 1 september 1908 wordt deze als tweede dirigent aangesteld tegen een salaris van fl. 1.200,- per jaar.

Een jaar later, met ingang van 1 september 1909, komt het bestuur aan de verlangens van Mengelberg tegemoet en wordt Evert Cornelis benoemd, vermoedelijk eerst als volontair. Al spoedig blijkt hij over de nodige kwaliteiten te beschikken waarvan het gevolg

is dat hij in de loop van 1910 als tweede dirigent naast Dopper wordt aangesteld. Maar Cornelis wil meer en schrijft aan Mengelberg:

"Ik zal zoo vrij mogelijk spreken, denkende dat U mij tenslotte liever hoort zooals ik werkelijk over de zaak denk dan diplomatieke betoogen te houden. 't Kan best zijn dat ik zeer pedant ga spreken maar geloof U mij: ik kan 't niet onder me houden.

Ik heb gedurende de zomercampagne der Nederlandse Opera (Paleis voor Volksvlijt) dit jaar circa 20 opvoeringen geleid (Figaro's Bruiloft, Hänsel & Gretel, Faust, Mignon, Martha enz.) en dat met goedkeuring van C. van der Linden die toch wel een geroutineerde operadirigent genoemd mag worden. Daar was een volledig orkest en de orkestleden konden het best met mij vinden terwijl de andere kapelmeesters door hun

onheus optreden groote tegenwerking ondervonden.

Toen is me duidelijk gebleken dat ik als gave gekregen heb, zonder te tyranniseeren suggestieven invloed te kunnen doen gelden. Ik voelde me de baas en dat zeer goed en toch speelden ze plezierig. En U weet 't best wat er soms aan vastzit 'n opera te dirigeren. Wat een vrijheden veroorloven ze zich niet daarboven. En die heerlijke recitatieven! Maar ik heb al jaren gepiekerd over dirigent te willen zijn, dus heb wat ik maar buiten de praktijk kon aanleeren me toegeëigend. Geloof U nu ook niet dat ik met eenigen goeden wil zeker in staat zal zijn met 'n orkest als 't Uwe tuinconcerten te geven?

En daarom durf ik nu ineens zoo ver te gaan om te zeggen: als U me enigszins wil protegeren ik in staat zal zijn reeds in September a.s. den dirigeerstaf te voeren over Uw orkest”.

Uit de Kroniek blijkt dat hij in 1911 reeds zeven keer als dirigent mag optreden en dat hij de eerste uitvoering van Diepenbrocks ‘Die Nacht’ ten gehore brengt.

Het jaar 1918 wordt een moeilijk jaar voor het Concertgebouw vanwege falend artistiek beleid, dat onder meer door de absenties van Mengelberg wordt veroorzaakt. In januari 1918 wordt op een bestuursvergadering het grote aantal grieven van het publiek en van de recensenten behandeld.

Matthijs Vermeulen vindt de programma's die door Dopper en Cornelis werden gedirigeerd interessanter dan die van Mengelberg.

Vermeulen is al jaren een bron van ergernis voor Mengelberg.

Op 24 november 1918, na een uitvoering van de Zevende symfonie van Dopper die Dopper zelf leidt, roept Vermeulen luidkeels: “Leve Sousa!”. Sousa was een populaire Amerikaanse componist van marsmuziek, een veelschrijver. Vermeulen wordt de zaal uitgezet en hem wordt verdere toegang tot de concerten ontzegd.

De belangenvereniging ‘Het Concertgebouw Orkest’ stuurt een telegram aan het bestuur met de eis dat Vermeulen weer tot de concerten wordt toegelaten. Het telegram is meeondertekend door Evert Cornelis.

Op zondag 1 december 1918 zal het abonnementsconcert door Evert Cornelis worden gedirigeerd. Vanwege tumult in de zaal door actievoerders kan het concert echter niet beginnen. Evert Cornelis schaaft zich bij de actievoerders, wat hij trouwens ook al had gedaan door het telegram mede te ondertekenen.

Het bestuur neemt dit incident hoog op en besluit hem per 1 september 1919 te ontslaan. Mengelberg volgt de gang van zaken op afstand, maar met voldoening: Cornelis was hem te ambitieus, had bovendien zijn ha-tjes techniek bij de koorleden belachelijk gemaakt en kreeg soms betere recensies dan hij. Hij voorziet dat Cornelis op den duur naar de macht zal grijpen.

Een deel van het publiek, de recensenten en de orkestleden dat verfrissing van de programma's verlangt, heeft moeite met het ontslag. Het was Cornelis die Moessorgsky in Nederland bekend maakte. Hij was het die de jonge Fransen introduceerde, die een Debussy-avond in de Kleine Zaal aandurfde, die de Messiah van Händel en oratoria van Honegger uitvoerde, die stijlvolle uitvoeringen van Bach-cantates gaf, die het orkest Bruckner-symfonieën deed spelen en die Strawinsky niet schuwde.

Evert Cornelis als dirigent van het Utrechts Stedelijk Orkest, vanaf 1922-1931.

(Uit krantenartikelen.)

Om de vacature bij het U.S.O. die was ontstaan door de ontslagname van Jan van Gilse op te vullen, worden enkele dirigenten uitgenodigd om als gastdirigent een concert te leiden, waaronder Evert Cornelis. Op woensdagavond 15 maart 1922 is het zijn beurt. Willem Pijper schrijft hierover:

“De vraag van den avond was: hoeveel dagen repetitietijd men ter beschikking had kunnen stellen. Men zou, oningelicht, geneigd zijn te denken: dertig, veertig uren - zoo in de oren springend was het verschil in timbre, in slagvaardigheid, in geladenheid, in elasticiteit, in accuratesse tusschen ons orkest van gisteravond en het U.S.O., zooals wij gewend zijn te hooren.

Ik heb evenwel redenen om aan te nemen, dat Evert Cornelis deze singuliere prestatie niet tot stand heeft gebracht in vele lange uren moeizaam studeeren, doch in eenzelfde krap toegemeten aantal minuten, waarin andere gastdirigenten hun diverse taken tot ongelijksoortige einden hebben gebracht. Men kan slechts één meening hebben: het was bewonderenswaardig. Voor de eerste maal bloeiden duizend mogelijkheden, het was verrukkelijk. Cornelis heeft in deze enkele avonduren compleet wonderen verricht en het resultaat van zijn arbeid gaf veel aanleiding tot opwindende overdenkingen”.

Evert Cornelis begint op 1 mei 1922 als dirigent van het U.S.O. met veel idealisme. In een interview zegt hij: “Ik ga met groot plezier en animo mijn werk beginnen. De klassieken staan bij mij hoog, maar de modernen zullen ook op het programma staan.”

Evert Cornelis als dirigent van de Nederlandse Bach Vereniging.

Na het overlijden in 1927 van de dirigent van de Bach Vereniging, Johan Schoonderbeek, wordt Evert Cornelis als dirigent aangesteld. Groot is zijn voldoening als hij in 1929 in Naarden de volledige Matthäus Passion kan uitvoeren. In 1930 doet hij dit nogmaals, maar korte tijd daarna openbaart zich bij hem een ziekte die ongeneselijk zal blijken te zijn. Hij overlijdt op 23 november 1931.

Herman Rutters schrijft in het Algemeen Handelsblad:

Wat zijn heengaan als verlies beteekent voor de muziek in ons land?
Hij had besef van zijn roeping, en in dat besef werd zijn werk geheiligd!

De Groene Amsterdammer schrijft:
Op de middaghoogte zijns levens neergeveld. Een muzikale carrière vol schoone beloften is plotseling afgebroken.

Piet Tiggers schrijft in het Utrechts Dagblad:
De eerste ontroeringen zullen spoedig

Het was Cornelis die Moessorgsky in Nederland bekend maakte.

verstillen tot eerbiedige overpeinzingen.

De muziekcriticus A. de W. van Het Vaderland schrijft:

Als Cornelis te juister tijd een eerste klas orkest tot zijn beschikking had gehad, dan zou hij zich nog veel ruimer hebben gemanifesteerd.

Hij besluit met:

Wij zullen zijn persoon en werk steeds in warme liefde gedenken..

De Telegraaf schrijft:

Binnen één jaar tijds heeft zich het geval Schäfer, dat ons nog versch in het geheugen ligt, herhaald. Tweemaal in betrekkelijk korte tijd wordt, ter wille van de persona grata Mengelberg, het publieke gevoel met voeten getreden!

Bij de uitvaart van Evert Cornelis zijn vrijwel alle kopstukken uit de Nederlandse muziekwereld aanwezig. Het bestuur van het Concertgebouw laat zich vertegenwoordigen en zendt een bloemstuk. De vormen zijn in acht genomen, maar de Cornelis-aanhangers van het Amsterdamse Concertgebouw hadden meer verwacht dan deze koele vormelijkheid.

Ter ere van Evert Cornelis hangt in de dirigentenfoyer van het Concertgebouw een olieverfschilderij van hem.

Johan Krediet

“EEN SCHIER ONAFZIENBARE SCHARE VRIENDEN EN BEWONDERAARS BIJ BEGRAFENIS EVERT CORNELIS”

Overeenkomstig den wensch der familie, die daarmede in den geest van den overleden dirigent meende te handelen, zou zijn teraardebestelling een uiterst sober en eenvoudig karakter dragen. Vandaar dat men er toch van heeft afgezien een rouwplechtigheid in Tivoli te organiseren, maar zich heeft beperkt tot een intieme bijeenkomst in de Woud-kapel, waar alleen de naaste verwanten en een enkele vriend ‘s morgens aanwezig zijn geweest.

10 **D**it heeft echter niet kunnen beletten, dat de tegenwoordigheid van een schier onafzienbare schare vrienden en bewonderaars, op dezen triesten grijzen najaarsdag uit alle deelen des lands naar Blithoven gekomen, aan de teraardebestelling van Evert Cornelis het karakter van een indrukwekkende uitvaart heeft verleend. Op het stille wijde dorpskerkhof aan den Brandenburgerweg stond het publiek reeds om half twaalf van den ingang af tot aan den koepel in dichte rijen geschaard. En ook in de omgeving van de groeve, die van binnen geheel met sparregroen en witte chrysanthen

was bekleed, hadden velen zich opgesteld. Om twaalf uur reden de auto's met bloemstukken voor die in groote menigte en in prachtige verscheidenheid van kleur en vorm langs de wachtende schare naar het graf werden gedragen.

Er waren kransen bij van het Amsterdamsche Conservatorium, de Italiaansche Opera, het Utrechtsch Stedelijk orkest, leerlingen van het Stedelijk Gymnasium. Het bestuur van Tivoli, de Nelderlandsche vereeniging voor hedendaagsche muziek, het bestuur van Toonkunst, mevrouw Noordewier Reddingius, de Avro.



