

Cor de Groot

(1914 – 1993)

Waar blijft het Cor de Grootplein?



Masterthesis Muziekwetenschap 2016

Universiteit Utrecht

Student: Frank Adams, studentnummer: 5528585

Begeleider: Prof. Dr. Emile Wennekes

*Voor deze edele voornaamheid,
deze geestes-adel,
vol van geheimen van de
menselijke ziel en
het warmkloppend hart,
voor deze guirlandes
van de meest zuivere pracht,
past slechts de grootste eerbied
en mag men zich gelukkig prijzen
DEZE schoonheid te mogen dienen
en tot klinken te brengen.
(Cor de Groot, 1974)¹*

¹ Deze tekst schreef De Groot voor de hoes van een grammofoonplaat met werken van P.I. Tsjaikovski en S. Rachmaninov, 1974.

Inhoudsopgave

Voorwoord	4
Inleiding	6
Hoofdstuk 1. De loopbaan van pianist en componist Cor de Groot	9
1.1 De pianist	9
1.2 De componist	12
Hoofdstuk 2. De negatieve invloed van de Duitse bezetting en de Notenkrakersactie op de loopbaan van Cor de Groot	16
2.1 De invloed van de oorlog	16
2.2 De Notenkrakersactie	22
Hoofdstuk 3. De Groot over componeren, zijn composities en tijdgenoten	26
3.1 De componerende musicus	26
3.2 Zijn composities	28
3.3 Zijn Nederlandse tijdgenoten	32
Conclusie	34
Literatuurlijst	39
Bijlagen	41
Interview met Jacob Bogaart	41
Interview met Hans Erenstein	43
Interview met Joan Berkhemer	46
Interview met Reinbert de Leeuw	49
Interview met Jan Stulen	51

Voorwoord

Deze thesis vormt de afsluiting van de masteropleiding Muziekwetenschap die ik gevolgd heb aan de Universiteit Utrecht. De voedingsbodem voor deze thesis is gelegd tijdens mijn stageperiode die ik voorafgaand aan het schrijven van deze thesis heb doorgebracht bij het Nederlands Muziek Instituut in Den Haag. Tijdens deze stage heb ik het archief van pianist en componist Cor de Groot bestudeerd. Enerzijds om tot een volledig overzicht te komen van de door hem gecomponeerde orkestwerken en anderzijds om archiefinformatie in een logboek te beschrijven dat ik gebruikt heb voor de totstandkoming van deze thesis.

Allereerst wil ik mijn stage- en afstudeerbegeleider prof. dr. Emile Wennekes enorm bedanken. Zijn goede raad, reactiesnelheid en flexibele houding hebben ervoor gezorgd dat ik mijn stage en thesis prima heb kunnen combineren met mijn werk als uitvoerend musicus. Dr. Frits Zwart van het Nederlands Muziek Instituut ben ik enorm veel dank verschuldigd, omdat hij mij het idee heeft gegeven om pianist en componist Cor de Groot als onderwerp te nemen. Ook bracht hij me in contact met de mensen die belangrijke relaties hebben gehad met De Groot. Zwart nam uitgebreid de tijd voor de begeleiding tijdens mijn stage- en afstudeerperiode. Zonder de medewerking van Rik Hendriks van het Nederlands Muziek Instituut was het bestuderen van het archief vrijwel onmogelijk geweest. Hendriks heeft op mijn verzoek alle honderd dozen uit het archief opgehaald en die mij steeds tijdig aangeleverd. Het Nederlands Muziek Instituut verdient in het algemeen een grote pluim voor al het werk dat het doet om ons Nederlands muziekerfgoed te beheren.

Het archief was een belangrijke bron van informatie, maar de interviews gaven mij meer inzicht in de persoonlijkheidskenmerken van De Groot. Dit was ook nodig om tot een meer compleet beeld te komen van De Groot. Een interessant gesprek had ik met Hans Erenstein, een neef van Cor de Groot. Hij schetste een duidelijk beeld van De Groot als mens en van de familiale relaties. Joan Berkhemer en Jacob Bogaart hebben vanaf de jaren tachtig veel met De Groot samengespeeld. Zij gaven me meer inzicht in de muziek van Cor de Groot en zijn manier van samenwerken. Dirigent Jan Stulen heeft veel met

Cor de Groot samengewerkt toen De Groot nog als muzikregisseur voor de Omroep werkzaam was. Tijdens deze gesprekken bleek al snel dat de visie en mening van Reinbert de Leeuw verder zouden kunnen bijdragen aan de beantwoording van de hoofdvraag van mijn thesis. Blij was ik dan ook met zijn snelle beschikbaarheid en de informatie die hij mij leverde.

Dank ben ik verschuldigd aan mijn leermeester, theoreticus Wim Witteman, die mij met raad en daad heeft bijgestaan om het muziekanalytische gedeelte van deze thesis de juiste invulling te geven.

Tot slot wil ik Joost van den Ossenblok, Hein Kanters en Jules van de Loo bedanken voor de tekstuele adviezen die ik van hen heb mogen ontvangen.

Ik ben erg blij dat, ondanks alle drukke werkzaamheden, het toch gelukt is om tot dit eindproduct te komen.

Tilburg, 11 oktober 2016

Frank Adams

Inleiding

Het Nederlands Muziek Instituut is voor mij als dirigent van symfonische orkesten en (toekomstig) musicoloog een belangrijke organisatie. Bij het uitvoeren van de Vijfde symfonie van Gustav Mahler in 2015 bleek mij al dat het archief van Willem Mengelberg, ook bij het NMI aanwezig, van groot belang was om tot een meer gefundeerde interpretatie van dit werk te komen. Voor een dirigent is de combinatie van (muziek)wetenschap en interpretatie/uitvoering erg belangrijk.

De aandacht voor de Nederlandse muziek binnen de studie Muziekwetenschap is tamelijk groot. Deze heeft ook mijn bijzondere interesse. Ik heb al veel Nederlandse muziek uitgevoerd. Medio november 2015 sprak ik hier al over met de directeur van het NMI/Haags Gemeentearchief, dr. Frits Zwart. De Nederlandse muziek is een groot onderzoeksterrein met vele interessante onderwerpen. Zwart kwam met het idee om de bij het grote publiek vergeten pianist en componist Cor de Groot centraal te stellen. De Groot was in de 20^{ste} eeuw een gevierd pianist en heeft als uitvoerend musicus een geweldige internationale carrière gehad. De Groot componeerde ook en zijn werken zijn allemaal uitgevoerd door professionele Nederlandse symfonieorkesten. Al snel waren we het erover eens dat er een nieuw overzicht moest komen van zijn orkestwerken, waarbij bijvoorbeeld specifieke informatie als bezetting en status van uitgave zouden worden genoteerd. Een goede catalogus is namelijk een eerste vereiste om de muziek van Cor de Groot weer gespeeld te laten worden. De relevantie van mijn onderzoek en stage werd zo een feit en de catalogus kwam tot stand.

De importantie van Cor de Groot als musicus is onmiskenbaar groot geweest. Mijn conclusie na het afronden van de stage was dan ook zeker dat De Groot een opmerkelijk en rijk muzikaal leven heeft gehad. Hij werkte met de beste orkesten en dirigenten van de wereld. Inmiddels is Cor de Groot in de vergetelheid geraakt. Er is maar weinig biografisch materiaal beschikbaar en in zijn persoonlijk archief zijn slechts een paar interviewartikelen te vinden. De Groot als componist is totaal onbekend maar juist daardoor een interessant onderzoeksobject. Dit blijkt ook uit een artikel van Wouter

Paap in het maandblad *Mens en Melodie* uit 1960.² Paap roemt De Groot om zijn veelzijdigheid als musicus. De Groot werd vooral gezien als een uitmuntend pianist. Paap beargumenteert dat de specialisatie in de muziek te sterk is doorgedrongen. De Groots talent als uitvoerend musicus overschaduwde zijn talent als componist in de publieke opinie. Paap zegt daarover het volgende:

Wie de naam heeft, pianist te zijn, moet niet verwachten dat hij als componist op gelijke waardering aanspraak zal kunnen maken.

Paap ziet De Groot als een onderschat en opmerkelijk componist. De uitspraken van Paap dat De Groot een onderschat componist is, dateren al van 1960. In deze thesis schets ik een uitgebreid beeld van De Groot als musicus en beantwoord ik de vraag die Paap al in 1960 stelde, namelijk of zijn succesvolle carrière als pianist zijn doorbraak als componist in de weg heeft gestaan? Het leven van De Groot ging immers nog verder na 1960. De volgende hoofdvraag zal ik trachten te beantwoorden in deze thesis:

Wat zijn de redenen dat Cor de Groot een opmerkelijk maar onderschat componist is geworden? Is hij in die hoedanigheid onterecht ondergewaardeerd en onbekend gebleven?

Het antwoord op deze vraag ontwikkel ik op basis van de antwoorden op de volgende deelvragen:

Hoe zag de loopbaan van Cor de Groot eruit?

Hoe dacht De Groot over componeren en componisten? Wat is de relatie tot zijn tijdgenoten?

Wat is kenmerkend aan zijn composities?

In hoeverre is zijn status als beroemd (concert)pianist van invloed geweest op zijn werk als componist?

² Wouter Paap, "Nederlandse componisten van deze tijd XXVI Cor de Groot," in *Mens en Melodie* jaargang 15 (Utrecht/Antwerpen: Uitgeverij Het Spectrum, 1960), 118.

Gedurende mijn stageperiode heb ik een logboek bijgehouden waarin ik informatie uit het archief heb overgenomen. Dit logboek is een belangrijke informatiebron die ik gebruik voor de onderbouwing van deze thesis en die dus informatie bevat uit de primaire en secundaire bronnen uit het archief. Het archief van Cor de Groot beslaat 21 meter en bestaat hoofdzakelijk uit partituren, manuscripten, gedrukte muziek, krantenartikelen, correspondentie, foto's en diverse andere documentatie. De krantenartikelen en interviews zijn weliswaar belangrijke bronnen, maar het is soms moeilijk daarvan de datering te bepalen. In dat geval verwijs ik in de thesis naar de betreffende archiefdozen van het NMI in plaats van naar de datum van het artikel.

De interviews die ik gehouden heb, zijn van belang omdat ze invulling geven aan de 'hiaten' in het archief. Het archief van Cor de Groot is vooral een persoonlijk archief en tijdens de interviews bleek dat bepaalde belangrijke informatie voor deze thesis niet in het archief aanwezig was. Naast primaire en secundaire bronnen heb ik daarom gebruik gemaakt van orale informatie, door interviews af te nemen. Het waren soms lange gesprekken. Voor de overzichtelijkheid heb ik alleen de informatie beschreven die relevant is voor mijn thesis. In de bijlagen zijn de interviewverslagen toegevoegd.

Cor de Groot heeft naast zijn werk als componist en pianist vele andere functies bekleed en werkzaamheden verricht. Ik richt me in deze thesis alleen op De Groot als componist en pianist. In het eerste hoofdstuk betreft dit een biografisch overzicht. In het tweede hoofdstuk ga ik verder in op de aspecten die een negatieve invloed hebben gehad op de loopbaan van De Groot. Hoofdstuk 3 geeft een beeld van De Groot als musicus, zijn compositiestijl en zijn inzet voor de muziek van zijn tijdgenoten. Ik besluit deze thesis met een slotconclusie.

De gebruikte aanvullende literatuur is opgenomen in de voetnoten en de literatuurlijst.

