

Gust (August) Verbesselt (1919-2012)



Tussen 2004 en 2018 interviewde Simon De Rijcke voor het tijdschrift Ambrozijn enkele tientallen componisten uit Vlaanderen. Hij sprak met hen over hun opleiding en carrière, hun drijfveren en bekommernissen, hun oeuvre en esthetiek. De reeks omspannt bijna drie generaties: de jongste geïnterviewde in het rijtje was Luc Brewaeys (1959-2015), de oudste August Verbesselt (1919-2012).

De interviews bieden een kleurrijk perspectief op een bewogen (muziek)historische periode, van de late jaren 1930 over de oorlogsjaren heen tot het prille begin van dit millennium. Doorheen die verhalen worden verbanden tussen verschillende generaties zichtbaar en krijgt de lezer een uniek en persoonlijk inzicht – een blik van op de eerste rij, zeg maar – in de gebeurtenissen, concerten, lessen, vriendschappen en toevalligheden, die mee bepalend geweest zijn voor de nieuwe muziek in ons land.

Als primaire informatiebron zijn deze interviews relatief moeilijk te vinden. Op initiatief van Raoul De Smet en in samenwerking met Kulturele Kring Ambrozijn vzw maakt MATRIX ze daarom beschikbaar via haar website. Waar mogelijk zijn de teksten toegevoegd aan de overeenkomstige componistenfiches. Gebundeld zijn ze terug te vinden via deze link. Musicoloog Yves Knockaert schreef er een inleidend artikel bij.

Onderstaand interview verscheen oorspronkelijk in
Artistiek Tijdschrift Ambrozijn, jg. 23, nr.1, april 2005, p. 33-41

www.matrix-new-music.be/publicaties
www.ambrozijn-vzw.be

August Verbesselt

Interview afgenomen tijdens twee bezoeken ten huize van de componist tussen 15 december 2004 en 15 maart 2005.

Mijnheer Verbesselt, u bent op 22 oktober 1919 in Klein-Willebroek, in de buurt van Boom, geboren. Ik vraag me af hoe een jongen uit die contreien heeft kunnen uitgroeien tot een componist van dodecafonische muziek.

Mijn vader was ketelmaker en mijn moeder huisvrouw. Zij zong wel vaak, maar dat was de enige 'muzikale' activiteit in ons gezin, want noch mijn twee zussen noch mijn broer gaven tekenen van muzikale belangstelling. Maar wij woonden wel in een 'muzikaal' dorp dat een harmonie en een jazzpianist rijk was; daarmee is het begonnen.

U hoorde hen spelen en wou piccolo leren, niet?

Neen, helemaal niet, ik wilde piano leren spelen zoals ik het had gehoord vanuit een huis in de buurt. Ik leerde eerst bij Marcel Verdickt, de lokale 'grote pianist' die later als jazzpianist in Antwerpen bekend werd. Daarna heb ik in de muziekschool bij Jozef Schampaert nog enkele jaren piano 'gedaan'. Toen ik negen jaar was, kwamen er mensen van de harmonie vragen of ik mocht aansluiten. Ik zou hoorn spelen, maar voor dat instrument hadden mijn ouders het geld niet en dus werd het een 'piccoloke'. Later volgde ik dan ook fluit in de muziekschool van Willebroek tot ik naar het Atheneum ging in Antwerpen.

Ik veronderstel dat u vanuit Klein-Willebroek per fiets naar de muziekschool reed of was er daar openbaar vervoer in 1928?

Bijlange niet, wij gingen te voet, drie, vier kilometer. We waren met een groepje van vijf, zes jongens die elk wat anders bespeelden. We begonnen zo zelf muziek te maken, iets anders dan in de harmonie. Daar werd serieuze muziek gespeeld, hoor, klassieke stukken, niet zoals die flauwekul van tegenwoordig.

Transcripties waarschijnlijk?

Ja, natuurlijk, maar er werden ook nieuwe werken gespeeld van onze componisten. Het was een serieus orkest, hoor, wel honderdtwintig man sterk! Ikzelf heb toen ook nog voor de jeugdharmonie geschreven. Wij repeteerden dan bij ons boven in de zaal. Mijn ouders woonden in een café en op de verdieping was er een zaal waar wij mochten repeteren.

Hoe oud was u toen? En hoe heette dat orkest?

Ik moet tien of elf jaar zijn geweest. Maar de naam van het orkest... die weet ik niet meer precies. Het moet iets geweest zijn in de trant van 'Onder Ons'.