“Bij het graf van Neêrlands grooten toonkunstenaar Evert Cornelis”



Eindelijk tegen half een naderde de stoet met twaalf volgauto's, waarin behalve de familie o.a. meekwamen prof. Gunning, voorzitter der Ned. Bachvereniging, Herman Rutters, dr. Kempers en dr. Van Schaick. Voorts waren op het kerkhof aanwezig de burgemeester van Utrecht, gemeentesecretaris en wethouder dr. M. N. de Boer, bestuursleden van Tivoli en het U. S. O.; de heer Ch. E. H. Boissevain, oud-voorzitter van het Concertgebouworkest en oud-algemeen voorzitter van Toonkunst, Eduard van Beinum, tweede dirigent van het Concertgebouw orkest, dr. Rudolph Mengelberg, artistiek leider van dit orkest, dr. Peter van Anrooy, dirigent van het Residentieorkest, de dirigent Albert van Raalte, prof. Nijland, en mr. Labouchère, bestuursleden van Toonkunst. afd. Utrecht, A. Averkamp, directeur van het conservatorium te Utrecht, de muziekreferenten P. Ketting, P. Tiggers, W. Paap en Swillens, de directeur van het Rotterdamsch Conservatorium Thierry, hoofdleeraar van deze instelling, Cornelis Dopper, oud-directeur van het Concertgebouworkest, Sam Swaab, eerste concertmeester van het Residentieorkest, mr. Molengraaff, voorzitter van de Kunstkring voor Allen, een vertegenwoordiging van het Kralingsch Vrouwenkoor en van de

Nederlandsche Vereeniging voor Hedendaagsche muziek, Paul Sanders, componist, mevrouw Alph. Diepenbrock, vertegenwoordigers van de verschillende afdelingen van Toonkunst, waarvan Evert Cornelis dirigent was en vele anderen. Toen de baar die met een enkelen krans was gedekt onder doodsche stilte door den koepel was gedragen, sloten familie en vrienden zich hierbij onmiddellijk aan. Op verlangen van de naaste verwanten zou aan het graf niet worden gesproken. Toen de kist was neergelaten sprak alleen dr. ir. G. W. van Heukelom, voorzitter van het U.S.O.-bestuur, deze woorden: "Onze hulde zou je niet willen aanvaarden, daarom alleen dank." Vervolgens trad een zuster van Evert Cornelis naar voren, mevrouw Pauptit, die in enkele gevoelvolle woorden herdacht wat Cornelis voor zijn broers en zusters in moeilijke jaren is geweest. "De opvoeding van je eigen kinderen", zoo eindigde zij, "heb je niet voltooid mogen zien, maar wij beloven je, dat wij je vrouw en kinderen met alle liefde en warmte waarover wij beschikken zullen omringen." Een zoon dankte daarop voor de belangstelling. Diep onder den indruk verlieten de vele honderden daarop het kerkhof.

BRIAN POLLARD

IN CONVERSATION WITH

LEO VAN DER LEK

This conversation between Leo van der Lek and Brian Pollard was recorded in the summer of 1990. The text was then transcribed, collated and translated into English by James Brown. Michael Finkelman prepared the final version for publication and has added an after-word.

From 1932 to 1973 *Leo van der Lek* was solo English horn with the famous Concertgebouw Orchestra of Amsterdam.

Brian Pollard has been that orchestra's solo bassoonist since 1953.

James Brown, who studied in Amsterdam with Haakon Stotijn from 1952 to 1954, has been a member of the English Chamber Orchestra since 1970, and may be heard as English hornist with this ensemble on a number of recordings. He became acquainted with the work of Leo van der Lek as early as 1949, and saw him frequently during his study period in the Netherlands.

The author *Michael Finkelman* is a librarian and researcher of the history, players and repertoire of the English horn. This project came into being from an idea he gave to James Brown.

My full name is Leopold Johannes van der Lek. I was born on March 9th, 1908 in Ossendrecht, Noord-Brabant, a Dutch village close to the Belgian border.

Did you come from a musical family?

Yes, my father was very musical. He played the piano a great deal, and encouraged me to take up the violin. I started at six, but was very childish about it, and my father suggested then that I desist. When I was eight, though, I asked him if I could continue, and so I had lessons with a teacher from Antwerp. At the age of

eighteen, I became a student at the conservatory in The Hague, had a full musical education there, and eventually took my solo diploma.

On violin?

Yes, on violin. My teacher's name was Angenot; he had been a pupil of Ysaye. For my final diploma exam, I played solo in the first movement of Lalo's *Symphonie Espagnole*, with full orchestra, at a public concert.

How extraordinary!

It was only at the age of eighteen that I began to play the oboe. That was my father's idea, because he thought I should also be able to play a second instrument. And why did I choose the oboe? Well, I had often heard the great oboist Jaap Stotijn, and that thrilled me so much that I said, "This is the instrument I want to play." It turned out to be a successful choice. After my conservatory exams, I quickly became second oboe in the Haarlem Orchestra, the conductor of which at the time was Eduard Van Beinum. A year or so later, he invited me to audition for a vacancy in the Concertgebouw Orchestra, of which he had meanwhile become assistant conductor. At the audition, I had to play for the great conductor Willem Mengelberg. He asked if I could possibly play the English horn solo from *Tristan und Isolde* from memory, which I did. When I finished, he said, "Now come and play

for me in the orchestra” - and I thought, I’ve made it - “then you’ll have to play with one eye on your part and the other on me”. That was such a typical thing for Mengelberg to say. I must thank my father, though, for the success that I have had on the oboe and English horn.

Why your father? It was your own success.
But it was he who gave me the idea to take up a second instrument, as a kind of insurance.

So, in 1932 you became solo English hornist of the Concertgebouw Orchestra. Did you play second oboe too?
I played third when necessary, and occasionally second in cases of illness, but mostly just English horn.

And what had you done musically before you came to Amsterdam, apart from playing in Haarlem? Had you performed in any other ensembles?
A very short time with an operetta orchestra,

and a month with a variety orchestra!

What fun! But tell me, what did you think of Mengelberg?

I must say, first of all, that I never had any problems with him. With him, though, you always had to play 100%, 150%. One terrifying thing that he frequently said at rehearsals was, “Play that bit alone.” Then, whomever he had pointed to had to play his part solo in front of the whole orchestra. When the ordeal was over, we would all shuffle our feet or tap our stands in appreciation, and Mengelberg would say, “There you are, your colleagues also liked it.” But, it did seem that he sometimes picked on one of the weaker players with that dreaded command.

I suppose in some ways that was quite good - that you had to play alone in order to show the others you really could. And when was it that Haakon Stotijn came into the orchestra, or, should I perhaps say who played principal oboe in your early days?



Georges Blanchard ... a Frenchman.

Was that the man who made that very pinched tone that spoiled nearly all of Mengelberg's records for me?

He was a French oboist, Blanchard – and I'm very sorry to have to say this – he had a very thin tone, the sort that doesn't carry. Whenever Mengelberg needed more sound from him, he had to force it out, and then the tone became even worse. But, to come back to Mengelberg's conducting, everything had to be exaggerated, full of pathos. He used to say, "You have to present the music to them on a plate, so they can really hear that it's piano or forte, that there's a rubato, and much dynamic contrast. If you don't overdo it, the public won't hear it." He was an overbearing character, very autocratic, and he could talk endlessly. He would sit for ten minutes or more talking about just one bar... Let me tell you, though, an anecdote about another side of Mengelberg. He asked me to play the famous solo from Tristan und Isolde in concert-in fact, I played it with him on four different occasions and when I had finished, he motioned me to the front of the platform to take a bow. He shook my hand and said, "Were you playing a Stradivarius this evening?" That was, of course, a very nice compliment.

A very great compliment! How long had you been in the orchestra then?

Oh, six or seven years, I suppose. It was not long before the war.

You were known sometimes for your practical jokes in the orchestra, hm?

Yes! On one occasion, Mengelberg went on and on during a rehearsal, and I took the bell off my English horn and pretended to pour a drink into it from the rest of the instrument. At that very moment, Mengelberg saw me! (Because I'd had my back to him, I had no idea that he was looking.) The whole orchestra began to laugh, and even Mengelberg had to smile. "Are you here to make jokes?" he said.

You did like working with him, though?

Yes, but I didn't like the doubling, that is the strengthening of all the woodwind parts in

Mengelberg never began
the season with us after
the summer ... never.

Beethoven, Brahms, Tchaikovsky, and other composers whose works were already heavily orchestrated; I found that very annoying.

Perhaps it was a special color that he wanted?
Yes, perhaps.

And how long a vacation did you have in those days?

Six weeks. And when we came back again, we always had an assistant conductor for the first rehearsals and the first couple of concerts. Mengelberg never began the season with us after the summer ... never.

How did he actually rehearse? I mean, did you play one piece through before the interval and another one after, for instance?

It varied. As I said before, he was terribly long-winded at rehearsals. If he saw that there was a little time left before the interval, he would delay it even longer with more talk. Some of the orchestra would then get restless and stand up; then he would get cross and say nothing. But at the end of the rehearsal, he would carry on past the official finishing time.

And some people had to leave?

Yes. Some had to leave because they were teaching or for some other reason. I remember one occasion when he was talking endlessly again, and the orchestra became very restless indeed. He then suddenly exclaimed angrily, "I'm not going to conduct any more. There is too much noise" and so saying, he walked off the platform. After he had gone, the chairman of the orchestra said to us all, "Listen gentlemen, tomorrow morning at rehearsal, we must all be silent and still." So, the following

day it was deathly quiet at the rehearsal. Mengelberg began to talk, making a joke or two, but nobody reacted at all. Eventually, in desperation, he said, "It is like being at a funeral in here." He couldn't stand our being so still!

Perhaps he needed the tension of just a little noise?

There was another occasion when one of the violinists was chattering so much that Mengelberg turned to him and said, "You're gossiping like an old fish wife." In the interval, the violinist went to see the conductor, and evidently said to him, "If you want to see an old fishwife, just look in the mirror!" As a result, he was suspended from the orchestra for a week. Another time with Mengelberg, we were playing the William Tell overture, and when the English horn solo came in the middle section, he asked me to play the solo with a rubato hesitation on the fifth note—rather exaggerated, in the Mengelberg style. When the same piece came up again a couple of months later, I played what he had asked for, with that same hesitation. The response came, "Mr. van der Lek, what are you doing?" I didn't dare tell him he had asked me to play it that way the previous time. "You must play it this way," he said, and sang it to me, but this time with the rubato in a different place. Now, I am not easily annoyed, but I suddenly became very cross, and played, in the rehearsal, an exceptionally long tenuto on one of the notes of the triplet. Even Mengelberg joined in the laughter!

Perhaps he wanted to see how far you could be pushed?

At the concert, I just played it normally, without any rubato, and Bahrwahser (principal flute) and I had to stand up to acknowledge the applause.

What happened to Bahrwahser?

As you know, he was born in Germany, and was called up into their army. Quite early in the Occupation, I happened to meet him in the street, in uniform. He was a good friend, and we stood chatting until it suddenly occurred to me that if any of my acquaintances

or neighbours saw me talking so freely to a German soldier, they would brand me as a traitor... Bahrwahser deserted soon after that, and went into hiding until the war was over.

What went on during the war years, Leo? Did the Concertgebouw Orchestra continue performing?

The orchestra carried on until January 1945, and then concerts were terminated: it had become too dangerous to be on the streets, as one was liable to being stopped and taken away. All the Jewish members had been removed already, long before; I'm sure you knew that. We couldn't risk going out on the streets after that time. When my daughter was born, in January 1945, during the "Hunger Winter", a niece of mine had to go register her birth at City Hall, because it was too dangerous for me to do so. I had a hiding place in the loft, in case the Germans should come to the house.

Where was that?

Here in this very house, upstairs. They did come, once-two soldiers searching for Jewish people. They came into this living room, and one of them saw a book of Mozart sonatas on the piano. "Do you play Mozart?", he said, "that's good. The Sonatas are wonderful." And we sat and talked about music. That was in 1944. Fortunately, they were quite distracted from the reason for their visit. Yes, those were terrible times. It's hard to imagine it now, but we were forbidden to play any Tchaikovsky. The head of the German secret police in Amsterdam was crazy about Tchaikovsky, though, and gave us special permission to play his music, but even that didn't last for long. We gave our concerts on Sunday mornings, for one hour only. There was no electricity, and we had to set our music stands at all angles in order to find enough light to play by. Even if there had been electricity, there was a curfew at eight in the evening, by which time everyone had to be indoors.

What about von Karajan?