Hoofdstuk 1. De loopbaan van pianist en componist Cor de Groot

*We zijn een waarachtig klaviermeester rijker!*³

1.1 De pianist

Cor de Groot werd op 7 juli 1914 te Amsterdam geboren. Hij ontving zijn eerste pianolessen van zijn vader op negenjarige leeftijd en kreeg later les van Egbert Veen die hem zou opleiden totdat hij zou worden toegelaten tot het Conservatorium van Amsterdam. Op dertienjarige leeftijd deed De Groot zijn toelatingsexamen en kwam hij terecht in de pianoklas van Ulfert Schults.⁴ Opvallend is dat De Groot eigenlijk zijn gehele carrière trouw is gebleven aan deze pedagoog. De Groot voelde geen behoefte aan lessen van een andere docent of een studie in het buitenland. Toen De Groot in 1932 eindexamen piano deed aan het Conservatorium van Amsterdam was het volkomen logisch dat hij door zou gaan voor de *Prix d'Excellence*. De Groot zag hiervan echter af omdat Schults inmiddels ziek was geworden. De Groot zei hierover dat hij totaal geen zin had om met een andere docent door te studeren, omdat alles wat hij geleerd had de verdienste van Schults was.⁵

In 1936 nam De Groot deel aan het prestigieuze Internationale Pianistenconcours in Wenen. Niemand minder dan pianist Paul Wittgenstein was één van de juryleden. De Groot kreeg een hoge notering en veel lof van de internationale jury. Ondanks de hevige juridische strijd waarin Wittgenstein was gewikkeld met Maurice Ravel, deed hij het opmerkelijke verzoek aan De Groot om *Jeux d'eau* van Ravel te spelen.⁶

Wittgenstein dacht dat de jury heel orthodox zou zijn en vooral Chopin en Liszt wilde horen. Het spelen van Ravel zou De Groot wel minpunten opleveren. Het tegendeel gebeurde. Veel juryleden waren onder de indruk en lieten vervolgens aan medejurylid Willem Andriessen weten in hun eigen concertpraktijk ook Ravel te gaan spelen.⁷

³ Geciteerd naar een artikel uit *De Tijd*, 28-11-1936.

⁴ Cor de Groot, NMI, Doos 53.

⁵ Paap, *Nederlandse componisten van deze tijd*, 120.

⁶ Deze strijd had te maken met het feit dat Wittgenstein wijzigingen had aangebracht in het linkerhandconcert wat Ravel in opdracht gecomponeerd had.

⁷ Hans Goddijn, "Cor de Groot (1914-1993): We zijn een waarachtig klaviermeester rijker," *Opus Klassiek*, <http://www.opusklassiek.nl/solisten/cordegroot.htm> (geraadpleegd 20 September 2016).

De (inter)nationale carrière van De Groot nam vervolgens een grote vlucht. De minister van Onderwijs schreef in 1939 zelfs een brief met het verzoek om de heer De Groot geen zwaar werk te laten doen (lees: vrijstelling) in diensttijd, omdat De Groot tot de belangrijkste pianisten van de nieuwe generatie gerekend kon worden.⁸

De bekendheid van De Groot passeerde snel onze landsgrenzen en zijn concertreizen brachten hem door de gehele wereld van Europa, Azië, Afrika tot Amerika.

De Groot concerteerde vele malen met het Concertgebouworkest onder leiding van Willem Mengelberg in Amsterdam en Wenen. Ook speelde hij met de Berliner Philharmoniker, de Wiener Philharmoniker en het London Philharmonic Orchestra. De Groot speelde onder leiding van bekende dirigenten, onder wie Eugen Jochum, Ferenc Fricsay, Eduard van Beinum, Otto Klemperer, Pierre Monteux en Willem van Otterloo. Tot de verspreiding van zijn roem hebben de vele grammofoonopnamen zeker bijgedragen. Hij speelde voor Odeon, Decca en Parlophone en hij maakte exclusieve platen die door Philips werden uitgebracht. Over zijn grammofoonopnamen zei De Groot:

Tussen mijn reizen en recitals door speel ik vaak voor Odeon. De belangrijkste pianowerken uit de muziekliteratuur heb ik nu zo ongeveer vastgelegd. Ruim vijftig platen in het totaal. Het is mooi maar vermoeiend werk omdat elke vertolking een topprestatie moet zijn en dus het aller-uiteerste vergt aan kracht en artistieke interpretatie. Laagtepunten mogen er niet zijn. Kortgeleden speelde ik nog in Brussel met Flipse als dirigent voor de grammofoon. En over platen gesproken: van mijn jongste optreden in Parijs met Mengelberg bracht ik een volledige opname van Pelléas et Mélisande mee. Een map met twintig platen die een soort muziek-Bijbel voor me is. Heerlijk, want ik heb een enorme bewondering voor Debussy. En ook voor Ravel en de Franse muziek in het algemeen.⁹

⁸ Cor de Groot, NMI, Doos 24.

⁹ Cor de Groot, NMI, Doos 31.

Als rode draad door zijn leven loopt het Vijfde Pianoconcert van Ludwig van Beethoven. Dit concert heeft hij verreweg het meest uitgevoerd. De eerste openbare uitvoering dateert al uit 1935 en de bekendste uitvoering is de opname van 23 november 1951 met Het Residentie Orkest onder leiding van Willem van Otterloo. Jacob Bogaart vertelt dat er een tijdlang drie belangrijke pianisten waren die Beethoven speelden met de professionele Nederlandse orkesten: Cor de Groot, het Vijfde Pianoconcert (ook met Mengelberg opgenomen), Gerard Hengefeld, het Vierde Pianoconcert en Daniël Wayenberg, het Derde Pianoconcert. Het werk werd keurig verdeeld, aldus Bogaart.¹⁰

Naast het uitgebreide klassieke repertoire was De Groot een vurig voorvechter van de muziek van zijn tijdgenoten, onder wie Jurriaan Andriessen, Henk Badings, Léon Orthel, Jan Felderhof en Morton Gould. Ondanks het feit dat het lastig was om deze hedendaagse muziek geprogrammeerd te krijgen, deed De Groot succesvolle pogingen. Omdat hij zelf als solist optrad, kon hij soms druk uitoefenen om ook in de jaren veertig en vijftig het Nederlands repertoire geprogrammeerd te krijgen.

Toen De Groot in 1959 terugkwam van een lange toernee door Italië kampte hij met kramp in zijn rechterhand. Hij bezocht diverse specialisten maar de pijn bleef. De Groot werd gedwongen te stoppen met pianospelen. In een brief van De Groot, gericht aan Johan Koning, zijn manager, laat hij blijken al geruime tijd met dit probleem te worstelen.

Beste Johan,

Het heeft mij zo goed gedaan dat ik mij eindelijk eens tegenover je heb kunnen uitspreken. Het was iets wat mij al jaren benauwend in de keel zat. En je zult nu achteraf ook wel begrepen hebben waarom ik al die uitvluchten voor het niet willen (niet kunnen) spelen van bepaalde stukken heb moeten zoeken. Het was vreselijk voor mij te weten dat er gaandeweg hoe langer hoe meer stukken voor mij 'onspeelbaar' werden, iets voor een bange droom, maar die ik in werkelijkheid heb beleefd. Ik hoop daarom werkelijk dat je in staat zult zijn mij te helpen. Het gaat hier om mijn toekomst en aan wie kan ik dat op het ogenblik beter toevertrouwen dan aan iemand die alle klappen van de zweep kent?

¹⁰ Jacob Bogaart, interview op 23 augustus 2016.

En die daarvoor geëigende relaties heeft. Gaarne zou ik in begin april eens met jou en Bomli willen praten. Heb je daar even gelegenheid voor? Je zou mij er een zeer grote dienst mee bewijzen. A.s. vrijdag ben ik weer terug en zal je dan bellen.¹¹

De Groot bleef niet bij de pakken neer zitten, maar legde zich met grote energie toe op het spel van de linkerhand. Ongeveer 25 belangrijke Nederlandse componisten waren bereid om voor De Groot composities voor de linkerhand te componeren.

Het duurde tot 1971 voordat De Groot in contact kwam met een Javaan die met een Chinese drukpuntmassage de hand wist te genezen. Een grote comeback werd aangekondigd in diverse kranten, maar één dag voor dit concert heeft De Groot het concert toch afgezegd. In 1972 nam hij officieel afscheid van het concertpodium en legde hij zich louter toe op het maken van opnames voor de radio.¹² Hij wilde de concertdruk niet meer. Een uitkomst voor De Groot was dan ook dat de toenmalige Nederlandse Radio Unie hem een baan aanbood als hoofd van de muziekregistratie.¹³ Deze functie heeft hij tot zijn pensionering in 1977 bekleed.

1.2 De componist

Zoals blijkt uit de voorgaande paragraaf, had Cor de Groot een enorme waardering voor zijn pianoleraar Ulfert Schults. Hij was hem onvoorwaardelijk trouw. Zo was het eigenlijk ook met Sem Dresden bij wie De Groot compositie en directie studeerde. Als achttienjarige schreef De Groot voor zijn eigen eindexamen piano aan het conservatorium zijn *Eerste Pianoconcert in Fis*, dat zeer goed werd ontvangen. Een recensent van het Haarlems Dagblad omschreef op 17 september 1932 de uitvoering en de compositie als volgt:

Het eigenlijke glanspunt van den avond was de uitvoering van het door Cor de Groot gecomponeerde pianoconcert, waarin de jeugdige componist zelf op

¹¹ Cor de Groot, NMI, Doos 51.

¹² Cor de Groot, NMI, Doos 55.

¹³ Hans Goddijn, Cor de Groot (geraadpleegd 23 augustus 2016).

eminente wijze de briljant geschreven klavierpartij speelde. Sommigen zullen misschien den jongen kunstenaar een gebrek aan moderniteit verwijten; anderen zullen zich met mij verheugen in een werk dat, moderne harmonische en instrumentale middelen niet principieel ontwijkend, melodische kracht, zangerigheid en welluidendheid niet versmaadt, maar integendeel een rijkdom dier factoren toont, als men in een werk van een der jongeren zelden aantreft. Het moge dan 'ouderwetsch' zijn – in onzen tijd wordt iets gauw ouderwetsch genoemd – er zit in elk geval muziek in. En van hoe weinig moderne composities kan men dat in oprechtheid beweren! Er zit meer in: een meesterlijke beheersing van de vormen en van de instrumentale, zowel orkestrale als pianistische effecten en mogelijkheden, een wijze zelfbeperking die ons de mooiste perspectieven openen, mits de kunstenaar er in slage zich zelf te blijven.¹⁴

Later heeft De Groot diverse malen kenbaar gemaakt dat hij dit zelf zijn beste compositie vond.¹⁵

Dresden was een strenge leermeester en stimuleerde zijn leerlingen vooral in technieken die hem zelf aanspraken.¹⁶ De eerste compositieschetsen die De Groot maakte, lieten een duidelijke voorkeur voor de variatievorm zien. Dresden moedigde deze vorm van componeren aan. Hij stimuleerde zijn leerlingen om muzikale gedachten te laten gaan, zodat een eigen inventie zou kunnen ontstaan. Er wordt iets losgemaakt en de leerling-componist leert zich een zekere beweeglijkheid eigen te maken. Deze beweeglijkheid is het belangrijkste kenmerk gebleven van de muziek van De Groot.¹⁷

Na het *Eerste Pianoconcert in Fis* volgde al snel nog een pianoconcert. De Groot beperkte zich niet alleen tot het schrijven van concerten voor zijn eigen instrument, maar schreef soloconcerten voor diverse instrumenten. Zo schreef hij een hoboconcert (1938), een fluitconcert (1940), een concert voor twee hobo's en orkest (1940) en een klarinetconcert (1941).

¹⁴ Cor de Groot, NMI, Doos 55.

¹⁵ Cor de Groot, NMI, Doos 53.

¹⁶ Paap, *Nederlandse componisten van deze tijd*, 118.

¹⁷ Ibid.

Ook schreef hij diverse orkestwerken waarvan in de oorlog een groot gedeelte is verbrand. In het archief van het NMI is nog een doos met halfverkoelde partituren te vinden.¹⁸ Het is te veel om hier een volledige opsomming te maken van zijn orkestoeuvre. Voor een compleet overzicht volstaat een verwijzing naar de *Catalogus van Cor de Groot*.¹⁹

Dat De Groot vóór en tijdens de Duitse bezetting ook als componist een groot aanzien genoot, blijkt uit het feit dat het Departement van Volksvoorlichting en Kunsten hem in 1941 een Staatsprijs uitreikte. Het gelijkgeschakelde DKV was opgericht om de scheppende toonkunst te bevorderen en talent aan te moedigen. Er waren verschillende categorieën. Voor *symfonische muziek* vielen Henk Badings, Willem Landré sr., Guillaume Landré, Willem van Otterloo, Willem Pijper, Alexander Voormolen, Frits Koeberg, Léon Orthel, Leo Ruygrok en dus Cor de Groot in de prijzen. Voor *kamermuziek* kregen Hendrik Andriessen, Jan Felderhof, Hugo Godron, Piet Ketting en Henri Zagwijn een prijs. Rudolf Mengelberg, Bernard van den Sigtenhorst Meyer en Eduard Flipse kregen een prijs voor een werk in de categorie *koor en orkest*.²⁰ In hoofdstuk 2 ga ik uitgebreid in op de wijze waarop de tijd van de Duitse bezetting van invloed is geweest op De Groot.