He was still quite young when he came to us - before the war, in fact. We had to laugh at

him: he stood in front of the orchestra with his eyes closed, as if he were some sort of mystic. It's hard to put it into words, but he was ... sort of unworldly, but he certainly had something about him, and of course he later became famous. We wouldn't have him back again after the war, though.

Was he a fascist?

Indeed. Another German conductor, Eugen Jochum, appeared similarly inclined, but we did eventually have him back after he had been cleared. That wasn't at first, however, because we couldn't bear to hear the German language spoken.

What did you think of Eduard Van Beinum, Leo?

He was a very warm, kind and approachable man, not in the slightest autocratic. His was a completely different personality in comparison with Mengelberg's. Of course, you know how he was, as you played for him yourself. Van

Beinum did some marvelous things: Bruckner, for instance, and the French composers.

He conducted without a baton, didn't he?

That was only later in his career. Perhaps he felt a little insecure with it because of his smoking ... he suffered from nicotine poisoning a couple of times.

Really?

And I had the experience ... it was during a rehearsal of the Brahms First Symphony. I was playing second oboe. Haakon had played the solo in the second movement, and when we came back after the break, Van Beinum said, "I would just like to do that bit again." We had played only a few bars when he collapsed dead in front of us all. There were many of us in tears ... and Bart, his son, was there in the second violins.

Yes, it was terrible. I was there too. Did you know that Pierre Monteux once fainted in front of us at a rehearsal? Someone called out,



Concertgebouw Orchestra Oboe Section, 1955: Haakon Stotijn, 1st; Everhard Spelberg, 2nd; Cees van der Kraan, 3d/asst. 1st, here playing oboe d'amore. Leo van der Lek, English horn.

“fetch a doctor”, but Monteux must have heard this as he was coming around, because he said, “no doctor, no doctor”, and he got to his feet and immediately continued conducting.

Did you ever work with Erich Kleiber?

We played not only concerts with him, but also opera: *Tristan und Isolde*, for example.

Do you remember when that was?

In 1949. And we did it again ten years later with Klemperer, who was badly burned when he fell asleep smoking a pipe in his hotel room.

Ferdinand Leitner came to take over.

That’s right. We had to rehearse during the night...

But do you remember Kleiber?

I’ll tell you a story, Brian. We played *Tristan* with him. At the first performance, the first two acts went well. In the second intermission, just before I had to go upstairs to play the 43-bar offstage solo, I had a quick blow on my instrument, and not a single note would come out! I was, naturally, in a panic. My colleague, Jan Koene, who played clarinet just behind me said, “Let’s have a look”. After a couple of minutes, he discovered a pad missing from one of my trill keys. A search luckily revealed it was still in my case, where, evidently, it had fallen out. Jan glued it back on again, and all was well. Meanwhile, everybody—the cast, orchestra, conductor, everyone had been warned (and there was a little delay before we were able to start). I installed myself behind the scenes, and Kleiber, passing me on his way to the pit, said aggressively, “so, if the keys are back on again, we can finally begin”. He was really quite angry.

It was perhaps because he was a very nervous man. He dreaded the performances and seemed to prefer the rehearsals. Kubelik is my next conductor.

He was very good—a virtuoso conductor and a real musician. He did Mahler so wonderfully. We played the First Symphony once with him in Chicago. He had been there previously with the Chicago Symphony, and there had been

some problems between them, I believe, and also with the critics. Then we came there to play the Mahler, and got tremendous reviews.

Yes, I remember that performance, in 1954. It was fantastic! When we got home, we all received medallions from Kubelik inscribed with the words, “Thank you for the Mahler Symphony in Chicago”.

I’ve still got mine here.

And Josef Krips?

He had a funny habit. As soon as he started to conduct, his mouth would fall wide open. Bram de Wilde (clarinet) used to say, “If I had a herring, I’d toss it into his mouth!”

Yes, he was a bit like a fish. Did you play for Sir Thomas Beecham?

Now Brian, to be honest, I had only been in the orchestra for a couple of months when he came, and I really can’t remember much about him, except that the rehearsals were always over quickly.

He must have been good, then! There was another Englishman here, Sir Adrian Boult.

There was a gentleman! Very English ... rather reserved.

Tell me about some of the other conductors whom you have played for.

Well, there was Richard Strauss, for one. He came on several occasions to direct us for the Wagner Society, and also to conduct his own compositions—the symphonic poems, for instance. On one occasion, it was for the Netherlands premiere of his opera, *Arabella*. During the rehearsal interval, I was sitting in the pit, practicing some of the trickier passages, when he appeared suddenly, and said to me, “Machen Sie keine Muhe, es ist nur Farbe.” [Don’t take a lot of trouble, it’s only color.]

That’s an interesting observation. I must ask you about Klemperer: what was he like?

He was a great Maestro. He had a wonderful sense of humor, too, satirical, sometimes almost sadistic. I once made a false entry at rehearsal, and said to him, “Herr Professor, I

can't see you very well." So he said, "Do you want me to grow a little more then?" He was already so tall...

Yes, I know there are many Klemperer stories. It is such a pity that he left here to work in England.

One of my colleagues had a book of Klemperer anecdotes. Some of them are very direct, even mean and malicious. There was one about the concertmaster of one of the orchestras who kept addressing him as "Herr Generalmusikdirektor" or "Herr Professor" at the rehearsal. "Why don't you just say Otto" was the eventual reply.

Did you like Hans Rosbaud?

Now, he did Haydn so beautifully. I've never heard Haydn symphonies better played. And he was also very good with modern music-the same sort of repertoire I also played with Boulez. Rosbaud was such a pleasant man-and I say this not only because he once said that he admired my playing!

Did he really? Just imagine if he had said, "I think your playing is awful," then you wouldn't have told me about him! (Laughter) I think I'm

getting only the good stories here... You mentioned Boulez.

In one piece, he wanted the violins to tap the stands with their bows. They all refused!

I believe that you must have played for Bruno Walter in the '30s.

Yes, I did. He was a wonderful man, and of course, a great contrast to Mengelberg. He was not at all authoritarian or autocratic, but on our wavelength, so to speak. I had only been in the orchestra for about three months when I stopped to meet him in the corridor, and he said immediately, "Good morning, Mr. van der Lek." To think that he knew my name ... He had probably asked who the new boy with the English horn was, but that he had actually remembered my name!

That tells its own tale about him! No wonder very many people were so keen on him, he had such a personal touch.

But Van Beinum was just the same, so unlike Mengelberg: almost like black and white.

Did you ever work with Kathleen Ferrier in Das Lied von der Erde?

I really don't remember that, Brian. Of course we played it many times with both Mengelberg and Van Beinum.

How did Mengelberg do it?

Entirely in the Mengelberg style.

But wasn't that the Mahler style also?

Mengelberg and Mahler spent a lot of time together, and must have had a big exchange of thoughts and ideas. One of Mahler's sayings was that it is what lies between the notes that is really important ... that is what you must play.

That's a very important observation. The magic is not just in the notes themselves, but in how they are presented. As in a book, you often need to read between the lines. It's like Impressionism, too.

Mengelberg used to use the expression quite often at rehearsals.

George Szell was another guest conductor. Tell me about him.

Kuijper Klassiek CD Verzendservice

Levering van vrijwel alle merken klassieke CD's ■
Veel eigen import en minder gangbaar repertoire
■ Direct leverbare CD's worden in de regel binnen
36 uur verzonden ■ Niet voorradige CD's worden
zonder extra kosten doorbesteld en nageleverd

Onze catalogus met
zeer veel aanbiedingen
en nieuwe uitgaven
wordt u op aanvraag
gratis en zonder enige
verplichting toege-
zonden.

Lage verzendkosten:
€ 2,50 per bestelling.
Extra kortingen bij
bestellingen boven
€ 200,-.

**KUIJPER
KLASSIEK**

snel efficiënt

POST
Kuijper Klassiek
Antwoordnummer 47302
1070 WC Amsterdam
(geen postzegel)

TEL
020 679 46 34

FAX
020 671 12 23

E-MAIL
info@kuijperklassiek.nl

WEB
www.kuijperklassiek.nl

WINKEL
Ferdinand Bolstraat 6
(bij Heineken Brouwerij)
1072 LJ Amsterdam

betrouwbaar



I once played the Honegger Concerto da Camera, for flute and English horn with him. Szell had a funny habit of carrying rehearsal practice right into the concert; he wouldn't just let the music go. He continued to make all sorts of directions during the concert, even in the middle of a Haydn Symphony. When Bahrwahser and I were standing up at the front to play the solo parts in the Honegger, there he was, beating every single note right under my nose-it was very distracting.

Did you ever play it again with any other conductor?

Yes, once with Jochum, and that was a very different experience. I also played a solo piece by Gordon Jacob. [The 1948 Rhapsody for English horn and strings.]

I see a letter from the composer here Leo. May I read it?

July 3, 1949

Dear Mr. van der Lek,

I had the great pleasure of hearing you broadcast my cor anglais Rhapsody on Friday. You played it most beautifully, and the string orchestra was also very good. You fully realized my intentions, and I may say, it was a perfect performance. You are a great artist.

Yours sincerely,
Gordon Jacob.

What a lovely letter to have. It must be very valuable to you.

Do you know, Leo, that I heard you for the first time that same year, without knowing who it was? I was in a Royal Air Force band stationed in Germany. We were billeted in a camp that had belonged to the German Luftwaffe. Among the records in their library was one of the "Dance of the Seven Veils" from Strauss' Salome. We had never heard such fantastic wind playing before, and were hypnotised by Bahrwahser, Stotijn, and of course your English horn. We even got out a stopwatch to time your vibrato, how many beats a second you produced! You were put under a microscope and became an example

One of Mahler's sayings
was that it is what lies
between the notes that is
really important ... that is
what you must play.

for us all. It was such an honor for me later to find myself sitting in the same orchestra with these god-like wind players. My respect and admiration for you have remained to this day. You have taught me such a lot, and have always yourself been so modest and unspoiled. So, tell me now, Leo, how do you produce that vibrato?

Well, I had lessons from Jaap Stotijn, Haakon's father. He was a wonderful player! You know, he never said anything specific about it. He didn't say, "You must vibrate at such-and-such a speed." He just let me play and listen, but, after five or six months, I found that I could vibrate just like a violin. And it was not from the diaphragm-that's also something that he never mentioned. It just seemed to come by itself.

So it wasn't superimposed and artificial, but came absolutely naturally?

Yes, from the vocal cords. One must also think of a violin's vibrato, because with a wind instrument as well as with a string, there are some notes that need to be played with little or no vibrato, according to the expression that one needs. That's something the player feels inside himself: if he does so, the vibrato will come naturally.

The vibrato serves the emotions-it helps you to express yourself in the music. Different vibrato types can be used-very broad, slow or quick, but never tense.
Absolutely not.

What is your idea of sound, Leo? I thought that you always made a beautiful sound: round

and clear, resonant and radiant, the sort of sound that filled the whole hall-and never pinched.

No, I was always trying to avoid making a constricted sound.

I think that you always blew with your throat wide open.

Yes, I believe I did. When I retired from the orchestra, I attended the auditions to choose my successor. There were some very competent players there, but many of them were completely soulless. I happened to be sitting next to Bernard Haitink [ACO Music Director] and said to him, "Yes, they can play well enough, and make nuances too, but there's no real body behind the sound."

Yes, I know what you mean. They wouldn't let any emotional feeling come into their music. They played with their heads, not with their hearts. The notes themselves can be quite dead. Some people find that playing an instrument well is the final goal, but of course it's not. One's own particular instrument is merely the chosen means toward expressing the feelings and emotions within the music. It

is only a means to an end, not an end in itself. Let's turn now to a related subject: reeds. You made you own. Where did you get your cane? There were of course various sources, such as Alliaud.