Toen De Groot in 1959 problemen met zijn rechterhand kreeg en alleen nog linkerhandstukken speelde, maakte hij 128 bewerkingen voor linkerhand. Op het gebied van kamermuziek schreef De Groot ontelbare werken waarvan een gedeelte is uitgegeven bij uitgeverij *Donemus*. In het archief van het NMI zijn nog vele van deze werken te vinden.

Ook op het vlak van de 'lichte' muziek heeft De Groot onder het pseudoniem Guy Sherwood vele composities en bewerkingen voor allerlei lichte muziekensembles gemaakt. De Groot bericht aan Buma Stemra dat naast Guy Sherwood ook Alan Byrd een pseudoniem is.²¹

¹⁸ Cor de Groot, NMI, Doos 46.

¹⁹ Catalogus Orkestwerken door Cor de Groot, Frank Adams, juni 2016.

²⁰ Pauline Micheels, *Muziek in de schaduw van het Derde Rijk: De Nederlandse symfonie-orkesten 1933-1945*, (Amsterdam: Walburg Pers, Zutphen, 1993), 213.

²¹ Cor de Groot, NMI, Doos 48.

Volgens Paap was de lichte muziek van enorm belang voor De Groot, omdat Paap van mening was dat er in het algemeen teveel somberheid in de muziek was. Paap beschrijft dat als volgt:

Cor de Groot is namelijk de mening toegedaan, dat het niet beneden de waardigheid van de componist is, zijn toehoorders een zekere mate van 'divertissement,' van verstrooiing te verschaffen... Men maakt tegenwoordig een al te strenge scheiding tussen de 'serieuze' en de 'lichte' muziek, een geforceerde scheiding welke merkwaardigerwijs juist niet bestond in het grote muziektijdperk der achttiende eeuw, toen het 'divertimento' door de meesters met zorg en liefde werd beoefend. Het speelse element trekt Cor de Groot als componist aan. Wie muziek luistert wil wel eens van zijn zorgen vrijgemaakt worden en in een stemming gebracht worden, waarin hij vele dingen vergeet.²²

Cor de Groot bleef tot het einde van zijn leven componeren vanuit de overtuiging dat de Nederlandse muziek gehoord moest blijven. Hij liet zijn bewerkingen en composities nog horen via de radio en speelde samen met pianisten als Elisabeth van Malde, Gérard van Blerk en Jacob Bogaart, de violist Joan Berkhemer en de Russische cellist Dmitri Ferschtman. Cor de Groot overleed op 26 mei 1993.

²² Paap, *Nederlandse componisten van deze tijd*, 119-120.

Hoofdstuk 2. De negatieve invloed van de Duitse bezetting en de Notenkraakersactie op de loopbaan van Cor de Groot

*Herstel van het recht*²³

2.1 De invloed van de oorlog

Tijdens de Duitse bezetting heeft De Groot veelvuldig gespeeld in binnen- en buitenland. De Groot behoorde tot de prominente musici en werd door Rijkscommissaris Seyss-Inquart, kort na diens aankomst in Nederland, samen met Willem Andriessen en Eduard van Beinum uitgenodigd om te praten over het Nederlandse muziekklimaat.²⁴ De Groot stond op een lijst die in 1941 door het Rijkscommissariaat was samengesteld als belangrijkste Nederlandse pianist vermeld. Slechts één keer deed een Nederlands symfonieorkest een buitenlandse toernee tijdens de oorlogsjaren. In het voorjaar van 1942 ging het Concertgebouworkest naar Wenen en Boedapest, maar door omstandigheden was het niet mogelijk om na Wenen verder te reizen. Willem Mengelberg dirigeerde het orkest en Cor de Groot was solist in César Francks *Variations symphoniques*.²⁵

In het voorjaar van 1944 drong het Rijkscommissariaat erop aan om een bijzonder concert te organiseren ter gelegenheid van de tachtigste geboortedag van Richard Strauss. De Duitse dirigent Eugen Jochum zou naar Amsterdam reizen om het orkest te dirigeren. Pianiste Majoie Hajary zou in eerste instantie als soliste optreden, maar het was uiteindelijk De Groot die op die bewuste zondagmiddag ten overstaan van de Rijkscommissaris de *Burleske* van Richard Strauss vertolkte.²⁶

De Groot bleef tijdens de oorlog ook componeren. In 1942 werden de meeste compositieopdrachten voor componisten gegeven door de vakgroep Componisten in de Kultuurkamer. Aan vierentwintig componisten werd een opdracht verstrekt, waarvan dertien de opdracht aanvaardden. Naast Cor de Groot waren dat onder anderen Oscar

²³ Uitspraak van De Groot in de pers nadat hij is vrijgesproken door de Centrale Ereraad.

²⁴ Micheels, *Muziek in de schaduw van het Derde Rijk*, 140.

²⁵ Ibid., pag. 233.

²⁶ Ibid., pag. 235.

van Hemel, Jan Koetsier, Daniel Ruyneman en Alexander Voormolen. De componisten die geen gehoor gaven aan het verzoek van de Kultuurkamer waren onder anderen Willem Landré, Bernard van den Sigtenhorst Meyer, Piet Ketting, Guillaume Landré, Hugo Godron en Willem Pijper. Pijper weigerde deze opdracht aan te nemen, ondanks het grote bedrag (duizend gulden) dat hem werd aangeboden.²⁷

De indruk zou kunnen ontstaan dat De Groot zonder enige vorm van verzet heeft doorgewerkt tijdens de oorlog. De componisten moesten zich aanmelden bij het Muziekgilde. Dit betekende dat ze een ingevuld vragenformulier en een ondertekende ariërverklaring moesten insturen. In de praktijk werden toch veel meer componisten gespeeld dan er daadwerkelijke over de 'juiste' papieren beschikten. Er is een lijst van componisten met daarop bijvoorbeeld Willem Andriessen, Peter van Anrooy, Kor Kuiler, Jan Koetsier, Oscar van Hemel, Albert de Klerk, Léon Orthel, Willem van Otterloo, Wouter Paap, Guillaume Landré en vele anderen, die geheel of gedeeltelijk hadden voldaan aan de inschrijvingsverplichting. Een klein groepje componisten waartoe onder anderen Hendrik Andriessen, Jan Felderhof, Herman Strategier en Cor de Groot behoorden, had nooit een vragenformulier ingevuld en ook niet de ariërverklaring ondertekend.²⁸

Voor zijn werk tijdens de oorlogsjaren wordt De Groot op 19 september 1945 door de Egeraad veroordeeld tot uitsluiting van deelname aan het openbare muziekleven voor de duur van tien jaar. De Egeraad ging na de oorlog al in juni 1945 van start om de muziekzuivering vorm te geven. Al tijdens de oorlog werden er door het kunstenaarsverzet plannen gesmeed om na de oorlog zo snel mogelijk over te gaan tot veroordeling van kunstenaars en musici die tijdens de oorlog een dubieuze rol zouden hebben gespeeld. De werkwijze van deze Egeraad was ondoorzichtig en willekeurig. Zo werd Henk Badings verdacht van Nazisympathieën, maar niet gehoord, en werd Willem Mengelberg, die op dat moment in Zwitserland verbleef, aanvankelijk veroordeeld tot

²⁷ Micheels, *Muziek in de schaduw van het Derde Rijk*, 140.

²⁸ Leo Samama, *Nederlandse muziek in de 20-ste eeuw: Voorspel tot een nieuwe dag* (Amsterdam: Amsterdam University Press - Salomé, 2006, 184.

een levenslange uitsluiting van het concertpodium. Advocaten waren niet toegestaan en tegen een uitspraak van de Ereraad was geen beroep mogelijk.²⁹

Al met al was het een hele ondoorzichtige, chaotische toestand en al snel na de oorlog verloor de Ereraad de publieke belangstelling. Later in het voorjaar van 1946 kwam er meer structuur in de beroepsmogelijkheid van de kunstenaars tegen hun vonnis. Dit resulteerde in de oprichting van de Centrale Ereraad. De zaak van De Groot werd opnieuw beoordeeld. Ondanks de huisconcerten die hij tijdens de oorlog speelde bij Seyss-Inquart, zijn internationale optredens in het Derde Rijk en het concert dat hij gaf ter gelegenheid van Heldengedenkdag, werd De Groot vrijgesproken. Het oordeel van de Centrale Ereraad was vooral gebaseerd op het feit dat de stiefvader van De Groot voor de illegaliteit had gewerkt en dat het doorwerken van De Groot als een soort dekmantel diende en een afleidingsmanoeuvre was voor de Duitsers.³⁰

Koos Groen vindt dit in zijn boek *Fout en niet Goed* op zijn minst opmerkelijk. Tijdens de eerste beoordeling van de zaak De Groot was dit motief namelijk niet ter sprake gekomen. De uitspraak van de Centrale Ereraad schoot de Ereraad voor de Muziek in het verkeerde keelgat en de Ereraad nam ontslag. Het feit dat De Groot tijdens de Duitse bezetting veelvuldig in Duitsland speelde, nam het Nederlandse publiek hem al in 1941 kwalijk. Als direct gevolg hiervan werden zijn concerten collectief gemeden. De Groot moest hierdoor in het najaar van 1941 al zijn tournees en concerten afzeggen. Het jaar daarop ging het het kennelijk weer beter en in 1943 speelde De Groot in Salzburg, Berlijn, Aken en Wenen.³¹

Pauline Micheels concludeert dat de muziekzuivering na de oorlog vooral een zaak van de Ereraad was. Niet omdat ze dat werk zo goed deden, want de vonnissen werden vaak later door de Centrale Ereraad tenietgedaan. Maar het leed was dan al wel geleden en de kunstenaars waren besmet.

²⁹ Louis Peter Grijp, e.a. (red.), *Een muziekgeschiedenis der Nederlanden*, (Amsterdam: Amsterdam University Press, 2001), 642-643.

³⁰ Samama, *Nederlandse muziek in de 20^{ste} eeuw*, 198.

³¹ Koos Groen, *Fout en niet goed: De vervolging van collaboratie en verraad na de Tweede Wereldoorlog* (Hilversum: Just Publishers BV), 2009, 75.

Het 'levenslang' van Willem Mengelberg en de 'ook zo'n soort straf' van Rudolf Mengelberg zijn hardnekkig en zelfs onuitroeibaar gebleken. Hetzelfde geldt voor de 'tien jaar' voor bijvoorbeeld Badings, Koetsiers en Cor de Groot. Deze straffen, later gewijzigd door de Centrale Eerraad, achtervolgden de veroordeelden vaak hun leven lang.³²

Deze conclusie van Micheels wordt ook breed ondersteund door de betrokkenen die ik voor deze thesis heb geïnterviewd. Jacob Bogaart heeft hier met De Groot uitgebreid over gesproken. Hij zegt hierover het volgende:

Cor de Groot was zeker niet anti-semitisch. Na de oorlog speelde hij met Joodse musici. Hij was gewoon vol vertrouwen dat het na de oorlog allemaal wel goed zou komen. Cor heeft er veel over gesproken. Hij kon gewoon niet voorzien dat de dingen die hij deed tijdens de oorlog daarna zo'n enorme impact kregen. Hij zag in het spelen niets kwaads. Dat was ook zeker niet zijn bedoeling. De gevolgen zijn natuurlijk dramatisch geweest voor zijn verdere leven.³³

De interviews die ik gehouden heb geven meer inzicht in de aard van deze dramatische gevolgen. Hans Erenstein, neef van De Groot, geeft aan nooit met Cor en zijn vrouw gesproken te hebben over de periode van de Duitse bezetting. Hij ziet de rol van De Groot tijdens de Duitse bezetting als een duistere zaak en concludeert dat het ook een diepe wond heeft geslagen in de relatie tussen De Groot en zijn zoon. Fred de Groot werd, toen hij naar de HBS ging, ongevraagd door zijn medestudenten geïnformeerd over de verhalen omtrent diens vaders oorlogsverleden.³⁴

Joan Berkhemer herinnert zich nog de tijd in de jaren tachtig dat hij concertmeester van het Radio Symfonie Orkest was en met De Groot de repetitiezaal van het orkest binnenkwam. Wanneer De Groot met zijn rug naar het orkest gekeerd was, zag Berkhemer musici uit het orkest lachend de Hitlergroet maken. Decennia later speelt de veroordeling door de Eerraad dus nog steeds een rol. De latere hoogleraar Eduard

³² Micheels, *Muziek in de schaduw van het Derde Rijk*, 416-417.