Did you use a shaper, or did you shape them by eye? Was there a model that you copied?
No, I always made the shape of the reed by eye - with a lot of difficulty I might say, because I always had difficulties with reeds, and was never easily satisfied. I'll give you an example. There was one occasion when I was still quite new in the Concertgebouw when I was in a real mess with my reeds, and had a difficult solo to play that very evening. I knew Jaap Stotijn was teaching that day at the conservatory, so I went to see him there, and asked if he possibly had an English horn reed I could use. He gave me one, it was fantastic! But I thought, "That's not me.; that was Jaap Stotijn playing." I had such a strange feeling about that reed, because although I had played on it, I hadn't made it.

But it was still you playing Leo. Even if you had played on ten different reeds made by ten different people, it would still sound like you. Did you always find it difficult, or was reedmaking not so great a problem later on?
It was always a problem. But not only for me. Haakon always seemed to be busy with reeds, constantly searching for something better. I'd play one evening and think, "Now, that's just how I like it," and the following evening, on the same reed, "That's rubbish".

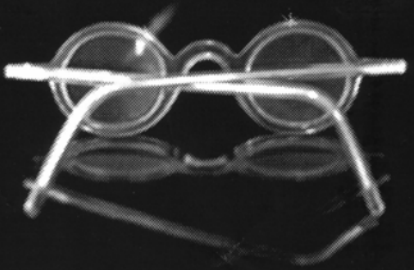
It's because each performance is rather like an exam. You can't just hang a diploma up on the wall as evidence that you can do it. Each time you sit down to perform, you have to play through that diploma exam all over again, unlike a doctor, who can look in a reference book or call in a second opinion if he encounters a problem.
But when you actually made reeds, how many out of ten could you really play in the orchestra?

Perhaps two or three at the most: something that would speak, have some dynamics, low notes, high notes, not edgy...

Dat klinkt goed!

Groots assortiment, helder advies, designbrillen, sportbrillen, zonnebrillen, lenzen...
Bij Sijbrants & van Olst.

www.designbril.nl



Sijbrants & van Olst speciaaloptiek

Dorpsstraat 29
Ouderkerk a/d Amstel
020 496 60 82

Marktplaats 21
Uithoorn
0297 54 07 77



And if a reed were a bit stuffy?

I'd take a little off the sides and toward the back.

Did you ever do anything to the tip?

If the reed wouldn't speak easily, I always took a little off the tip. It seems to me that when one has to start a note, even if it's very quiet, one must use the point of the tongue. That way, even if it is very quiet indeed, the note will be certain to speak. If the tongue is not used, there is first of all a rush of air, then the note, and often not right on the beat.

So you never started a note without using the tongue?

Never.

Some wind players attack a note as if they are playing a string instrument. They put the bow on the string, start to play, and the sound begins abruptly: Ah! instead of aaaaah. That's the problem with the tongue. I myself hear too many oboists who always play with too much initial attack, and never with that softer beginning that is possible.

Yes. With Jaap Stotijn, sometimes one had to think, "Where does that sound come from?" It just began!

The tone has to grow. It must have life, and mustn't begin with a sharp attack every time. I've always found that very important. Haakon too could do that wonderfully, but from most oboists that is something one seldom hears. Tympanists too find it difficult to get real space in the sound.

Yes, they kill it somehow; the sound doesn't have life. But tell me a little about Haakon Stotijn, Leo. Was he at all a difficult person?

No. We had a very sympathetic musical understanding, particularly when we played soli together, such as in the Bach Passions, which we did many times. It really did seem like one person playing two instruments.

You said that reeds didn't come easily to you. Did you leave a spine in yours?

No, I didn't. You know, the way a player makes reeds is so enormously personal, Brian.

Some colleagues used to find my reeds too light when they tried them. Jaap, Stotijn used to speak of the "soul" of the reed, which was down the middle. The tip was not really thin, either. He used to take a lot off the sides and left the middle. But, as I said a moment ago, I used to make sure my reed would always speak, no matter how it was scraped.

I never thought your reeds sounded light at all, and I had years of experience with them.

No, it didn't sound light, but the reed did speak easily.

I think it depends such a lot on how one blows. Give the same reed to different oboists, and it sounds different with each one. You played with the throat open, even when using throat vibrato, and the sound was always free. But the breathing also plays a great part. When I was a student at the conservatory, there was a voice teacher for whose pupils I used to play Bach aria obbligati. You know, Bach used the oboe like an organ, and it's often almost impossible to find a place to breathe in his music. The teacher saw me having difficulties, and showed me how to fill my lungs properly, without raising the shoulders. Well, I profited greatly from her advice, and later, so did my pupils. The odd thing was that my own teacher, Jaap Stotijn, had never spotted my faulty breathing habits, probably because his own technique in this respect was so natural and flawless.

Have you ever had any dreadful moments on the concert platform?

Like a disaster when a note fails to speak? Yes, of course. There was one such moment in concert with Kondrashin. It was in a Shostakovich symphony, I'm not sure which one, but it had a pretty big English horn solo in it. I suddenly got water in my B-flat tone hole, and every time I fingered that note, all that would come out was an A. Now, I just wished the earth would swallow me up! At the end of the symphony, Kondrashin motioned all the wind players tip to take a bow, but I remained seated. As he passed me, he said, "That can happen to anyone." We played the work again the next Sunday afternoon, and



there was no problem that time. Kondrashin looked across and winked at me!

A nice story. That's what a conductor ought to be like: he ought to live through the experiences of his players.

Tell me, Leo, when you made recordings, were you paid anything extra, over and above your regular salary?

As far as I remember, we got nothing extra at all. It was only much later that things changed in this regard.

Not even a gift of some sort? Nothing?
Absolutely nothing at all.

What solo recordings did you make?

Very few: the Swan of Tuonela with Van Beinum, the Koetsier Kwintet for Radio Nederland, and a little before my retirement, the Koetsier Partita with Biggs.

What a pity! But those were different times. Nowadays, many players make solo recordings. When did you retire from the orchestra?

In 1973, when I reached the pensionable age of 65.

Had you been feeling it was time to take things a little easier?

I felt quite strongly by that time that the big solos were causing me too much tension and stress. About one and a half years before I retired, the orchestra had a big tour to Mexico, with the Three-Cornered Hat [Falla] and other big solo s scheduled. My doctor advised me not to go, on account of the altitude and pressure. I took his advice.

Finally, Leo, did you have a motto in your musical life-a sort of rule made with yourself that you hung on to?

In the first place, to be able to make music as well as I could. After all, I had a wife and two children to support! I had pupils to teach and

reeds to make, but above all, it was the Concertgebouw Orchestra that came first in my musical life.

Leo van der Lek was one of the most distinguished performers on the English horn in Europe in the middle years of the twentieth century, a period which saw only a handful of careers of like distinction thus devoted to the instrument. He is the Netherlands' most important artist on the Engelse Hoorn in any era to date, and a major proportion of the considerable Dutch repertoire for the instrument was written with him in mind. It must be noted, however, that Leo van der Lek was not the sort of person to pester composers to write for him. That they nonetheless gratefully and often did so is a testament to the excellence of his abilities and the attraction many composers plainly felt for his modest character.

Among the many works which came into being in this regard, the two by Jan Koetsier (1911-) mentioned above are perhaps the most noteworthy:

PARTITA, op. 41.1 (1954) for English horn and organ (manuals) Amsterdam: Donemus and the QUINTETT/ KWINTET, op. 43 (1956) for English horn and strings Amsterdam: Donemus

A host of other Dutch works for English horn and for oboe d'amore in a variety of settings were written for and premiered by Leo van der Lek, i.e. the Sonate, op. 79 (1950) by Herman Mulder (1894-1989) which is dedicated to the performer, as indeed are many of the works intended for this artist.

His recordings include a substantial body of orchestral literature, standard and otherwise, with the Amsterdam Concertgebouw Orchestra under Mengelberg (78 rpm), Eduard Van Beinum (78 and LP) and Bernard Haitink (LP). One such notable recording is of Rossini's overture to William Tell, on a 10-inch LP, circa 1950 (London LD-9032). The qualities of tone and vibrato so much admired by Brian Pollard come through quite clearly here. The Concertgebouw Orchestra is

admirably directed by Eduard Van Beinum. The solo recordings: Koetsier: PARTITA (with E. Power Biggs) Columbia M31961 (LP) Columbia MT31961 (cassette) issued 1973 Koetsier: QUINTETT/ KWINTET (with the Rogeri Quartet) tape recording for the Dutch State Radio, Hilversum available from the Donemus Foundation, Amsterdam Sibelius: THE SWAN OF TUONELA (with the ACO, cond. Van Beinum) Telefunken 3236 // Ultrafon 18115 (recorded most likely between 1947 and 1949; one or both of the issues probably 78 rpm)

Michael Finkelman (Huntsville, Texas)

*Herinneringen van Lucien Frechon (slagwerk)
en Pierre Dervaux (eerste paukenist)*

MENGELBERG BIJ HET 'GRAND ORCHESTRE DE RADIO-PARIS'

24 Tussen december 1942 en juni 1944 dirigeerde Mengelberg minstens 29 openbare concerten met het 'Grand Orchestre de Radio-Paris', een op vraag van de Duitse bezetter opgericht orkest dat aan de door hen gecontroleerde zender verbonden was en dat bij de bevrijding van Parijs werd opgedoekt. In nummer 54 van 'Mengelberg en zijn Tijd' verscheen een interview met Pierre Nérini, concertmeester bij dat orkest. Op basis van een recent gevonden ledenlijst van dat orkest werd geprobeerd enkele nog in leven zijnde musici over hun herinneringen aan Mengelberg te ondervragen. De Franse omroep beschikt over een uit 1982 daterend interview met de cellist Maurice Gendron, waarin deze zijn bewondering voor Mengelberg niet onder stoelen of banken steekt. De zoon van André Vacellier, eerste klarinettist bij Radio-Paris, herinnert zich dat zijn vader Mengelberg stevast omschreef als 'un trafiqueur de partitions'. Hij doelde hiermee op de veelvuldige 'retouches' die Mengelberg aan zijn partituren placht aan te brengen. De weduwe van Jacques Pernoo, toen tweede hoorn, nadien zelf dirigent, is positiever, als zij verklaart dat haar echtgenoot Mengelberg als 'son Maître' beschouwde, en dat deze hem veel over het dirigeren van een orkest heeft bijgebracht. Uit de mond van Yan-Pascal Tortelier, zoon van de toenmalige eerste cellist Paul Tortelier, kan men tenslotte vernemen dat zijn vader steeds met veel respect over Mengelberg heeft gesproken.

In dit artikel gaat de aandacht naar twee slagwerkers. Lucien Frechon liet zich door mij op de zonnige namiddag van 19 april 2004 op het terras van het 'Hotel-restaurant Chateaubriand-France' in een Bretoense kuststad interviewen. De herinneringen van Pierre Dervaux zijn terug te vinden in een recent verschenen monografie van de hand van Gérard Streletski.

Interview met Lucien Frechon

Mijnheer Frechon, u woont nu in Bretagne, een wat ongewone plaats voor een gepensioneerde orkestmusicus?

Ja, het is wat ver van Parijs. Eigenlijk zijn mijn ouders wel van deze streek afkomstig. Ik ben geboren in Le Mans in 1921, maar een jaar na mijn geboorte verhuisden mijn ouders naar

Parijs. Om wat bij te verdienen speelde mijn vader (hoornist) in het begin van de jaren dertig tijdens de zomer in de orkesten van Vichy of Saint-Malo. Ik ken deze streek dus al langer. Sinds mijn op ruststelling woon ik hier aan de Bretonse kust in het geboortehuis van mijn echtgenote dat zij van haar familie geërfd heeft.