³³ Jacob Bogaart, interview op 23 augustus 2016.

³⁴ Hans Erenstein interview op 1 augustus 2016.

Reeser was in het jaar na de oorlog lid van de Ereraad. In 1992 vertelde hij aan een onderzoeker zijn visie over deze Ereraad:

Ik vond het een volkomen willekeurige zaak. Er was geen onderbouwing, geen materiaal en een heleboel van horen zeggen. Ik dacht: als wij zo gaan beginnen kunnen we half Nederland wel op gaan pakken.³⁵

De Groot had het gevoel dat na de oorlog een hetze tegen hem werd gevoerd. In correspondentie over deze zaak valt te lezen dat Eduard van Beinum getuigde tegen De Groot en hem verweet dat hij uit winstbejag gecollaboreerd zou hebben. Toen hij door de Centrale Ereraad werd vrijgesproken, noemde De Groot dit 'herstel van het recht'.³⁶

Dat er sprake was van een eerherstel bewijst ook wel het feit dat De Groot nog in datzelfde jaar (1946) als solist optrad met het Concertgebouworkest onder leiding van niemand minder dan Eduard van Beinum. Van Overbeeke schrijft in zijn boek *Nederlandse muziek bij Nederlandse symfonieorkesten 1945-2000* over de snelle verandering van de publieke opinie. Nederland was in de ban van de wederopbouw en dat temperde de negatieve aandacht voor componisten, musici en programmeurs die na de Duitse bezetting een straf hadden opgelegd gekregen. Daarnaast ging deze groep mee in het dominante conservatisme, bepalend voor de periode na de Duitse bezetting. Het was dan ook eenvoudig voor deze groep kunstenaars om hun oude plaatsen in het culturele leven weer in te nemen.³⁷

Bogaart is echter van mening dat van echt eerherstel geen sprake is geweest. Hij ziet de carrière van De Groot na de Duitse bezetting meer als een voortzetting van zijn werkzame leven. De grote carrière die de Groot voor de Duitse bezetting had, kon hij eigenlijk niet meer verder uitbouwen. Het was meer een zaak van continueren, aldus Bogaart.

De Groot behoorde tot de 'clique' van mensen als manager Johan Koning, dirigent Willem van Otterloo en componisten Henk Badings, Alex Voormolen, Jan

³⁵ Hans Goddijn, Cor de Groot (geraadpleegd 3 september 2016).

³⁶ Cor de Groot, NMI, Doos 55.

³⁷ Emanuel van Overbeeke, *Nederlandse muziek bij Nederlandse symfonieorkesten 1945-2000* (Utrecht: Uitgeverij Van Gruting, 2012), 56-59.

Felderhof en Hugo Godron. Binnen deze vaste kern werd er werk naar elkaar toegeschoven.³⁸

Eerder concludeerde Van Overbeeke al dat de vooroorlogse kunstenaars, zelfs na een veroordeling, snel weer hun oude plaatsen innamen. Dat was wellicht het grote geluk voor De Groot, want Groen merkt op dat men na de Duitse bezetting algemeen van mening was dat de straf van tien jaar voor De Groot niet onverdiend en zelfs aan de lage kant zou zijn geweest.³⁹ De 'clique', zoals Bogaart deze noemt, heeft ervoor gezorgd dat De Groot mee bleef doen en als musicus en componist kon blijven werken.

Ondanks het feit dat De Groot tijdens de Duitse bezetting doorwerkte, moest hij aan het einde van de oorlog zelf onderduiken bij de familie Wesselingh in Groenendijk bij Hazerswoude. Bij deze familie waren vele musici en kunstenaars ondergedoken. Hanny Hekker-Wesselingh vertelt, als kind van de familie, hierover het volgende:

Je mag het eigenlijk niet zo noemen, maar voor ons als kinderen was het eigenlijk een gezellige tijd. Cor de Groot zat 's morgens om kwart voor zeven al achter de piano en ook Herman was er altijd te vinden. Samen speelden ze quatre-mains of vierhandig op de twee piano's die we hadden staan. Albert de Klerk deed mee op het orgel en gaf orgellessen aan onze familie. Geluisterd werd er niet, er werd gewoon doorheen gepraat. Het was voor ons een heel normale zaak dat er zoveel muzikaliteit aanwezig was in onze boerderij in de oorlogstijd.⁴⁰

In zijn persoonlijke aantekeningen is te lezen hoe De Groot in 1984 nog steeds grote moeite had met zijn eerdere veroordeling door de Ereraad. Hij vond het moeilijk dat hij samen met Willem Mengelberg en Henk Badings als de 'fouten' te boek stond en vele anderen als de 'goeden.'⁴¹

³⁸ Jacob Bogaart, interview op 23 augustus 2016.

³⁹ Groen, *Fout en niet goed*, 75.

⁴⁰ Maaïke van Ooijen, "Herman Strategier (1912-1988): Het leven van een 'muzikant'" (Masterthesis Muziekwetenschap, Universiteit Utrecht, 2012).

⁴¹ Cor de Groot, NMI, Doos 57.

2.2 De Notenkrakersactie

Vanaf 1945 zag het muzikale landschap er beduidend anders uit. De Nederlandse muziek stond op het punt om ingrijpend te veranderen. Een nieuwe generatie stond op en wilde de sterk Frans beïnvloede Nederlandse muziek veranderen. Tijdens de wederopbouw ontwikkelde de nieuwe muziek zich in snel tempo in de richting van een nieuw geluid. Er ontstond een nieuwe esthetiek waarbinnen het voor componisten niet gewenst was om een mooie melodie te schrijven, harmonieuze akkoorden te gebruiken of anderszins het publiek te behagen of te ontroeren. In plaats daarvan vierden atonaliteit en conceptualisme hoogtij. Het abstracte idee stond centraal, al het andere was daaraan ondergeschikt. Vooroorlogse muziek werd afgedaan als oubollig, muzikantesk, niet vernieuwend en hopeloos uit de tijd.⁴²

Cor de Groot behoorde tot de generatie componisten van de vooroorlogse muziek. Als leerling van Dresden voelde hij zich aangetrokken tot de nieuwe klankmogelijkheden die componisten als Debussy, Ravel en leden van de Groupe des Six hem voor de oorlog boden. Zij waren vooroorlogse vernieuwers maar, na de oorlog wilde men vooruitkijken en het liefst begon de nieuwe generatie 'vanaf nul'. De carrières van vele jonge, opkomende componisten als De Groot waren voorgoed gebroken. De muziek van componisten als De Groot, die in de jaren dertig vernieuwend was, had nog geen vast publiek verworven en belandde na de oorlog in een soort vacuüm tussen het naoorlogse modernisme en het bekende klassieke ijzeren repertoire.

Uiteindelijk kwam het op 17 november 1969 in het Concertgebouw Amsterdam tot een absolute confrontatie, toen een groep jonge componisten, conservatoriumstudenten, musici en andere tegenstanders een concert van het Concertgebouworkest verstoorden. Deze actie, (de Notenkrakersactie genoemd), was bedoeld om te protesteren tegen de behoudende programmering en de in de ogen van de protestanten bestaande elite die greep hield op het Nederlandse muziekleven. De oude muziek moest plaatsmaken voor de hedendaagse muziek. Alhoewel de gesprekken met het Concertgebouworkest over verandering van de programmering weinig opleverde, is er wel een groter licht

⁴² Carine Alders en Eleonore Pameijer (red.), *Vervolgde componisten in Nederland: Verboden muziek in de Tweede Wereldoorlog* (Amsterdam: Amsterdam University Press, 2015), 9.

gekomen op de groep componisten die onderdeel waren van de actiegroep. De componisten Louis Andriessen, Reinbert de Leeuw, Misha Mengelberg, Jan van Vlijmen en Peter Schat kregen door de mythische status van de Notenkrakersactie meer de mogelijkheid om hun nieuwe geluid te laten horen en de door hen gewenste ensemblevorming kreeg een grotere status.⁴³ Jacob Bogaart zegt hierover dat deze actie zeker heeft bijgedragen tot een afrekening van De Groot en in een groter verband met de generatie componisten en musici van zijn tijd.⁴⁴

In een gesprek met Reinbert de Leeuw probeerde ik te achterhalen wat zijn kijk op de Notenkrakersactie was in 1969 en belangrijker nog hoe hij daar nu op terugkijkt. Hij zei hierover het volgende:

In die tijd was ik totaal niet geïnteresseerd in die muziek van deze vooroorlogse componisten. Al die componisten als Cor de Groot, Lex van Delden en Hans Henkemans hadden een neo-Franse stijl, maar ik vond dat die muziek weinig noodzaak had. Het was allemaal allang gedaan. Wij waren op zoek naar componisten die iets uitzonderlijks deden. Ik ben hier nog steeds heel uitgesproken over. Wij wilden nieuwe dingen en zaten niet te wachten op een generatie die niets nieuws tot stand bracht.⁴⁵

Dat De Groot, op zijn beurt, eigenlijk weinig op had met de 'nieuwe' generatie jonge componisten blijkt uit de volgende opmerking die hij in 1969 deed naar aanleiding van de Notenkrakersactie:

Hun werk wordt te makkelijk aanvaard. Beter dan zich af te zetten tegen de oudere musici kunnen ze hun energie gebruiken aan het bestuderen van compositieleer. Ze mogen best bedenken dat Satie op zijn veertigste nog naar het conservatorium ging omdat hij niets van het contrapunt afwist. Het gaat te gemakkelijk voor ze, een werkelijke ontwikkeling van hun vakbeheersing wordt daarmee belemmerd.⁴⁶

⁴³ Kailan R. Rubinoff, "Cracking the Dutch Early Music Movement: the repercussions of the 1969 Notenkrakersactie," *twentieth-century music* 6, No. 1 (2009), 4.

⁴⁴ Jacob Bogaart, interview op 23 augustus 2016.

⁴⁵ Reinbert de Leeuw, interview op 10 augustus 2016.

⁴⁶ Cor de Groot, NMI, Doos 26.

Aan zijn vriend Bernard Spanjaard schrijft hij in 1982 het volgende:

Ons muziekleven hier is één grote kleuterschooltoestand geworden. De ‘jonge talenten’ worden na een éénjarige studie (voor zover daar sprake van is) op de beeldbuis en in de radio losgelaten en behalve dat ze wat zitten te stuntelen moeten ze vooral ook praten en hun mening geven over zaken waar wij nog steeds ons moede hoofd mee afpijnigen. Het is hier een broedplaats van genieën en tevens een opeenhoping van teleurstellingen zodat men er maar toe moet overgaan de Conservatoria te veranderen in Sanatoria waar dan wazige baardpijp-figuren hun lusten op mogen botvieren en op de kosten van de gemeenschap dissertaties en studies in elkaar frummelen. Wat een toestand voor latere musicologen om nog ergens goed uit wijs te worden.⁴⁷

In 1984 schrijft De Groot aan pianist en organist Leo van Doeselaar een milder bericht over de ‘nieuwe’ generatie componisten:

Sinds Schat weer de grote drieklank heeft herontdekt mogen componisten weer tonaal schrijven en mogen musici weer ‘normale’ stukken uitvoeren.⁴⁸

Over Alban Berg schrijft De Groot in februari 1986 ook nog eens:

Berg Sonate: na 12 minuten eindelijk uitkomend op een normaal klein akkoord. Volstrekt onpianistisch. Geeft als speler geen enkele satisfactie. Een zinloos gebrubbel en gewaaier van stemmen die geen enkele richting uitgaan, akkoorden die nergens op slaan. Stomvervelend en onnodig. Wanneer men hiermee de jeugdwerken van bijvoorbeeld Hindemith vergelijkt heeft dit stuk geen gezicht, geen body. Het is mij een raadsel dat er luisteraars zijn die muzikaal bewogen worden.⁴⁹

De Groot schreef veel over componeren en componisten. Uit zijn persoonlijke geschriften hierover blijkt duidelijk dat de componisten van de Notenkrakersactie en diens tijdgenoten op weinig sympathie konden rekenen van De Groot. In juli 1980

⁴⁷ Brief aan Bernard Spanjaard, 1982.

⁴⁸ Cor de Groot, NMI, Doos 50.

⁴⁹ Cor de Groot, NMI, Doos 89.

schreef hij een uitgebreid essay over componeren en componisten. Met groot afgrijzen vermijdt hij te spreken over de 'nieuwe' componisten en uit dit essay blijkt nogmaals zijn ouderwetse gedachten en ideeën over de nieuwe tijd.

Schoenberg met zijn irritant om die vooraf uitgezochte en op een speciaal rijtje gezette 12 tonen laat ik ook daarom hier buiten beschouwing omdat afdoende is gebleken dat dit systeem zou verzanden in een woestijn zonder water en omdat Schoenberg met zijn laatste kreet "harmonisch" de oneindigheid inging. Het volgens mij zinloos gepriegel van Webern laat ik hier ook buiten beschouwing en voor computergedoe ben ik totaal niet ingesteld omdat ik er nog steeds in geloof dat er op een normale manier gecomponeerd kan worden.⁵⁰

⁵⁰ Cor de Groot, NMI, Doos 16.

Hoofdstuk 3. De Groot over componeren, zijn composities en tijdgenoten

*Ik wilde eigenlijk geen pianist worden*⁵¹

3.1 De componerende musicus

Dat De Groot eigenlijk componist en dirigent wilde worden, blijkt uit een interview uit 1992. De Groot zegt daarin:

Ik heb mezelf als pianist altijd weggeschoven, hoewel ik daar het meeste talent voor had. Ik heb eigenlijk nooit concertpianist willen worden. Ze hebben me destijds in een bepaalde richting geduwd, maar ik wilde dirigent-componist zijn.⁵²

In een artikel uit 1944 sprak Cor de Groot ook al over componeren. Het liefst zou hij zich eens een vol jaar losmaken van alle concertpraktijk, zijn leerlingen vakantie geven en zich begraven in een werkkamer met een vleugel en notenbalken om allerlei composities te voltooien. Maar hij heeft het te druk.

Maar de Beethovencycli vragen nu weer veel tijd. De jaarlijkse Beethovenrage is namelijk weer losgebarsten onder de mensen. Wat ik op zichzelf niet zo vreemd vind, want in Beethoven vindt men zijn eigen lief en leed verklankt en dat is wat het publiek zoekt in de concertzaal: steun van de sterkere. Het is eigenaardig dat men van geen andere componist een cyclus zou kunnen geven met kans op volle zalen. Maar voor Beethoven bestaat in de stad als in de provincie altijd belangstelling. Jaar in, jaar uit. Dit seizoen is dat overigens overgeslagen op Chopin. De Chopinmanie grenst op het ogenblik bijna aan het waanzinnige. Het is hier in 's-Gravenhage pas nog gebeurd dat er zes Chopin-avonden achter elkaar gegeven werden. Die arme critici, die dat allemaal moeten verwerken.

⁵¹ Uitgewerkt verslag van radio-interview 12 maart 1992. Cor de Groot, NMI, Doos 78.

⁵² Ibid.

Duidelijk blijkt dat zijn drukke concertpraktijk als pianist De Groot weinig ruimte laat om zich volledig te wijden aan het componeren. Het probleem schuilt echter dieper. Dit blijkt uit het volgende citaat van De Groot, waarin hij zegt dat vooral het instrumenteren van zijn composities veel tijd vergt:

Al die concerten laten wel tijd voor componeren maar de instrumentatie vraagt dagen gespannen aandacht. Ik heb bijvoorbeeld één van de Antieke Verhalen van Couperus voor sopraan en orkest bewerkt. Dit werk, Adonis, is klaar, op de instrumentatie na. Voor het ballet moet ik ook Albeniz' 'Goyescas' instrumenteren. Een gigantische opgave die in schets gereed is maar nog moet uitgewerkt worden. Het valt niet mee om alles 'in het net' te moeten schrijven. De componist zou over een legertje kopiïsten moeten beschikken die dat voor hem konden doen. De zonen van Bach schreven voor hun vader alles in het net en namen hem alles wat geen directe attentie nodig had uit hand en leerden daar veel van. Maar meer dan dit intelligente overschrijven kan de componist niet aan anderen overlaten. De instrumentatie is nu veel persoonlijker geworden dan ze ten tijde van Bach was. Zelfs wanneer de componist het werk zou overgeven aan begaafde compositieleerlingen, is het volkomen uitgesloten dat ze de juiste intentie van het kunstwerk zouden kennen. De moderne componisten zijn vaak herkenbaar aan hun klankbeelden. De klankkleur heeft te veel te betekenen dan dat anderen haar zouden kunnen weergeven. De componist moet de instrumentatie dus zelf doen.

Ook uit het archief van De Groot blijkt dat het veeleisende werk van instrumenteren hem veel tijd kostte. Het archief bevat vele composities die nog geïnstrumenteerd moesten worden. Ook trof ik veel 'onafgemaakte' kleinere composities en honderden kladpapiertjes met schetsen aan. De Groot zag dat zelf ook als een probleem:

Zoals het nu is, weet ik niet waarmee ik moet beginnen. Ik componeer gemakkelijk. Ben geen 'zoeker', doch dat wil ook zeggen dat de inspiratie voor een nieuw idee het vorige dat nog niet helemaal op papier staat alweer verjaagt. Er gaat een muziekportefeuille open op de vleugel en we zien die woorden bevestigd; de werkbladen zijn met potlood volgekrabbeld, het notenbeeld is

flitsend en bliksemsnel neergepend, nauwelijks op volgorde. En veelzijdig: een symfonie en een concert in klassieke stijl; een dramatische scène voor tenor en orkest 'Aphrodite' vindt het lijk van Adonis en een groot werk voor tenor en orkest op een cyclus van gedichten van Goethe, een klein ballet en de instrumentatie van de 'Goyescas', werk in overvloed maar tijd...

3.2 Zijn composities

Hoewel De Groot een leerling was van Sem Dresden valt niet te ontkomen aan de enorme invloed van Willem Pijper, zowel op zijn leerlingen als op niet-leerlingen. Ook voor De Groot gaat dit op. Dit beschrijft hij als volgt:

Pijper begon zijn componistenloopbaan als aanhanger van verschillende in zijn tijd toonaangevende figuren als Mahler en Debussy. Merkwaardig is dat men over zijn andere voorkeuren, zoals Wagner, Brahms en Richard Strauss veelal het stilzwijgen bewaart.

Vanuit zijn voorkeuren heeft Pijper tenslotte een eigen stijl ontwikkeld die door zijn leerlingen en ook niet-leerlingen werd nagevolgd. (Lier, Ketting, Henkemans, Landré en Escher). Ik noem ook mezelf hoewel ik geen leerling of volgeling van Pijper ben. Ik heb compositieles gehad van Sem Dresden. Pijper was verzot op stapelakkoorden. Verder was hij de uitvinder van de kiemcel. Een combinatie van enkele noten die hij soms zeer consequent doorvoert.

Behalve de kiemcel en stapelakkoord was Pijper zeer onder de indruk van een echt Debussyaans akkoord. Bes, fes, d g, c. La Puerta del Vino

Debussy gebruikt dit akkoord onder meer in een pianoprelude "De Wijnpoort". Dit habaneraritmefond in Pijper een goede afnemer want er is bijna geen werk van hem te vinden waarin dit ritme niet voorkomt.

Ook was Pijper beïnvloed door de echte neger/jazzelementen. Deze invloed vindt men ook bij Debussy, Ravel en Strauss (Cake walk). Ik wil met dit alles niet aantonen dat Pijper een epigoon was. Integendeel, hij was een zeer sterke persoonlijkheid die zijn verworvenheden tot een last maakte van en voor vele

Nederlandse componisten, wel of niet een leerling. En daarmee wil ik ook weer niet suggereren dat al deze componisten weer epigonen van Pijper zijn.

Het laatste stuk is van mij. Het is een Sonatine die ik als jong muziekstudent schreef om mijzelf en anderen te overtuigen dat het niet zo moeilijk was om de Pijperstijl te imiteren. Het was meer als grap bedoeld hoewel enkele medestudenten zeer tevreden waren over het feit dat ook ik meedeed aan de modetrend in die dagen. Ik heb dit specifieke procedé nooit meer gebruikt.

Deze sonatine (1940) bevat inderdaad specifieke Pijper-kenmerken. Ik licht twee belangrijke kenmerken met een voorbeeld toe. Het eerste voorbeeld is het gebruik van korte motieven die als kiemcel aangemerkt worden. Jos Wouters beschrijft dat dit 'kiemcelprincipe' weliswaar niet door Pijper is bedacht, maar wel vaak door hem in praktijk werd gebracht. Dit principe laat een compositie groeien vanuit één enkel motief of één verticale samenklank. Elke melodische en harmonische ontwikkeling komt voort uit die bepaalde kiemcel die dikwijls op zichzelf zeer eenvoudig van structuur is.⁵³ Het hieronder weergegeven voorbeeld komt uit het derde deel, presto, maat 100 tot en met 108. De Groot illustreert hier deze techniek ook te beheersen.

The image shows a musical score for piano, measures 100 to 108. The score is written in 6/8 time and consists of two systems of staves. The first system shows a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. The right hand has a series of eighth notes, and the left hand has a series of chords. A dynamic marking 'f' (forte) is present. The second system continues the melodic and harmonic development. A small asterisk is placed below the first measure of the second system.

(Voorbeeld 1: *Sonatine* 1940, derde deel presto, maat 100 tot en met 108.)

Een ander belangrijk Pijper-kenmerk is het gebruik van een bitonaal klankprincipe waarbij de toonsoortenrelatie van de tritonus veelvuldig voorkomt. Onderstaand

⁵³ Jos Wouters, *Nederlandse componistengalerij deel 1* (Amsterdam: Donemus), 1971, 109.

voorbeeld is exemplarisch voor de wijze waarop De Groot dit klankprincipe ook gebruikt in deze sonatine. C versus Fis7 en As7 versus D7 zijn tritonusrelaties.

[C] [Fis7] [As7] [D7]

(Voorbeeld 2: *Sonatine* 1940, derde deel presto, maat 87 tot en met 94.)

De Groot heeft met deze sonatine laten zien de verschillende Pijper-technieken te beheersen. Zoals hij zelf heeft gezegd, was dit de enige compositie waarbij hij geheel in de traditie van Pijper heeft gecomponeerd. Het grote verschil tussen de composities van Pijper en diens volgelingen als Henk Badings, Lex van Delden, Hans Henkemans en Cor de Groot beschrijft Wim Witteman in *Willem Pijper en zijn school*:

De volgelingen van Pijper gebruikten de octotoniek meer melodisch en dus meer horizontaal. Dit in tegenstelling tot Pijper die de octotoniek juist verticaal gebruikt, als een akkoordbreking en de melodie juist diatonisch of chromatisch is.⁵⁴

Het gebruik van melodische horizontale octotoniek is eigenlijk vrij oninteressant (4x halve en 4x hele afstand). Het is een Frans idee, gebruikt op een Duitse expressieve manier. Pijper blijft met zijn compositiestijl juist dicht bij Ravel, Debussy en andere Franse componisten uit die tijd. De stijl van horizontale octotoniek is een belangrijk compositiegebruik van De Groot geworden. Onderstaand voorbeeld illustreert en typeert dit ook. Dit fragment uit *Rosette* uit *Les Chatons de Paris* laat het gebruik van de octotone ladder op Es7 zien. Deze ladder ziet er als volgt uit:

⁵⁴ Wim Witteman, "Willem Pijper en zijn school," <http://www.wimwitteman.nl/wim/wp-content/uploads/analyses/pijper/sonatine3.pdf> (geraadpleegd 23 september 2016).



(Voorbeeld 3: Octotone ladder op Es7.)

De Groot gebruikt deze octotone ladder volledig, hoewel hij één keer de As in plaats van de A gebruikt.