U bent dus geboren in een muzikale familie?

Ja, zoals gezegd was mijn vader hoornist, eerst in de verschillende Parijse orkesten, en vanaf 1936 bij de Parijse opera. Ikzelf verliet de school rond de leeftijd van 15 jaar. Ik aarzelde tussen muziek en schilderen. Het is muziek geworden, ook al schilder ik nu ook opnieuw. Ik heb gedurende vier jaar privé pianolessen gevolgd, en nadien lessen in slagwerk. Daar slagwerk toen niet aan het Conservatorium werd gedoceerd, ging ik in de leer bij musici die het slagwerk bespeelden. Ook heb ik toen harmonie gestudeerd.

En na uw studies kwam u dan als jonge slagwerker bij het Grand Orchestre de Radio-Paris?

Neen, ik speelde al net voor het uitbreken van de Tweede Wereldoorlog in de verschillende Parijse orkesten. Meestal werd ik gevraagd om nu eens bij het 'Orchestre Colonne', dan weer bij het 'Orchestre Pasdeloup' of het 'Orchestre Lamoureux' het slagwerk te bespelen, telkens wanneer een partituur op het programma stond die meerdere bespelers van het slagwerk vereiste. Men verdiende bij deze 'Associations' maar weinig geld, daar de gages voor de musici bepaald werden door de inkomsten van het concert. Deze inkomsten werden gewoon over de musici verdeeld.

Werd U toen niet voor de oorlog gemobiliseerd?

Neen, daar was ik net te jong voor. In 1939 werd mijn vader daarentegen wel opgeroepen, hoewel hij reeds een zekere leeftijd had en zelfs tijdens de oorlog van 1914 aan toxische gassen was blootgesteld geweest. Hij had er immers niet aan gedacht de formulieren voor vrijstelling tijdig in te vullen! Dat betekende echter wel dat ik in 1943 op de lijst stond voor de verplichte tewerkstelling in Duitsland.

Hoe kwam u terecht bij het Grand Orchestre de Radio-Paris?

Wel, in het begin van de bezetting speelde ik slagwerk in het 'Cirque d'hiver', gelegen tegenover de 'Grand Palais'. Daar werd toen veel lichte muziek gespeeld. Ik was, zoals vele muzikanten, lid van de beroepsvereniging van musici. De directie van Radio-Paris had op een

bepaald ogenblik aan de muziekvakbond gevraagd hun bekwaamste musici te leveren voor een orkest dat onder de leiding zou komen te staan van Jean Fournet. Dit moet rond einde 1941, begin 1942 zijn, ik weet het niet meer zo precies. Wij dienden geen selectieproef te ondergaan. Wij werden gewoon geselecteerd op basis van onze kwaliteiten. De muziekvakbond werd verondersteld van ons niveau goed op de hoogte te zijn.

En u werd als paukenist of als slagwerker geëngageerd?

Opletten hier, er bestaat een verschil tussen een paukenist en een slagwerker! Pierre Dervaux was eerste paukenist, dit is in een Frans orkest steeds een supersolist. Ik was slagwerker, hetgeen betekent dat ik wel eens de pauken, maar soms ook andere instrumenten zoals piano, celesta of xylofoon moest bespelen. Sommige slagwerkers worden maar voor enkele van deze instrumenten geëngageerd. Als ik na de oorlog bij het Orchestre de la Société du Conservatoire onder Charles Munch en André Cluytens speelde, dan was dat vrijwel uitsluitend voor pianopartijen, zoals die in Petrouchka. Naast Pierre Dervaux en mijzelf waren er nog twee andere musici bij het slagwerk betrokken: André Caffet, die vrij snel ontslag heeft genomen omdat hij op een andere manier meer en beter kon verdienen, en een zekere Lamouret, die onder druk van de directie van het 'Orchestre National' het 'Grand Orchestre de Radio-Paris' in 1943 heeft moeten verlaten. In 1943 was het oorspronkelijke in 1934 gestichte omroeporkest, het 'Orchestre National', dat in 1940 naar Zuid-Frankrijk was gevlucht, naar Parijs teruggekomen. De directie van het 'Orchestre National' had er immers mee gedreigd Lamouret definitief uit te sluiten. Radio-Paris heeft ook geprobeerd musici exclusief aan zich te binden, maar is daar nooit echt in geslaagd.

Waarom ging u bij dat orkest?

Wij moesten toch in ons onderhoud kunnen voorzien. Wij werden er beter betaald, zeker 8000 FF, dit was een veel hoger salaris dan bij de Parijse opera. Dit heeft ertoe geleid dat men

nadien de salarissen van de leden van het operaorkest ook heeft opgetrokken. Vergeet niet dat er tijdens de oorlog aan alles gebrek was. Er was zelfs geen muziekpapier voorhanden, dat mij toeliet muziek te componeren of oefeningen in compositie te verrichten. Daarom heb ik zelfs een raampje gebouwd, dat mij in staat stelde met inkt snel notenbalkjes op papier te krijgen. Mijn baan bij het Grand Orchestre de Radio-Paris stelde mij in de mogelijkheid om mij tijdens de vier jaar durende bezetting verder in de compositie te bekwamen. Hierbij diende ik wel regelmatig met de metro van het ene uiteinde van Parijs naar het andere uiteinde heen en weer te rijden om de lessen in harmonie, fuga en orkestratie te volgen.

U bent dus ook componist?

Ik heb meer dan vijftig werken geschreven, voor de meest merkwaardige combinaties, zoals bijvoorbeeld een compositie voor uitsluitend blazers en slagwerk. Sommige van mijn composities heeft men in het buitenland gespeeld, mijn vriend Pierre Dervaux heeft overigens steeds voor mijn composities veel interesse betoond.

Heb u een bepaalde stijl of school aangehangen?

Ik heb een zeer persoonlijke componeerstijl, en laat mij niet onmiddellijk met een andere componist vergelijken. U zou zelf moeten kunnen luisteren en oordelen.

Wat herinnert u zich van het 'Grand Orchestre de Radio-Paris'?

Eerst en vooral het instrumentarium! Dat het orkest er kwam op wens van de bezetter bleek uit de harpen en de pauken die van Duitse makelij waren. Pauken met pedalen, dat kenden wij toen in Frankrijk nog niet. Het verhaal gaat dat bij het opheffen van het orkest, net voor de bevrijding van Parijs, Pierre Dervaux de twee kostbare pauken naar zijn studio heeft meegenomen. Hij heeft ze vermoedelijk nadien verkocht! Wij hebben bij Radio-Paris veel gespeeld, zeer veel gespeeld, de programma's waren toen veel uitgebreider dan tegenwoordig. Er werd ook veel gerepeteerd, zeker meer dan in de traditionele

Ici, RADIO-PARIS...



CYCLE BEETHOVEN
WILLEM MENGELBERG

LE DIMANCHE 18 JUIN
de 20 h. 15 à 22 heures

IX^e Symphonie en ré mineur, op. 125, avec chœur "Hymne à la joie" de Schiller.

Prochainement :
FESTIVAL RICHARD STRAUSS

Retransmission depuis le
THÉÂTRE DES CHAMPS-ÉLYSÉES

Longueurs d'ondes 280 m.9 et 312 m.8

concertverenigingen, waarvan de meeste musici ook lid waren en in dewelke zij verder bleven doorspelen. Naast de publieke concerten waren er ook de vele concerten die zonder publiek rechtstreeks op de radio werden uitgezonden. Zij werden ingeleid door Pierre Hiégel, een uitgelezen kenner van klassieke muziek, die de concerten van de nodige elegante commentaren voorzag. Deze studio-concerten waren pas tegen 22 uur afgelopen. Daarom beschikte ik over een 'Ausweis', die mij toeliet op dit late uur nog te voet naar huis te gaan. Na 22 uur gold immers de avondklok en was er geen metro meer. En de afstand tussen het Théâtre des Champs-Élysées en mijn woonstede in het

tiende arrondissement bedroeg te voet één uur!

Kunt u iets vertellen over het bestuur van Radio-Paris?

Er waren onder meer de Duitse officieren, Otto Sonnen en zijn ondergeschikte Raoul Süßdorf. Deze laatste was gevaarlijker dan de eerste. Süßdorf was eerder een soort waakhond, die naging of wij op tijd kwamen, wat hij vooral in het begin deed. Otto Sonnen heeft mij daarentegen wel geholpen. Op een gegeven ogenblik werd ik opgeroepen om in het kader van de verplichte tewerkstelling, de zogenaamde ‘Service du travail obligatoire’, samen met een zevental andere orkestleden, allen geboren rond 1920 en 1921, naar Duitsland te vertrekken. Ik zou in een orkest in Neurenberg spelen. Dat leek mij veeleer een smoesje om mij in een Duitse fabriek te krijgen. Wij zijn toen bij Otto Sonnen geweest, en hij heeft ons gezegd hier te blijven, omdat onze plaats in het orkest was. Gelukkig is die strijd tussen Frankrijk en Duitsland nu voorgoed voorbij.

En de dirigenten? Herinnert U zich Jean Fournet?

Natuurlijk herinner ik mij Jean Fournet, onder wie ik ook na de oorlog ook nog veel gespeeld heb, voornamelijk dan bij de ‘Opéra-Comique’. Glasheldere directie, een zeer charmante man, maar toch wat onderkoeld in zijn uitvoeringen. Weinig tempowisselingen, ja zelfs relatief strikt in zijn tempo. Het in de maat spelen bij Jean Fournet was echter niet zo uitgesproken als bij Eugène Bigot, de toenmalige dirigent van het ‘Orchestre Lamoureux’, die men perfect door een metronoom had kunnen vervangen. Jean Fournet heeft het orkest van Radio-Paris opgebouwd. Het is een zeer goed orkest geworden, vooral op het vlak van de eerste lessenaars. Misschien miste het ensemble wat homogeniteit. Als ik nu kijk naar de namen (en M. Frechon bladert door de lijst): allemaal mensen die voor of na de oorlog in Parijs in de orkesten als solist speelden, of die nadien een mooie carrière hebben uitgebouwd. Het orkest zal wel van niveau geweest zijn, anders zou Mengelberg het nooit zoveel malen

hebben gedirigeerd!

En de Duitse dirigenten?

Ja, er waren ook enkele Duitse dirigenten. Ik herinner mij niet zozeer de namen. Sommige kwamen gewoon, omdat men hen gevraagd had te dirigeren. Zij kwamen zonder veel overtuiging, met routineuze uitvoeringen. Andere Duitse dirigenten begonnen zich van meet af aan bij de eerste repetitie te verontschuldigen hier te dirigeren. Zij voelden zich blijkbaar bijzonder ongemakkelijk in bezet Parijs voor een Frans orkest te staan. Eén van die dirigenten onderhield ons zelfs over de hedendaagse componisten en hun composities die sinds de opkomst van het nazisme in Duitsland verboden waren. Sommige repetities gingen door in het Frans, andere in het Duits, en dan vertaalde de violist Hermange de instructies van de dirigent. Ik herinner mij ook de jonge Herbert von Karajan, onder wie ik bij Radio-Paris zeker één concert heb meegemaakt: hij repeteerde in het Frans, hij had toen al een zwak voor de Franse cultuur, dat merkten wij vrij snel, al was hij toen nog niet met een Française gehuwd. Mij dunkt dat zijn lidmaatschap van de Nazi-partij meer bedoeld was om zijn ambities te realiseren dan omwille van de ideologie zelf.

En Mengelberg?