(Voorbeeld 4: *Les Chatons de Paris*, deel 1, maat 19 tot en met 28)

Naast het melodische gebruik van octotoniek, heeft De Groot ook zeker een voorkeur voor 'lichte muziek' en het gebruik van echte jazzakkoorden. In het onderstaande voorbeeld *Bis voor piano en orkest* is de wending C6 exemplarisch en verrassend te noemen.



C6

Het feit dat De Groot veelvuldig octotoniek vooral melodisch gebruikt en dit vermengt met jazzakkoorden verklaart dat Berkhemer, Stulen en Bogaart zijn muziek typeren als helder, licht, vrolijk, vol kleur, rusteloos, muzikantesk en licht symfonisch. In een uitgewerkt verslag van een interview van 12 maart 1992 is te lezen dat De Groot de belangrijkste werken van zijn oeuvre eigenlijk ook zo omschrijft:

Ik heb heel veel eigen stukken voor de radio uitgevoerd. Al voor de Oorlog kreeg ik opdrachten van belangrijke musici uit het Radio Symfonie Orkest. Zo schreef ik onder andere een fluitconcert, een concert voor twee hobo's, een klarinetconcert, een vioolconcert en ga zo maar door. En al die stukken, dat vond ik wel leuk, heb ik onder mijn leiding uitgevoerd.

Die hebben dus allemaal dat bepaalde muzikanteske, waar je nou eenmaal niet onderuit komt, dat is je handtekening en je visitekaartje.⁵⁵

3.3 Zijn Nederlandse tijdgenoten

Behalve voor de Spaanse en Franse muziek had Cor de Groot een grote liefde voor de Nederlandse muziek, in het bijzonder die van zijn generatiegenoten. Dat begon al tijdens zijn studietijd bij Sem Dresden. Hij speelde fluit in het conservatoriumorkest. Diepe indruk heeft toen de uitvoering van Pijpers *Epigrammen* op hem gemaakt, waarvan dit orkest de officieuze première gaf. Pijper was daar zelf bij aanwezig. De Groot herinnert zich nog levendig dat Pijper zelf de tempi nooit te snel wilde. Ook het fortissimo is bij hem altijd zeer gematigd. "Pijper was meer een romanticus."⁵⁶

Cor de Groot heeft zich eigenlijk zijn hele leven lang ingezet voor de Nederlandse muziek. In 1988 liet De Groot zich in een interview hierover uit:

Ik vind het bedroevend dat er tegenwoordig zo weinig belangstelling voor is. Alleen Pijper wordt nog regelmatig gespeeld, maar er zijn zoveel andere, uitstekende componisten: Orthel, Voormolen, Jan Felderhof, Godron, Osieck, noem maar op. Bijvoorbeeld de sonate van Hans Henkemans is een voortreffelijk stuk. Daar schijnt geen enkele belangstelling voor te bestaan bij de Nederlandse pianisten. Onder hen heerst een groot misverstand: ze moeten allen zonnig Beethoven, Chopin, Brahms en Schumann spelen. Dat deed ik zelf ook wel, maar ik programmeerde ook altijd de moderneren en de Nederlanders. Of het publiek het mooi vond of niet.⁵⁷

Berkhemer denkt dat De Groot zich voornamelijk heeft ingezet voor de Nederlandse componisten omdat hij zich verwant voelde met deze generatiegenoten. De Groot was zelf ook componist en hij zag de garde Nederlandse componisten dan ook als zijn

⁵⁵ Uitgewerkt verslag van radio interview 12 maart 1992. Cor de Groot, NMI, Doos 78.

⁵⁶ Ibid.

⁵⁷ Interview "In gesprek met Cor de Groot, Piano bulletin 1988/1 door Christo Lelie, Archief Cor de Groot, NMI, Doos 88.

vakbroeders.⁵⁸ De Groot had een imposante carrière als pianist en was in staat om programma-eisen te stellen en Nederlandse muziek geprogrammeerd te krijgen. Dit is ook de reden dat hij vele stukken van Nederlandse componisten heeft bewerkt voor piano. Belangrijke voorbeelden zijn de bewerkingen van *Suites* van Willem van Otterloo, de zesde symfonie van Léon Orthel en de *Haagse Suite* van Alexander Voormolen. De Groot was in staat deze werken uit te voeren voor de radio. In zijn archief zijn vele bewerkingen te vinden van werken van Nederlandse componisten.⁵⁹

Een uitzonderlijk vriendschappelijke band had De Groot met de componisten Henk Badings en Jan Felderhof. Dit blijkt uit de vele brieven van deze twee componisten aan De Groot, die in het archief aanwezig zijn. De brieven bevatten een enorme blijk van waardering voor het werk van De Groot en ook altijd wel een verzoek van de componisten aan De Groot om een werk van ze uit te voeren. Over Badings als componist zei De Groot het volgende:

Er zijn ook componisten die zo goed als geen enkel instrument bespelen. Dat zijn componisten die 'inwendig' horen. Een daarvan is bijvoorbeeld Henk Badings. Zoals Badings voor de piano schrijft is bijzonder knap. Dat mag ik wel verklaren nadat ik zijn grote pianoconcert voor de radio uitvoerde.

In een interview in *Mens en Melodie* uit 1988 vindt De Groot zich niet alleen op over het feit dat de Nederlandse pianisten de Nederlandse componisten niet meer spelen, maar ook over het feit dat de Nederlandse orkestmuziek vergeten wordt en dat de gesubsidieerde instellingen (lees: orkesten) toch wel wat meer mogen doen om de vaderlandse muziek uit te dragen. Als voorbeeld spreekt De Groot over componist Léon Orthel die hij enorm bewonderde. Hij stelt zich de vraag: "Wie vergeet een componist? Het publiek of de uitvoerenden?"⁶⁰

In de conclusie die nu volgt, zal blijken dat deze uitspraak van De Groot niet alleen symbool staat voor zijn tijdgenoten maar zeker ook voor hemzelf.

⁵⁸ Joan Berkhemer, interview op 2 augustus 2016.

⁵⁹ Cor de Groot, NMI, Doos 16.

⁶⁰ Cor de Groot, NMI, Doos 25.

Conclusie

Cor de Groot had vóór de Duitse bezetting een grote internationale carrière als pianist en genoot tevens aanzien als componist. Hij kreeg de mogelijkheden om zijn verschillende talenten te ontplooien. Het was zelfs de minister van Onderwijs die in 1939 een schriftelijk verzoek deed om De Groot in diensttijd geen zwaar werk te laten verrichten, omdat hij tot de belangrijkste musici van zijn tijd behoorde. De Groot componeerde zijn *Eerste Pianoconcert in Fis* in 1934 en voerde het zelf uit tijdens zijn eindexamen piano. De pers was lovend en omschreef zijn compositie niet als progressief, zoals men dat in die dagen van bijvoorbeeld Willem Pijper al gewend was, maar er was wel waardering voor zijn meesterlijke beheersing van vormen en instrumentatie. De Groot heeft later aangegeven dat hij dit ook zijn beste werk vond.

De Groot als componist viel op en deed ertoe. Het feit dat hij een grote internationale carrière als pianist had, heeft daaraan bijgedragen, maar kent twee zijdes. Enerzijds was het door zijn status mogelijk om eigen composities of composities van bevriende Nederlandse componisten te spelen. Hij kon impresariaten en boekingskantoren ertoe aansturen om naast het geijkte pianorepertoire ook zijn eigen muziek en de muziek van zijn Nederlandse tijdgenoten te programmeren. Anderzijds heeft die pianocarrière ook gezorgd voor de nodige tegenwerking. Zoals hij zelf schrijft, was het verschrikkelijk moeilijk om met zijn drukke pianoconcertpraktijk nog tijd te vinden om nieuwe composities te schrijven en vooral om deze te instrumenteren. De vele niet-afgemaakte composities in zijn archief bij het Nederlands Muziek Instituut in Den Haag zijn hiervan de getuigen. De Groot wilde zich eigenlijk vrijmaken van de concertpraktijk om helemaal op te gaan in zijn grote liefde, het componeren. Deze spagaat heeft duidelijk niet bijgedragen aan een grotere bekendheid van De Groot als componist.

Dat De Groot een opmerkelijk componist was en aanzien genoot, blijkt ook uit de staatsprijs die hij in 1941 ontving van het gelijkgeschakelde Departement van Volksvoorlichting en Kunsten. Hier werd De Groot in één adem genoemd met componisten als Henk Badings, Willem Landré sr., Guillaume Landré, Willem van Otterloo, Willem Pijper, Alexander Voormolen, Frits Koeberg, Léon Orthel en Leo

Ruygrok, die in dezelfde categorie als De Groot ook een prijs kregen. De Duitse bezetter kenmerkte De Groot ook als een belangrijke Nederlandse musicus. De Groot werkte tijdens de Duitse bezetting onverminderd door.

Deze periode van de Duitse bezetting heeft echter diepe sporen nagelaten en heeft een fnuikende uitwerking gehad op de carrière van De Groot. Het feit dat hij tijdens de Duitse bezetting heeft doorgewerkt, bezorgde hem in 1941 al problemen. Het publiek kwam niet meer naar zijn concerten, wat resulteerde in het moeten afzeggen van geplande concerten in datzelfde jaar. In 1942 aanvaardde De Groot componeeropdrachten van de vakgroep Componisten van de Kultuurkamer. Tot 1944 speelde hij nog concerten en componeerde hij eveneens. Na de Duitse bezetting werd De Groot aanvankelijk veroordeeld tot tien jaar ontzegging van deelname aan het Nederlandse muziekleven. Een jaar later, in 1946, oordeelde de Centrale Ereraad een stuk milder en pleitte De Groot vrij. Ondanks het feit dat De Groot zich nooit heeft aangemeld bij de Kultuurkamer en zich dus niet 'officieel' associeerde met de Duitse bezetter is zijn reputatie wel besmet geraakt en hebben de veroordeling en de verdenkingen jegens hem een desastreuze invloed gehad op een verdere uitbouw van zijn carrière en de waardering voor zijn (componeer) werk.

De Groot heeft de impact van zijn handelen tijdens de Duitse bezetting niet voorzien. Hij dacht dat het allemaal wel goed zou komen. De Groot was niet antisemitisch. Na de Duitse bezetting speelde hij al snel weer met Joodse musici maar van het negatieve stempel zou hij nooit meer afkomen. In het archief is nog een aantekening van De Groot uit 1984 te vinden, waaruit blijkt dat het hem nog steeds bezighoudt dat hij, samen met Mengelberg en Badings, in het rijtje van de 'fouten' staat en alle anderen bij de 'goeden'.

Na de Duitse bezetting konden, onder invloed van het dominante conservatisme, de vooroorlogse kunstenaars hun oude functies weer innemen. De Groot behoorde ook tot deze 'clique' en dat heeft ervoor gezorgd dat hij zijn werk kon voortzetten. Van een uitbouw was echter geen sprake meer. Door de Duitse bezetting en alle gebeurtenissen was zijn carrière in de knop gebroken.

Het feit dat er verbazing en onbegrip was over de vrijspraak van De Groot maakte het voor hem ook niet gemakkelijk om zich als musicus te manifesteren. Het is dan ook een logische stap van De Groot geweest om een baan als muzikregisseur te accepteren. Gezien zijn grote liefde voor het componeren was dit wellicht niet voor de hand liggend, maar wel een noodzakelijke beslissing om in zijn levensonderhoud te kunnen blijven voorzien.

Na de Duitse bezetting kwamen de vooroorlogse kunstenaars weliswaar weer op hun 'oude' plaatsen terecht, maar er was ook verzet tegen het strenge heersende conservatisme. In de muziek ontstonden nieuwe stromingen. De Groot wilde hier absoluut niet in meegaan en verzette zich hevig tegen de nieuwe generatie. De Notenkrakersactie in 1969 is exemplarisch voor de afrekening met de gehele generatie vooroorlogse componisten. Zij werden als ouderwets aangemerkt en De Groot raakte meer en meer verbitterd. Reinbert de Leeuw ziet De Groot niet als een opmerkelijk componist, maar als een componist zoals zo velen in die tijd die er een neo-Franse manier van muziek schrijven op na hielden.

Bij het bestuderen van de muziek van De Groot blijkt inderdaad dat die neo-Franse stroming waar De Leeuw op doelt een afgeleide was van de invloed van componisten als Debussy, Fauré en Ravel. Deze Franse componisten gebruikten de octotoniek verticaal als akkoordblokken en verbindingen; iets wat Pijper in Nederland ook deed. De Franse componisten gebruikten de octotoniek als een klankkleurexpressie, terwijl de generatie componisten van De Groot, deze meer melodisch gebruikten. Het is het gebruiken van een Frans idee op een Duitse expressieve manier. Deze manier van componeren, gecombineerd met het gebruik van jazzakkoorden zoals septiem- en noneakkoorden, is het belangrijkste kenmerk van de muziek van De Groot en daarmee ook van zijn tijdgenoten. De Groot was hierin dus niet onderscheidend. Het waren Willem Pijper en Sem Dresden die als voorbeelden veel betekend hebben voor De Groot. Zoals gezegd bleef Pijper het dichtst bij het idee van de Fransen. Zijn werken werden in de jaren tachtig ook nog regelmatig gespeeld. We kunnen nu concluderen dat zowel Pijper als De Groot en zijn tijdgenoten nauwelijks meer voorkomen op de huidige concertprogramma's.

De strenge scheiding tussen 'lichte' en 'serieuze' muziek zag De Groot als een geforceerde beweging. Door de invloed van 'lichte' elementen in de muziek van De Groot wordt de muziek – net als bij zijn tijdgenoten - speels, vrolijk en muzikantesk. Deze scheiding wordt nog steeds gemaakt en vormt een barricade voor de muziek van De Groot en zijn tijdgenoten om op concertprogramma's te verschijnen.

Dat De Groot, in zijn jonge jaren, een componist van betekenis was, blijkt nu louter nog uit de artikelen en verslagen die zijn verzameld in zijn archief bij het Nederlands Muziek Instituut in Den Haag en in een aantal boeken over de Nederlandse muziek. Zijn rol tijdens de Duitse bezetting, de latere Notenkrakersactie, zijn afzetten tegen de 'nieuwe' generatie componisten en het constante gevecht van tijdsverdeling tussen zijn werk als pianist en componist zijn de belangrijkste zaken die ervoor gezorgd hebben dat De Groot een opmerkelijk maar onderschat componist is geworden. De vraag of hij in die hoedanigheid onterecht ondergewaardeerd is gebleven, kan ik met 'ja' beantwoorden. Niet alleen De Groot maar al zijn bevriende componisten en tijdgenoten behoren helaas tot een vergeten generatie.

Ik deel niet de mening van Wouter Paap, die in 1960 stelde dat de specialisatie te sterk was doorgedrongen in de muziek. Paap vond dat iemand die naam maakt als pianist niet moet verwachten als componist op gelijke waardering te kunnen rekenen. Bij mijn onderzoek heb ik nergens aanknopingspunten gevonden die deze stelling zouden kunnen onderbouwen. Een betere verklaring voor het falen van De Groot is het feit dat hij veel moeite had om zijn tijd goed te verdelen tussen het werk als concertpianist en zijn werk als componist.

Ik wil graag besluiten met een uitspraak van De Groot die hij deed over zijn tijdgenoot componist Léon Orthel. Deze uitspraak staat symbool voor alle componisten van zijn tijd, inclusief hemzelf.

“Wie vergeet een componist? Het publiek of de uitvoerenden?”⁶¹

⁶¹ Cor de Groot, NMI, Doos 25.

Ondanks alle redenen die ervoor gezorgd hebben dat De Groot onbekend is gebleven, zal de komst van een Cor de Grootplein niet voor zorgen dat zijn muziek weer gespeeld gaat worden, maar het plein zou wel een blijvende herinnering zijn aan een vergeten musicus van betekenis.

Literatuurlijst

Alders, Carine en Eleonore Pameijer (red.). *Vervolgde componisten in Nederland: Verboden muziek in de Tweede Wereldoorlog*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2015.

Goddijn, Hans. "Cor de Groot (1914-1993): We zijn een waarachtig klaviermeester rijker." *Opus Klassiek*. <http://www.opusklassiek.nl/solisten/cordegroot.htm> (geraadpleegd 20 September 2016).

Grijp, Louis Peter e.a. (red.). *Een muziekgeschiedenis der Nederlanden*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2000.

Groen, Koos. *Fout en niet goed: De vervolging van collaboratie en verraad na de Tweede Wereldoorlog*. Hilversum: Just Publishers BV, 2009.

Micheels, Pauline. *Muziek in de schaduw van het Derde Rijk: De Nederlandse symfonie-orkesten 1933-1945*. Amsterdam: Walburg Pers, Zutphen, 1993.

Ooijen, Maaïke van. "Herman Strategier (1912-1988): Het leven van een 'muzikant.'" Masterthesis Muziekwetenschap, Universiteit Utrecht, 2012.

Overbeeke, Emanuel van. *Nederlandse muziek bij Nederlandse Symfonieorkesten 1945-2000*. Utrecht: Uitgeverij Van Gruting, 2012.

Paap, Wouter. "Nederlandse componisten van deze tijd XXVI Cor de Groot." In *Mens en Melodie* jaargang 15. Utrecht/Antwerpen: Uitgeverij Het Spectrum, 1960.

Rubinoff, Kailan R. "Cracking the Dutch Early Music Movement: the repercussions of the 1969 Notenkrakersactie." *twentieth-century music* 6, no. 1 (2009): 3-22.

Samama, Leo. *Nederlandse muziek in de 20-ste eeuw: Voorspel tot een nieuwe dag*. Amsterdam: Amsterdam University Press-Salomé, 2006.

Witteman, Wim. "Willem Pijper en zijn school." <http://www.wimwitteman.nl/wim/wp-content/uploads/analyses/pijper/sonatine3.pdf> (geraadpleegd 23 september 2016).

Wouters, Jos. *Nederlandse componistengalerij deel 1*. Amsterdam: Donemus, 1971.

Bijlagen

Interview met Jacob Bogaart, vriend van Cor de Groot

Datum: 23 augustus 2016

Hoe heeft u Cor de Groot leren kennen?

Als pianist was Cor de Groot in mijn jeugd al een grootheid. Toen hij in 1977 stopte als muziekregisseur bij de Omroep nam ik zijn baan over. Vanaf die tijd tot zijn dood in 1993 hebben we veel samen gespeeld en is er een hechte vriendschapsband ontstaan.

Hoe kenmerkt u Cor de Groot?

Hij was voor onbekenden eigenlijk heel moeilijk benaderbaar. Heel afstandelijk, heel cynisch ook en verontwaardigd over hoe Nederland hem behandeld heeft. Natuurlijk heeft de Tweede Wereldoorlog hem zijn hele leven achtervolgd. Daar heeft hij ook veel last van gehad. In het begin was hij heel formeel. Hij sprak met een hoog nasaal stemmetje. Beetje pedant. Cor was licht astmatisch door het vele roken denk ik. Het was een heel inspirerende man. Achter een pantser schuilde een hele gevoelige man.

U heeft ook met Cor samen gemusiceerd?

Zeker we hebben heel veel samen gespeeld. Cor had waardering voor mijn pianotalent en we hebben samen ook diverse stukken opgenomen. Vaak speelden en improviseerden we samen in één van de studio's bij de Omroep. Dat ging van spelen van toonladders tot thema's waar we variaties op maakten. Hij liet mij meestal de moeilijke partijen en passages spelen. We hebben veel openbare concerten gespeeld en Cor heeft ook bepaalde composities en arrangementen aan mij opgedragen. Dat vind ik een grote eer. Hij speelde eens met het Radio Symfonie Orkest onder leiding van Edo de Waard in Het Concertgebouw. Dan ging hij eerder om te kijken hoe de dirigent het deed. Tijdens het spelen zei Cor: Edo, misschien kun je dat beter met één arm dirigeren! Typisch Cor. Altijd even kritisch op alles en iedereen.

Wat vindt u van zijn composities en hoe zou u deze typeren?

Op mijn nieuwe cd staan ook stukken van Cor de Groot. Zijn Pianoconcert in Fis lijkt me zeer interessant maar heb ik nog nooit gehoord. Wel ken ik het Minuten Concert. Ik

omschrijf zijn muziek als helder, virtuoos, licht, vol kleur. Heel muzikantesk. Later wilde Cor volledige doorzichtigheid van de partituur. Hij hield niet van verdubbelingen in de pianostukken. In de tijd dat ik Cor leerde kennen componeerde hij volgens mij niet meer zoveel. Hij maakte vooral veel bewerkingen. Het leek alsof hij uitgeblust was als componist. Daartegenover was hij wel een briljante improvisator dus eigenlijk inspiratie genoeg.

Hoe kijkt u aan tegen de veroordeling van de Ereiraad in 1945?

Cor de groot was zeker niet antisemitisch. Hij was gewoon vol vertrouwen dat het na de oorlog allemaal wel goed zou komen. Cor heeft er veel over gesproken. Hij kon gewoon niet voorzien dat de dingen die hij deed tijdens de oorlog daarna zo'n enorme impact kregen. Hij zag in het spelen niets kwaads. Dat was ook zeker niet zijn bedoeling. De gevolgen zijn natuurlijk dramatisch geweest voor zijn verdere leven. Na de oorlog ging hij meteen spelen met Joodse musici. Musici balanceerden tussen enerzijds blijven spelen en anderzijds afzetten tegen de bezetters. Heel moeilijk.

Denkt u dat Cor de Groot onterecht onbekend is gebleven als componist?

Voor de Oorlog had Cor de Groot al een imposante carrière. Hij maakte vele tournees en was het grootste talent van ons land. Na de oorlog heeft hij deze carrière niet verder uit kunnen bouwen. De Groot maakte deel uit van een kliek. Denk hierbij Hugo Godron, Alexander Voormolen, Jan Felderhof, Willem van Otterloo en Henk Badings. Zij hielpen elkaar. Dit heeft ertoe bijgedragen dat Cor de Groot toch nog een werkzaam leven heeft gehad maar het was voor hem heel moeilijk om op een andere manier zijn talenten te exposeren. Toen in de jaren 60 ook nog eens een nieuwe generatie kunstenaars afrekenden met de generatie van Cor werd hij verbitterd en is zijn werkzame leven langzaam afgebouwd. Er waren eigenlijk een tijdlang drie pianisten die Beethoven speelden: Cor de Groot, Beethoven Concert 5 (ook met Mengelberg opgenomen), Gerard Hengefeld, Beethoven Concert 4 en Daniël Wayenberg, Beethoven Concert 3. De Groot had een foto met de handtekening van Sergej Rachmaninov en hij kende Joseph Horowitz goed.

Heeft u ooit met hem gesproken over zijn rechterhand problemen?

Niet veel, maar persoonlijk denk ik meer dat het een psychische achtergrond had.

Interview met Hans Erenstein, neef van Cor de Groot

Datum: 1 augustus 2016

Hoe ziet uw familieband met Cor de Groot eruit?

Mijn moeder heeft één zus, Corrie. Dat is de vrouw van Cor de Groot. Mijn ouders gingen in 1938 naar Indië. Wij zijn teruggekeerd in 1946. We hadden toen niets meer in Nederland en zijn bij Cor de Groot en mijn tante ingetrokken. Later zijn we naar Groningen verhuisd. In 1947 kreeg ik een ernstig ongeval en moest ik behandeld worden in Wassenaar. Dat is de tijd dat ik een enorme band met mijn oom Cor de Groot heb opgebouwd. Ik verbleef alle vakanties bij het stel en ging mee naar de concerten van hem.

U heeft behoorlijk veel werk verricht met het archiveren van publicaties etc. over De Groot.

Zeker daar ben ik in de jaren 60 mee begonnen. Oom Cor kreeg destijds problemen met zijn rechterhand. Ze verhuisden en mijn tante liet me de enorme verzameling aan krantenknipsels zien. Ze vroeg me deze in een plakboek te verwerken en te ordenen. Vanaf dat moment ben ik daar mee bezig geweest. Het is een soort levenswerk geworden.

Hoe sterk was uw band met De Groot?