Oh ja, een echte stouterik ... Hij was zelfs erger dan de Duitse dirigenten, en was erg lastig. Nu geef ik toe dat sommige Franse dirigenten ook wel moeilijk konden doen, ik denk aan de recent overleden Manuel Rosenthal of Georges Prêtre, zeker in zijn beginjaren. Maar toch ... ik herinner mij dat Mengelberg eens de eerste violen een passage 14 maal heeft laten herhalen tot hij verkreeg wat hij wilde. Stelt u zich dat voor, één enkele instrumentengroep 14 maal steeds maar hetzelfde achter elkaar te laten spelen? En hij vroeg 8 repetities daar waar de andere dirigenten, zelfs de Duitse dirigenten, het met drie of vier repetities konden stellen. Akkoord, de programma's waren toen meer uitgebreid dan tegenwoordig, maar toch. Niet te verwonderen dat tijdens de repetities met papieren vliegtuigjes naar Mengelberg werd

gegooid. Hij heeft het ongetwijfeld gezien, maar reageerde daar niet op. Mengelberg sprak overigens slecht Frans. Ik heb mij trouwens altijd vragen gesteld over het nut van de dirigent die voor het orkest staat en over het optimaal aantal repetities. Orkestmusici vellen zeer snel een oordeel over dirigenten. In Duitsland heeft men altijd meer gerepeteerd dan in Frankrijk. Teveel repetities houden is echter ook niet goed. Dan raakt men moegerepeteerd en verdwijnt de spontaniteit. De Duitse dirigenten waren niettemin tevreden met onze prestaties, en waren steeds verwonderd dat het op de concerten steeds beter ging dan de repetities. Dat is nu éénmaal zo in Frankrijk. Terwijl in Duitsland dan weer het omgekeerde gebeurt. Overigens, ik spreek uit ervaring, ik heb zelf op een bepaald ogenblik ook gedirigeerd.

Hoe dirigeerde Mengelberg?

Met zijn wijze van dirigeren behoorde hij duidelijk tot de Duitse school. Ik kan de dirigeertechniek van Mengelberg nog het best vergelijken met die van Karl Böhm, onder wie ik na de oorlog in de Parijse opera meerdere malen gespeeld heb. Wij waren de glasheldere slag van Jean Fournet gewoon. Die van Mengelberg was veel minder precies, minder duidelijk. Bij Mengelberg moest alles wat hij verlangde van zijn mimiek komen, van zijn gelaatsuitdrukking, en voornamelijk van de wijzigingen van zijn mimiek tijdens het verloop van de compositie. De mimiek en niet zozeer zijn armbewegingen vertelden ons hoe wij onder Mengelberg moesten spelen. Dit is typisch Duits en vond ik ook bij andere dirigenten van de Duitse school terug. Hij bezat zeker niet de ritmiek van een Georg Solti of de sympathieke uitstraling van een Leonard Bernstein.

Herinnert u zich het laatste concert van Mengelberg?

Neen, maar ik ben er zeker bij geweest als u mij zegt dat de Negende van Beethoven op het programma stond. Want de partituur vereist de aanwezigheid van verschillende musici om het slagwerk te bespelen.

En de 78-toeren opnamen van de

Damnation de Faust of het Requiem van Berlioz?

Neen, dat herinner ik mij ook niet. Wel herinner ik mij dat wij zeker enkele malen de Damnation in concertversie gegeven hebben.

Nog iets over die tijd?

Ja, twee grappige anekdotes. U weet dat het Théâtre des Champs-Élysées gedurende de gehele bezetting als concertstudio voor Radio-Paris door de Duitsers was opgeëist en dus onder Duitse controle stond. Dat verhinderde echter niet dat één van de fluitisten in het geniep stukken vlees in krantenpapier gewikkeld naar de repetities meebracht, om deze dan aan zijn collegae door te verkopen. Zwarte markt in het Théâtre des Champs-Élysées onder het blijkbaar niet zeer waakzame oog van de Duitse bezetter! Een nog straffer verhaal is dat een hoornist Labutte een kleine radio meebracht om tijdens de pauzes van de repetities met anderen naar de BBC te luisteren, wat, zoals u weet, streng verboden was...

Problemen na de oorlog gehad?

De Duitsers hebben Parijs snel verlaten. Ik heb niet voor de rechter moeten verschijnen. De enige echte 'strafmaatregel' was dat ik de eerste twee jaren niet kon postuleren bij 'Orchestre Radio-lyrique', wat ik initieel had beoogd. Ik was weliswaar in het begin werkloos, maar wij hadden van de violist Hermange, die als tussenpersoon tussen de Duitsers en ons fungeerde, net voor de bevrijding van Parijs een behoorlijke som geld gekregen om enige tijd te overleven. De Duitsers hadden aan Hermange immers dat geld gegeven om dit over de orkestleden te verdelen. Hermange beschikte zeker over een lijst van de orkestleden. En hij heeft ons ook aan werk geholpen. Velen van ons vonden elkaar na de bevrijding terug in een ad hoc orkest onder Marcel Pernoo, vader van de hoornist. Kort na de bevrijding heb ik ook in het variétéorkest van een Amerikaanse club te Versailles gespeeld en in de exclusieve Parijse 'Club Rex'. Nadien deed ik 9 maanden legerdienst.

En na uw legerdienst?

Na wat omzwervingen over de verschillende Parijse orkesten, ben ik uiteindelijk bij de ‘Opéra-Comique’ terechtgekomen. Tegelijk was ik ook pianist bij het Orchestre de la Société du Conservatoire. Onder het bewind van Valérie Giscard d’Estaing werd de Parijse Opéra-Comique opgedoekt, een echt schandaal, overigens. Dit heeft geleid tot een achteruitstelling, ja verwaarlozing van het lichte Franse repertoire, de operette, die tegenwoordig slechts zelden opgevoerd wordt. Het orkest van de ‘Opéra-comique’ moest dus met dat van de ‘Opéra Garnier’ fusioneren. Voor Garnier een goede zaak, want wij hebben vanuit het orkest van de ‘Opéra-Comique’ aan de vernieuwing en vooral aan de verjonging van het operaorkest bijgedragen. Aan het einde van mijn loopbaan werd ik uiteindelijk eerste paukenist van het orkest van de ‘Nationale Opera’. Tussendoor trad ik als slagwerker op tijdens opnamen met de grootste Franse variété artiesten, ik denk hierbij aan Edith Piaf of ‘Les Compagnons de la Chanson’.

Uit het hoofdstuk ‘Premières résolutions’ van het boek ‘Pierre Dervaux, ou le paradoxe du chef d’orchestre’ van Gérard Streletski (2001)

In 1938 werd Pierre Dervaux (1917-1992) benoemd tot eerste paukenist van het Orchestre Pasdeloup te Parijs. Bij het uitbreken van de Tweede Wereldoorlog werd hij als brancardier opgeroepen. Gedemobiliseerd na het Franse ‘débâcle’ van 1940, keerde hij naar Parijs terug, en probeerde hij, als vrij burger, bij de Parijse orkesten, of wat hiervan nog bestond, terug aansluiting te vinden. De jaren 1938 – 1944 waren van cruciaal belang voor de muzikale ontwikkeling van Pierre Dervaux, daar zij de – weliswaar onrechtstreekse – sleutel tot zijn opleiding als dirigent vertegenwoordigden. Hij behoorde tot de eerste musici van het Grand Orchestre de Radio-Paris. Ofschoon zijn aanwezigheid bij dat orkest aanleiding had kunnen geven tot vragen over zijn politieke houding tijdens de bezetting, dient

benadrukt te worden dat Dervaux zich gedurende de gehele oorlogsperiode van elke politieke activiteit afzijdig heeft gehouden....

In 1941 was Jean Fournet, die net vanuit Marseille naar Parijs was teruggekeerd, bij de beroepsvereniging van de musici om werk gaan informeren. Hij kreeg vrij snel van de directie van Radio-Paris de opdracht een orkest van ongeveer 90 Franse instrumentalisten op te richten, de leiding van het ensemble op zich te nemen en met het nieuwe ensemble opnamen voor de radio te maken. Het idee van de oprichting van een echt groot symfonieorkest had in de ogen van de beroepsvereniging van de musici een nobele bedoeling: aan Franse beroepsmuzikanten, die recent uit krijgsgevangenschap waren teruggekomen of net gedemobiliseerd waren, een met hun opleiding en capaciteiten overeenkomstige job aan te bieden. Pierre Dervaux werd meteen tot eerste paukenist van het orkest benoemd. Over het Grand Orchestre de Radio-Paris zei Jean Fournet later het volgende:

Het orkest telde eigenlijk de beste musici die toen in Parijs te vinden waren. Men werkte zeer hard, en er werden veel Franse composities gespeeld, waarvan sommige sinds lang niet meer waren uitgevoerd. Elke morgen werd gerepeteerd, en het concert had plaats op zondagnamiddag om 15 uur. Nadien trokken sommige musici naar een ander orkest om daar te gaan spelen. De concerten van de andere orkesten begonnen meestal pas na 18 uur....

Vanaf 1942 wordt frequent beroep gedaan op gastdirigenten. Willem Mengelberg, meer nog dan Hans Rosbaud of Herbert von Karajan maakte hierbij een opgemerkte indruk. Heeft Pierre Dervaux zich nooit uitgelaten over zijn werkzaamheden bij het Grand Orchestre de Radio-Paris, dan heeft hij zich toch eens occasioneel over Mengelberg uitgelaten, meer bepaald toen men hem vroeg wat hij dacht over het dirigeren van een orkest zonder gebruik van de partituur:

In 1942, toen ik 25 was, was het dirigeren zonder partituur een mode. Men werd hierdoor bijzonder gewaardeerd – zelfs indien zo een grote dirigent als Willem Mengelberg nooit uit het geheugen heeft gedirigeerd’.

Vermoedelijk was Mengelberg niet ongevoelig voor de kwaliteiten van het ‘Grand Orchestre de Radio-Paris’ en zijn eerste paukenist. Pierre Dervaux heeft aan zijn zoon Jean-Pierre immers volgende anekdote overgeleverd, die overigens door een tweede onafhankelijke bron werd bevestigd:

Mijn vader kwam altijd ruim op tijd voor het concert om in alle rust de pauken af te stellen. Op een dag van een concert nam hij plaats tussen het slagwerk en keek hij nog even alle partijen na die de orkestassistent op de lessenaar had geplaatst. Tot zijn ontzetting stelde mijn vader vast dat de paukenpartij van het belangrijkste werk van het programma, de ‘Pastorale’ van Beethoven, ontbrak. Bij hem dringend opgeroepen, maakte de orkestassistent hem duidelijk dat de dirigent de betreffende partij had opgevraagd. Zou er iets mis zijn, vroeg hij zich angstig af? In fine bereikte hem de bewuste paukenpartij, waarop Mengelberg inmiddels had geschreven: ‘Au meilleur timbalier du monde. Willem Mengelberg’.

Jean-Pierre Dervaux brengt ook nog een andere anekdote in herinnering:

In 1944 dirigeerde Mengelberg opnieuw het Grand Orchestre de Radio-Paris. Tijdens een uitvoering van de negende symfonie van Beethoven ging plots het alarm af. De Feldwebel van dienst kreeg de opdracht publiek, orkest, solisten en koor te evacueren. Mengelberg weigerde toe te geven aan de loeiende sirenes en hun woordvoerders: het genie van Beethoven liet een dergelijke onderbreking niet toe. De dirigent en het orkest speelden het werk gewoon verder, en het werk wordt volledig ten gehore gebracht.

Op 6 juni 1944 was er de landing in Normandië en op 24 augustus werd Parijs

officieel bevrijd. Het Grand Orchestre de Radio-Paris werd ontbonden, en de musici hernamen zo goed en zo kwaad als het ging hun vooroorlogse posities. Het bijzonder snelle vertrek van de bezetter liet aan Pierre Dervaux toe een groot gedeelte van het slagwerk, waaronder de pauken, de grote trom, de cymbalen en de snaartrom van bij Radio-Paris te recupereren. De snaartrom werd aan André Caffet geschonken, de andere instrumenten werden vermoedelijk verkocht.

En op 20 februari 1945 begon Pierre Dervaux officieel zijn carrière als dirigent. In de ‘Salle Pleyel’ dirigeerde hij toen voor het eerst het ‘Orchestre Pasdeloup’ in werken van Berlioz, Schumann, Debussy en Liszt. Dit eerste concert werd snel gevolgd door engagements bij andere Parijse ‘Associations’, bij de Opéra-Comique en de Opera, en enkele jaren later bij het ‘Orchestre symphonique de Québec’ en het ‘Orchestre philharmonique des Pays de la Loire’. En voor de platenindustrie nam hij meer dan 100 werken op, voornamelijk Franse muziek.

Eric Derom

350 JAAR KRIJTBERG

JEZUÏETEN OP HET SINGEL

Achter een onopvallend geveltje op het Singel, tegenover het Spui, werd in 1654 een klein kerkje ingericht. Hier hoopten katholieken ongestoord te kunnen samenkomen, hoewel dat sinds 1578 uitdrukkelijk verboden was.

De kerk, sinds 1883 in een prachtig nieuw gebouw, werd onlangs geheel gerestaureerd en bestaat dit jaar 350 jaar. De Willem Mengelberg Vereniging houdt hier op 13 november zijn eerstvolgende ledenbijeenkomst (red.).

Een geloof kan door bestuurders uit het openbare leven worden geweerd, maar niet uit de harten van de gelovigen. Dus nadat de calvinisten op 26 mei 1578 het belijden van het katholieke geloof verboden, gebeurde dat natuurlijk toch, maar dan stiekem. Katholieken kwamen dus voortaan bijeen in schuil- of huiskerken, waarvan er in Amsterdam in korte tijd vele ontstonden. De nu zo prominente en druk bezochte Krijtberg op Singel 448 is ook zo ontstaan: deze werd in de eerste weken van 1654 gebouwd in een woonhuis vlak bij het huidige Koningsplein. Op de gevelsteen stond te lezen 'De Krijtberghen', een verwijzing naar de bewoner, die voer op het Engelse Dover – toen al vermaard om zijn krijtrotsen. Die naam werd later verenkelvoudig tot de Krijtberg.

Calvinisten

Bouwer van de schuilkerk was Pieter Laurensz, in 1588 geboren in het Noord-Franse Sint-Omaars, dat in de 17de eeuw nog tot de Nederlanden behoorde. In 1609 was hij jezuïet geworden en zeven jaar later tot priester gewijd. In 1628 kwam hij naar Amsterdam, waar hij zich officieel vestigde in de Zijdeworm in de Kalverstraat. In werkelijkheid verbleef hij steeds bij andere katholieke families in huis, in de hoop op die manier uit de handen van de calvinisten te blijven. Desondanks werd hij in 1641 toch gearresteerd, een gebeurtenis waarover de katholieke emancipator Joseph Alberdingk Thijm in 1876 een romantische novelle

publiceerde. Pieter Laurensz was in de eerste helft van de 17de eeuw ontegenzeggelijk de meest invloedrijke jezuïet in Amsterdam. In het boek waarin hij vanaf 1638 bijhield wie hij doopte en wie hij in de echt verbond komen we heel wat vooraanstaande Amsterdammers tegen. Bijvoorbeeld Laurens van der Hem, samensteller van een fameuze atlas, Franciscus van den Enden, leermeester van Spinoza, de kunstschilders Pieter de Grebber en Emmanuel de Witte, de boekhandelaar Joachim van Metelen, en talloze leden van katholieke families, naast een opmerkelijk aantal Franstalige immigranten. De invloed van Laurensz blijkt ook uit degenen die (mede) door zijn toedoen overstapten op het katholieke geloof, onder wie drie doopsgezinden die zich in de dichtkunst hebben onderscheiden: Judith Lubbers, Joost van den Vondel en Reyer Anslo.

Door de bouw van dit kerkje op het Singel, aldus meldt het jaarverslag van de jezuïeten in de Republiek over 1654, "zijn we thans bevrijd van de overgrote kosten die we besteedden aan het huren van een bedehuis, en kunnen we de mensen gemakkelijker bijeenbrengen in een woning, die aan de katholieken bekend is en die ons door de magistraat oogluikend wordt toegestaan": De gemaakte kosten van f 30.000 waren in de ogen van zijn religieuze oversten evenwel zo hoog, dat hij erom terechtgewezen werd. Maar binnen korte tijd was twee derde van het bedrag al bijeengebracht, mede dankzij de inspanningen van de 'klopjes': ongehuwde vrouwen die de priesters met raad en daad



Pastoor Adam Beckers, rechts op de achtergrond, was zich er zeer van bewust dat de heropening van de Krijtberg in 1788 een gedenkwaardig moment was en liet daarom deze tekening maken door Adriaen de Lelie. (GEMEENTEARCHIEF)

bijstonden, en meestal bij hen inwoonden.

‘Zonder schroom de paapse kerk ingaan’

Het was duidelijk dat pater Laurensz zowel aan zijn eigen kerkgangers als aan anderen wilde laten zien en horen, dat de katholieken wel degelijk nog meetelden. Hoezeer zijn werkwijze vruchten afwierp blijkt uit de fiere houding van zijn gelovigen, over wie de gereformeerde kerkenraad in 1656 verbolgen noteerde, dat zij “in groten getale zonder enige schroom de paapse kerk ingaan, zelfs wanneer een predikant en ouderling van het kwartier voor de deur bezig zijn met hun visitatie!” Ook in materiële zin zorgde Laurensz ervoor dat zijn kerk er wezen mocht. Hij schafte muziekinstrumenten aan voor de begeleiding van diensten en vroeg vooraanstaande kunstenaars om het interieur van de kerk te verfraaien. Zo liet hij de Antwerpenaar Jacob Jordaens, nota bene een protestants kunstenaar, een imposant altaarstuk schilderen met de ‘kruisdraging’. Dit schilderij is eeuwen later, samen met andere kunstwerken die in deze periode voor de kerk waren vervaardigd,

van de hand gedaan door het kerkbestuur van de Krijtberg, dat kennelijk geen notie had van de culturele en historische waarde ervan. Een eerste poging om de schilderijen te verkopen via de bekende Amsterdamse kunsthandelaar C.M. van Gogh (een oom van Vincent), mislukte, maar in 1966 gingen de kostbare religieuze werken, toen weinig waard op de kunstmarkt, alsnog in andere handen over. Gelukkig slaagde het Rijksmuseum er in 1997 in om De kruisdraging definitief naar Amsterdam terug te halen.

Geloofsgemeenschap

Twee jaar na de opening van de Krijtberg in 1656, gingen er stemmen van hogerhand op om Pieter Laurensz – die inmiddels 70 jaar oud was – uit Amsterdam weg te halen. Maar ondanks zijn vergevorderde leeftijd en inzettende doofheid, bleef hij tot mei 1664. Na zijn afscheid vertrok hij naar Mechelen, waar hij op 19 oktober 1664 – één dag na zijn 76ste verjaardag – overleed. Achter een onopvallende gevel op het Singel, had hij niet alleen gezorgd voor een fraaie kerkruimte, maar had hij ook een vitale geloofsgemeenschap bijeengebracht.

Tegen de verdrukking in ging het tamelijk goed met de drie katholieke ‘staties’: de Krijtberg, de Zaaier (op de Keizersgracht) en de Blauwe Bock (op de Verversgracht, nu Raamgracht). De jezuïeten die hier actief waren, konden op hun volgelingen rekenen. De 83-jarige Joost van den Vondel stuurde in 1670 zelfs met enkele andere vooraanstaande Amsterdamse katholieken een verzoekschrift aan de paus. Daarin roemde hij de volhardende ijver van de paters, hun inzet voor de pestlijders, en hun succesvolle prediking: “eertijds waren wij gering in getal, thans zijn wij ontelbaar”: Tegen het einde van de 17de eeuw bestond de pastorale zorg uit twee preken per zondag, tweemaal catechismus per week, en twee meditaties per week gedurende de vastentijd. Ook werden veelvuldig de sacramenten toegediend. Zo waren er in 1688 160 dopen, 75 huwelijken en kregen 126 katholieken in stervensnood het oliesel toegediend.

De gestage groei van de geloofsgemeenschap van de Krijtberg werd rond 1700 evenwel ernstig verstoord door een theologisch conflict. Nederlandse priesters waren het onderling oneens over de rechtsgeldigheid van de bisschopskeuze van Petrus Codde. De ruzie leidde ertoe dat hij in 1702 door de paus uit zijn ambt werd gezet, ondanks een door 303 priesters ondertekend smeekschrift. Zijn vervanger, Theodorus de Cock, kreeg echter van de Staten van Holland geen toestemming zijn ambt uit te oefenen. De jezuïeten, die aan de afzetting van Codde hadden bijgedragen door klachten tegen hem op papier te zetten en naar Rome te sturen, kwamen daarmee van de regen in de drup. Gevolg van dit alles was namelijk dat in 1708 de jezuïeten uit verschillende Hollandse steden werden verbannen, en de Krijtberg – ondanks een schriftelijk pleidooi van veertig Amsterdamse katholieken – moest sluiten. Nog slechts sporadisch en in het grootste geheim vonden er toch dopen en huwelijken plaats. De genadeslag kwam definitief toen paus Clemens XIV, volledig in het nauw gedreven door een groot deel van de Europese vorsten, op 21 juli 1773 de jezuïetenorde ophief. Zo'n twintig jezuïetenstaties in de Hollandse Zending, waaronder de Krijtberg, werden gesloten.

Een 'neogotische droom'

De kentering liet een kleine vijftien jaar op zich wachten en daarin was onder meer een rol weggelegd voor de ex-jezuïet Adam Beckers (1744-1806). Hij was in 1786 vanuit Maastricht naar Amsterdam gekomen en het jaar daarop – op 5 april 1787 – aanvaardde de stad hem officieel als priester. Exact een jaar nadat hij de poortereed had afgelegd, kon Beckers op Pinksteren voor het eerst weer publiekelijk in de heropende Krijtberg de hoogmis vieren. Om dit heugelijke feit te markeren liet hij door Adriaen de Lelie een fraaie pentekening van het kerkinterieur maken waarop hij zelf als pastoor te zien is. Doortastend was Beckers ook in zijn pogingen om aansluiting te vinden bij het restant van de jezuïetenorde in Rusland, dat dankzij de vastberadenheid van tsarina Catharina de Grote was blijven voortbestaan. Eind 1803 werd hij opnieuw in de orde opgenomen, en

twee jaar later aangesteld tot overste van de in Nederland aanwezige ex-jezuïeten. Niet alleen adviseerde hij jezuïeten in spe om naar Rusland te reizen en daar in te treden, ook stuurde hij missionarissen naar Amerika, waar een toenemend aantal katholieken dringend om priesters verlegen zat. Beckers overleed op 1 augustus 1806 en werd in het Hoge Koor van de Oude Kerk begraven.