Het was een hele sterke vriendschap. We deden heel veel samen en konden met elkaar praten tot diep in de nacht. Hij componeerde en speelde veel. Oom Cor was altijd bezig. Hij wilde eigenlijk dirigent én componist worden. In het pianospelen was hij nou eenmaal heel goed in. Met mijn tante was de relatie meer afstandelijk. Ze hadden ook ieder hun eigen leven. Cor was geen makkelijke man. Ze waren beiden eigenlijk met hun eigen zaken bezig. Ze hadden samen een zoon, Fred. Hij is in het jaar 2000 overleden. Hij had niet echt een goede band met zijn vader. Dat heeft eigenlijk te maken met de verhalen die rond gingen over het leven van Cor tijdens de oorlog. Fred hoorde dit van medestudenten toen hij naar de HBS ging. Fred kreeg twee kinderen met zijn eerste vrouw. Zij overleed op jonge leeftijd. Daarna kreeg Fred een nieuwe vrouw die ervoor zorgde dat er eigenlijk geen contact meer was tussen Fred en zijn kinderen. Heel

tragisch eigenlijk. Mijn tante is heel oud geworden en is in 2015 overleden. Cor had nog een zus waar hij geen contact meer mee had. Het is eigenlijk allemaal geen fraaie familierelatie.

Bent u bekend met de muziek van Cor de Groot?

Nee, ik heb eigenlijk weinig muziek van hem gehoord. De sonatine die hij heeft geschreven werd voor het eerst uitgevoerd in 1941. Dit stuk was in de stijl van Pijper. Oom Cor was meer gericht op Sem Dresden. Hij was zijn grote voorbeeld en heeft hem het vak geleerd.

Waarom denkt u dat de muziek van Cor de Groot zo onbekend is gebleven?

Ik denk dat het zeker met de oorlog te maken heeft. Men dacht dat De Groot fout was in de oorlog. Mijn oom en tante woonden in die tijd naast de moeder van Cor. Ze woonden daar met de stiefvader van Cor. Deze werd ter dood veroordeeld. De moeder van Cor heeft toen gesproken met de Duitsers. In ruil voor zijn vrijlating is Cor doorgestaan met spelen. Een moeilijke tijd. Later in 1944 was het ook voor hem onhoudbaar en is hij ondergedoken bij de familie Wesseling in Hazerswoude. Mijn oom is na de oorlog door de Eereraad vrijgesproken maar toen was in feite het kwaad al geschied en was hij al besmet. Dit heeft zijn carrière in de weg gestaan en dit heeft hij sowieso zijn hele leven meegedragen en heeft heel veel impact gehad. Dan is er nog de Notenkrakers actie in 1969 die eigenlijk afrekenden met de 'oude' componisten.

Zegt de naam Bernard Spanjaard u iets? Hier heeft De Groot veel mee geschreven.

Zeker, in de tijd dat oom Cor ondergedoken was bij de familie Wesseling waren er verschillende andere musici/dirigenten. Ook Bernard Spanjaard was daar ondergedoken en is later naar Afrika gegaan. Het is een hechte vriendschap gebleven.

Zegt de pianist Theo van de Pas u iets?

Zeker, dit was een grote vijand van oom Cor. Daar wil ik eigenlijk liever niet over praten.

Waarom heeft De Groot zich zo ingezet voor de Nederlandse muziek?

Dat is een goede vraag. Hij had een enorme waardering voor de Nederlandse componisten. Henk Badings, Landré, Voormolen. Misschien had het te maken met het feit dat hijzelf ook componist was?

Interview met Joan Berkhemer, werkte als violist samen met Cor de Groot

Datum: 2 augustus 2016

Hoe ben je in contact gekomen met Cor de Groot?

Als kind was het al een bekende voor mij. Hij was een groot pianist. Ik woonde in Arnhem en hij kwam heel vaak bij het orkest aldaar. Later werd ik concertmeester van het Radio Symfonieorkest. Ik zag hem daar ook vaak in de jaren 80. Ik bood de omroep aan om in mijn diensttijd opnames te maken van nieuwe muziek. Dat was het moment dat ik De Groot benaderde en onze samenwerking/vriendschap begon.

Hoe verliep deze samenwerking?

Er was meteen een relatie van meester en gezelschap. De Groot werd zeer streng opgeleid door Mengelberg. Bij mij deed hij eigenlijk hetzelfde. Iedere noot werd op een weegschaal gelegd en hij was heel gedetailleerd in vingerzetting, gebruik van portamento en ga zo maar door. Hier heb ik veel van geleerd maar op een bepaald moment was het ook heel benauwend. Ik kon hier niet meer tegen en verzette mij hevig. Na die tijd ging het veel beter.

Wat kun je zeggen over de persoonlijkheid van Cor de Groot

Het was een verbitterde man. Dan heb ik het over de jaren 80. Hij was kritisch en hatelijk over de muziekpraktijk in die tijd. Ik herinner me nog dat hij opnameleider was bij het Vierde Pianoconcert van Beethoven. Marja Bon was de soliste. Na afloop zei Cor: 'Beethoven 4 is geen concert voor meisjes van 18'. Hij was eigenlijk ook heel burgerlijk. Je kunt zeggen ouderwets. Zijn vrouw zorgde voor het gezin en hij werkte alleen maar. Ik denk dat ook de opvoeding van zijn zoon door zijn vrouw werd gedaan. Cor was afstandelijk, kil en zakelijk. Hij sprak keurig en correct. Hij was van eenvoudige komaf, uit een Amsterdamse arbeidersfamilie. Ik kom zelf uit een familie van kunstenaars en ik vond de inrichting van zijn huis dan ook niet zo smaakvol. Heel burgerlijk eenvoudig.

Wat vind je van zijn eigen composities?

Hij sprak eigenlijk weinig over zijn eigen muziek. Ik heb wel ooit eens een stuk van hem gespeeld. Dit was 12-toons. Uniek voor De Groot. Ik vind zijn muziek rusteloos. Veel kleur en levendigheid. Hij was een hele goede componist.

Waarom denk je dat De Groot zo onbekend is gebleven?

Het heeft absoluut te maken met zijn oorlogsverleden. Hij heeft me in een pauze tijdens onze repetities een keer het hele verhaal verteld. Dat hij is tegengewerkt na de oorlog. Dat het allemaal leugens zijn. Daarnaast heeft Reinbert de Leeuw en andere van de Notenkrakersactie hem van de kaart geveegd. Ik weet nog dat ik een keer met De Groot het repetitielokaal van de Omroep binnenkwam en dat mensen van het orkest de Hitlergroet brachten achter zijn rug. Het heeft hem zijn hele leven achtervolgd. Heel tragisch. Ik ben zelf Joods maar bespeurde bij De Groot helemaal geen antisemitische zaken.

Daarnaast is het heel Nederlands om mensen in een hokje te plaatsen. In Amerika zie je bijvoorbeeld dat zoiets bij Bernstein heel anders was. Die speelde piano, dirigeerde, componeerde bekende musicals etc. Daar kunnen mensen wel uitblinken in verschillende talenten. Bij ons is dat niet mogelijk en dat heeft ook meegespeeld bij De Groot denk ik. Hij heeft zich enorm ingezet voor de Nederlandse componisten. Dit deed hij omdat hij zich daar erg mee verwant voelde. Vakbroeders.

Zijn er nog bepaalde zaken met betrekking tot Cor de Groot die ik moet weten?

Ik vond het heel opvallend dat hij afstandelijk, bitter en hatelijk was maar als hij achter de piano zat transformeerde hij. Dan was hij schattig en lief. Hij had ook hele elegante meisjesachtige handen. Dat vond ik heel opvallend. Wanneer het omslaan een probleem was dan maakte hij geen kopie. Nee, hij schreef het over. Hij heeft zoveel muziekgeschreven.

We gaven ook Kurhaus concerten. Ik weet nog dat hij een keer heel boos was. Er hing namelijk een plaquette bij de ingang met alle belangrijke kunstenaars en uitvoerders. Hij stond daar niet bij. Dat vond hij verschrikkelijk. Hij voelde zich miskent.

Hij speelde ook bij mij thuis. Ik had in die tijd nog een staande piano. Niet heel fraai. Ik verontschuldigde me maar Cor zei: "Ik geniet enorm van valse piano's".

Ook bij een mooie Steinway merkte hij op: "Die eet uit de hand".

Interview met Reinbert de Leeuw, lid van de nieuwe generatie musici na Cor de Groot

Datum: 10 augustus 2016

Hoe goed kent u Cor de Groot?

Ik ken hem eigenlijk helemaal niet. Ik weet dat het een groot pianist was en ik heb hem wel eens gehoord. Er hing een smet om hem heen in verband met zijn oorlogsverleden. Ik weet dat hij als muzikregisseur werkzaam was en hierbij ook groot aanzien genoot.

Ben u bekend met zijn composities?

Nee ik geloof niet dat ik ooit een stuk van hem gehoord heb. Ik zou het in ieder geval wel leuk vinden om je catalogus te mogen ontvangen. In die tijd was ik totaal niet geïnteresseerd in die muziek. Al die componisten als Cor de Groot, Lex van Delden en Hans Henkemans hadden een neo-Franse stijl maar ik vond dat die muziek weinig noodzaak had. Het was allemaal allang gedaan. Wij waren opzoek naar componisten die iets uitzonderlijks deden. Ik ben hier nog steeds heel uitgesproken over. Wij wilden nieuwe dingen en zaten niet te wachten op een generatie die niets nieuws tot stand bracht. Met Henkemans hebben we trouwens flink ruzie mee gehad.

Ruzie met Henkemans?

Hans Henkemans was een musicus van grote importantie en hij vond de 'nieuwe' muziek, los van tonale structuur, iets anders dan muziek. Deze andere vorm noemde hij 'soniek'. Hij diskwalificeerde ons hiermee door te zeggen dat wij niet met muziek bezig waren.

Waarom denkt u dat De Groot zo onbekend is gebleken?

Cor de Groot had een smet van oorlogsverleden om zich heen hangen. Die is hij volgens mij niet kwijtgeraakt.

Waarom zou een eventueel dubbeltalent moeilijk zijn in Nederland?

Ik denk niet dat dat een rol speelt. Misschien was zijn muziek gewoon niet goed genoeg. Ik kan hier eigenlijk niets over zeggen want ik ken zijn muziek totaal niet. Ik was hier ook niet in geïnteresseerd.

Interview met Jan Stulen, oud collega van Cor de Groot

Datum: 27 juli 2016

Kunt u iets vertellen over de manier waarop u met Cor de Groot hebt samengewerkt?

Ik ken Cor de Groot uit de tijd dat hij als muziekregisseur werkzaam was voor NRU. Ik dirigeerde toen het Promenadeorkest en we deden veel opnames in de studio's van Hilversum. Ik kwam in 1976 in dienst van de radio en toen was De Groot er al werkzaam.

Hoe verliep deze samenwerking?

Ik heb met De Groot altijd een prima zakelijke band gehad. Ik weet dat Joan Berkhemer echt bevriend met hem was. Dit was bij mij niet het geval. De Groot was streng en rechtlijnig. Er viel eigenlijk niet met hem te discussiëren. Bij opnames was hij heel correct en kritisch. Hij liet niets doorgaan en dat is ook heel belangrijk voor een klankregisseur. Hij was vol respect en zeer diplomatiek in zijn benadering tijdens het werk. Niet kort door de bocht of respectloos. Hij bemoeide zich eigenlijk niet met de technische aspecten als microfoons e.d.

Kent u composities van Cor de Groot?

Ik kan me niet herinneren dat ik ooit iets opgenomen heb van Cor de Groot. Wel met De Groot als uitvoerder. Zo hebben we ergens in de jaren 80 het pianoconcert van Sem Dresden opgenomen met het Radio Symfonieorkest. Deze opname zal vast nog ergens beschikbaar zijn.

Wat vindt u van zijn muziek?

Cor was een vakman. Heel precies. Ik herinner zijn muziek als goed geschreven, goed gecomponeerd en geïnstrumenteerd. Gematigd modern in tonaliteit. Ik noem het meer licht symfonisch. Eigenlijk muziek als zoveel componisten van die generatie als Strietman, Landré, Orthel etc.

Hoe waren de arbeidsomstandigheden bij de omroep omdat De Groot hier veel over heeft opgemerkt?

De omroep heeft eigenlijk altijd in bezuinigingen en fusies gezeten. Zeker in de jaren 80 werden orkesten samengevoegd en vaste mensen verdwenen. Dat is ook de periode dat ik ben weggegaan bij de omroep. Ik kreeg toen meer werk in Duitsland.