Acht jaar na de dood van Beckers werd de jezuïetenorde op 7 augustus 1814 hersteld door paus Pius VII, en de uit de Jordaan afkomstige Jan Philip Roothaan, die nog Beckers' misdienaar geweest was, werd gekozen tot algemeen overste. Vele jaren is de Krijtberg het centrum geweest van een verering voor deze imposante figuur, voor wie in de pastorie een bescheiden museum was ingericht, met onder meer zijn pruikje en beddensokken. De verkiezing van Roothaan was voor de Krijtberg materieel zeer gunstig, omdat zijn gefortuneerde broer Albert Roothaan, die makelaar was, talloze fondsen ter beschikking stelde voor de vernieuwing en verfraaiing van het gebouw. Op zijn kosten maakte de Waalse schilder Francois-Joseph Navez in 1823 – het jaar waarin hij onder anderen koning Willem I portretteerde – drie fraaie altaarstukken voor het hoofdaltaar en de twee zijaltaren. Voor de zijbeuken ontwierp de Vlaamse beeldhouwer Louis Royer – maker van de standbeelden van Rembrandt, Vondel en Naatje op de Dam – in 1841 een reeks voorstellingen uit de levens van jezuïetenheiligen. Niet alleen werden versieringen aangebracht, de kerk was in 1835 ook al vergroot. Aannemer Nicolaas Swarte had voor bijna f 30.000 een nieuwe pastorie gebouwd en de oude kerkruimte met negen meter uitgebreid.

De uitbreidingen ten spijt, voldeed de Krijtberg op den duur toch niet meer. Het kerkbestuur nam daarom architect Alfred Tepe in de arm om rechts naast de pastorie een nieuwe kerk te bouwen. Die 'neogotische droom', waarvoor enkele huizen op het Singel werden afgebroken, verrees in 1883. Het interieur werd uitbundig versierd met beelden en ramen van veelgevraagde katholieke

kunstenaars als Gerard Brom, Frans Nicolas en diverse leden van de familie Mengelberg.

Monumentale restauratie

De nieuwe Krijtberg werd het centrum van waaruit de jezuïeten vele activiteiten ontplooiden. Pal achter de kerk, op de Herengracht, vestigden de jezuïeten 'Geloof en Wetenschap' (een soort volksuniversiteit voor katholieken, waaruit de studentenvereniging Sanctus Thomas Aquinas is voortgekomen) en een leeszaal, die aan de wieg heeft gestaan van de latere rooms-katholieke Openbare Leeszalen. In twee aangrenzende panden in de Gouden Bocht van de Herengracht (446-448) vestigden de jezuïeten in 1895 het Ignatiuscollege (in 1911 verhuisd naar de Hobbemakade). En in de Beulingstraat bouwden zij in 1907 een nieuw huis voor 'Liefdewerk de Katechismus', waar verwaarloosde of verstandelijk achtergebleven kinderen onderricht kregen.

In en rond de Krijtberg was dan veel tot stand gebracht, de deken van Amsterdam en het bisdom Haarlem zagen in 1964 geen toekomst meer voor de kerk. Uit het rapport over de 'toekomstige kerkvoorzieningen in Amsterdam-oude stad' dat zij hadden opgesteld, bleek dat het voortbestaan van de Krijtberg zeer onzeker was. Maar de pastorie en de kerk waren op de lijst van beschermde monumenten geplaatst en de stichting tot Behoud van de Krijtberg (opgericht in 1974) stelde alles in het werk om de kerk te behouden en de restauratie ervan te realiseren. Hun actie bleek succesvol. In de zomer van 2000 werd de ingrijpende restauratie van de pastorie voltooid, en de restauratie van het interieur en exterieur van de kerk werd eind vorig jaar afgerond met de vernieuwing van de leien op het kerkdak. Bij de veranderingen hoorde onder meer het verplaatsen van het grote orgel, dat de Franse componist Olivier Messiaen tijdens bezoeken aan Amsterdam zo graag kwam bespelen.

De Krijtberg is momenteel de best bezochte kerk in de binnenstad, met dagelijks twee vieringen, en op zondag vier. De kerkgangers komen uit heel Amsterdam en ver daarbuiten, onder wie een toenemend aantal allochtonen,

voor wie bij de restauratie het portret van de onlangs zaligverklaarde Filippino Lorenzo Ruiz in het rechter dwarsschip is aangebracht. Maar ook blijven toeristen in groten getale toestromen, onder wie een enkele maal een buitenlandse vorst of vorstin van katholieken huize omringd door lijfwachten.

Als de plannen doorgaan om in de Krijtberg bovendien een Nederlands jezuïetenmuseum in te richten, zal zeker een ereplekje ingeruimd worden voor een portret van Pieter Laurensz, en misschien ook wel voor Roothaans beddensokken.

Paul Begheyn

P. Begheyn SJ is directeur van het Nederlands Instituut voor Jezuieten Studies, gevestigd in de Krijtberg.

Bron: Ons Amsterdam, maart 2004



HONDERDVIJF JAAR JO VINCENT

Zangeres Jo Vincent zag 105 jaar geleden het levenslicht (1898-1989). Zowel in het derde als in het vierde kwartaalnummer van 'Mengelberg en zijn Tijd' zal de auteur van dit artikel aandacht besteden aan deze legendarische sopraan. Hij heeft haar persoonlijk gekend en zij was hem tot voorbeeld in de vele momenten van de klassieke zangkunst. Al eerder schreef musicus Pieter Vis diverse bijdragen over haar zangcarrière, onder meer ook voor Mengelberg en zijn Tijd.

Het leek hem interessant om haar levensverhaal in het kort nog eens weer te geven alsmede haar muzikale hoogtepunten, die zij zestien jaar deelde met onder meer háár dirigent die zij 'Mengeltje' noemde.

Komende novembermaand is het precies 15 jaar geleden, dat op dinsdag 28 november 1989, na een rijk en muzikaal leven, Jo (Johanna-Maria) Vincent overleed. Hierdoor verstomde weliswaar haar aardse zang-orgaan, maar ging haar wens in vervulling om haar kristallen sopraanstem (die tot op hoge leeftijd nog zuiver klonk) te laten klinken in de engelenzang ter ere van haar Hemelse Vader.

'Om samen met de engelen volmaakt voor Gods troon te mogen zingen!', zoals zij de auteur diverse malen toevertrouwde.

Haar honderd-en-vijfde geboortedag was al in onze klassieke muzieklevens onopgemerkt voorbij gegaan. In dat jaar was het precies een halve eeuw geleden dat deze beroemde sopraan ook afscheid nam van het Nederlandse publiek en van haar ontelbare bewonderaars. Zij deed dat met een solorecital op 27 december 1953 in een uitverkochte Grote Zaal van het Haarlemse Concertgebouw.

In de komende slachtaand (en wel op 13 november 2004), zullen wij als leden van de Mengelberg Vereniging een bezoek brengen aan de befaamde neogotische Amsterdamse kerk De Krijtberg. Daarna zal de auteur van dit artikel Jo Vincent op waardige wijze gedenken en uitvoerig haar leven schetsen door middel van woord, video- en klankbeelden.

'Ja, zingen is
dat leven doet,
een lang en
gelukkig leven!'

G. Gezelle, 1858

De spreuk van de West-Vlaamse priester-dichter Guido Gezelle (1830-1899): 'Ja, zingen is dat leven doet, een lang en gelukkig leven!' paste goed in het leven van deze no nonsense sopraan. Tot aan haar dood toe bleef zij een voorbeeld van typisch Hollandse nuchterheid.

Jo bezat een sprankelende geest, vol humor, ondersteund door haar zo bekende spontane lach! Ondanks haar reumatische vergroeiing



aan heupen en handen bleef zij zoals zij was: een stralende vitale vrouw zonder kunstenaarsplechtigheid.

Dit alles viel mij op toen ik in augustus 1983 op haar invitatie inging en samen met mijn goede muziekvriendin dr. Nancy van der Elst (geb. 1919) – musicologe en tevens oud-leerlinge van de Utrechtse componiste Catharina van Rennes (1858-1940) – haar aan de Côte d’Azur opzocht. Ik genoot van Jo’s vriendschap en levendige verteltrant maar vooral van haar toen op hoge leeftijd nog mooie zangorgaan.

‘Ja, zingen, dat doe ik nog het liefst’. Zo zong zij met haar glasheldere stem speciaal voor mij ‘Het Zonnelied’ op tekst van Anna Fles en muziek van Catharina van Rennes.

‘Verdiend is de rust na liefderijk streven!’ Na een korte ziekteperiode overleed Jo Vincent op 91-jarige leeftijd ver weg van alle publiciteit in haar zo geliefde woonplaats Cap d’Ail (bij het vorstendom Monaco). Zij werd tijdens haar leven al de legendarische ‘Hollandse Nachtegaal’ genoemd. Met haar gecultiveerde zangorgaan heeft zij miljoenen toehoorders gelukkig gemaakt. Zij was

Officier in de Orde van Oranje-Nassau en onderscheiden met de gouden medaille voor Kunsten en Wetenschappen in de Huisorde van Oranje-Nassau. Terecht passen de woorden ‘Verdiend is de rust na liefderijk streven!’, van haar vroegere zanglerares Catharina van Rennes, op haar muzikale en langdurige leven. Op Jo’s tiende levensjaar volgde ze al zanglessen bij deze vermaarde Utrechtse componiste van o.m. talloze populaire kinderliedjes. (wordt vervolgd)

dr. Pieter Vis

Geraadpleegde bronnen:

1. Jo Vincent. Zingend door het leven. Amsterdam, Elsevier, 1956.
2. De schrijver heeft onder meer gesprekken gevoerd met Jo Vincent tussen de jaren 1983 en 1988. Hij ontving tevens een deel van haar nog bestaand zangarchief. Al deze documenten zullen te zijner tijd aan het Nederlands Muziek Instituut in Den Haag worden overhandigd.

CHRISTIAN THIELEMANN OVER WILLEM MENGELBERG

Warum war zum Beispiel Mengelberg bei Mahler so objektiv, während er bei anderen Komponisten die wildesten Ritardandi gemacht hat? Es ist teilweise ja bizarr, was sich da bei ihm abspielt, etwa in seiner Matthäus-Passion aus den vierziger Jahren. Aber das finde ich gerade gut. Sicherlich wird man von den Puristen für eine solche Meinung gesteinigt. Man traut sich ja auch kaum noch, sie ungeschützt dazu zu bekennen. Denn da schreien die meisten auf und sagen: Das ist ja grässlich unauthentisch!

Aber es gibt bei Mengelberg Stellen, die lassen einem das Blut in den Adern gefrieren. Ich will gar nichts gegen so großartige Evangelisten wie Peter Schreier sagen, der für mich der Evangelist schlechthin ist. Aber wenn man Julius Patzak in dieser Mengelberg-Aufnahme hört, der sicherlich nicht unbedingt als ein Bach-Sänger im Sinne des heutigen Standpunkts gelten kann, ist es unglaublich, was der da veranstaltet. Da gibt es den berühmten Übergang zu »O Haupt voll Blut und Wunden« - da zieht er alles weg, und dann kommt von weither der Choral. Was Mengelberg mit den Tempi macht, wirkt teilweise ungeheuer spontan. Dabei hat man mir in Amsterdam beim Concertgebouw Orchester erzählt, dass Mengelberg das geprobt hat bis zum Exzess. Das hat mich überrascht, spricht aber für seine Meisterschaft. Wenn man seine Live-Aufnahmen der Beethoven-Sinfonien hört, klingt es auch so, als ob die da im Orchester nur eben mal so losgelegt hätten ... Diese Spontaneität hat eine starke Parallele zu Furtwängler. Da spürt man, dass einer sagt: Ich nehme mir das Recht heraus, gewisse Stellen noch zu überhöhen, indem ich vom Tempo her etwas zulege.

We zullen het Christian Thielemann maar niet kwalijk nemen dat de opname van de Matthäus-Passion niet uit de veertiger jaren dateert, maar uit 1939 en dat de evangelist daar Karl Erb is en niet Julius Patzak.



Uit: Christian Thielemann Ein Porträt

Auteur: Kläre Warnecke

Uitgegeven bij: Henschel Verlag, Berlin, 2003

ISBN 3-89487-465-1

WM