Bestaat die harmonie nog?

Ik denk van wel. Het rare is dat ik, na mijn pensionering en voordat ik te blind werd, daar nog ben gaan dirigeren om er weer nieuw leven in te brengen, want het lag daar op apegapen. Wij hebben er o.a. werk van Jan Van der Roost ingestudeerd. Goeie componist!

U zei dat u pianoles hebt gekregen van Jozef Schampaert, de componist.

Ja, juist. Maar dat wist ik toen nog niet. Hij was directeur en kon, voor mijn oren, toch zo 'schoon' spreken en op een meeslepande manier pianospelen. Meer was er niet geweten in Willebroek. Later (1942) is hij in het Conservatorium, in Antwerpen, leraar harmonie geworden en vroeg hij mij als adjunct. Het is pas later, in de jaren zestig (1967), dat ik analyse ben beginnen geven. Na ervoor lang gepleit te hebben.

Bestaan die composities nog?

Welnee, die heb ik allemaal laten verdwijnen. Zij waren soms ook niet volledig uitgeschreven en er werden veel veranderingen aangebracht tijdens de repetities. Wij hebben er wel veel lol mee gehad, met die repetities. Ik heb later, toen ik, laat ons zeggen, professioneel componist was geworden, nog werken laten verdwijnen of aan CeBeDeM opgedragen om die werken niet meer te laten spelen.

Hebt u daar nooit spijt van gehad?

Van sommige wel, want tegenwoordig hoor ik veel slechtere werken uitvoeren. Enfin, dat is een ander verhaal.

Ja, dat hoor ik nogal eens van oudere componisten. Maar was het vroeger anders?

Misschien heb ik ook ongelijk, maar ik ben altijd ook streng geweest op mijn eigen werk. Ik denk dat onze generatie meer zelfkritiek had. Als het niet voldeed, verscheurde ik het werk. Er zijn er nog bij CeBeDeM die niet werden verscheurd maar die niet meer mogen worden uitgevoerd.

Dat doet me denken aan de *geisha-liedjes* van Karel Goeyvaerts. Die mochten ook niet meer uitgevoerd worden, maar toen het dan per ongeluk toch eens gebeurde en ze succes hadden, mocht het weer wel. Denk je dat de componist daarover altijd een juist oordeel heeft?

Och, ik weet het niet meer. Ik heb er al aan gedacht dat verbod te herroepen. De jeugdwerken, degene die ik naar het conservatorium heb meegebracht om aanvaard te worden, zijn allemaal verscheurd.

Hoe oud was u toen?

Zeventien. Ik had de humaniora in het Atheneum van Antwerpen beëindigd.

Welke richting? Economische?

Ik heb wiskunde gedaan, want ik zou ingenieur worden en in plaats van naar de universiteit ben ik naar het conservatorium gegaan.

Vlotte dat goed met die wiskunde?

Ja, ik moest er wel wat voor doen, maar ik was een goed student en een volhouder. Voor de rest van de vakken ging het vlotter. Zo had ik tijd om te componeren... al die vernietigde jeugdwerken!

Deed u dat op uw eentje?

Nee, ik volgde pianoles bij een zeer intelligente joodse leraar, Simonart heette hij, geloof ik. En die stelde mij voor om bij hem, privé en tegen betaling, harmonie te leren. Zo heb ik de cursus van Henri Sarly doorgenomen, die ik later dan zelf heb onderwezen, maar dan in het Nederlands. Trouwens, ik heb die cursus aan mijn eigen methode aangepast, niet zo ingewikkeld. Veel logischer en tegelijk veel moeilijker. Maar het was dan ook voor conservatoriumstudenten.

Was er in uw studententijd veel muzikale activiteit in Antwerpen? Ik bedoel vooral concerten en operavoorstellingen?

Ik ging met mijn vrienden nogal vaak naar de opera. Die trok veel publiek in de jaren dertig. Verder waren er de Dierentuinconcerten en de concerten van Arti Vocali onder leiding van onze directeur Flor Alpaerts. Maar veel hing af van hoeveel we in onze portemonnee hadden. In de opera werd er vooral Wagner en het Italiaanse repertoire gezongen, en nog wel in het Vlaams! Maar wij zorgden zelf voor activiteiten. Als jonge, aankomende musicus zocht ik vooral nieuwe werken voor fluit om ze in te studeren en uit te voeren. Zo heb ik de sonate voor fluit van Alpaerts gespeeld en nog een van Renier Van der Velden samen met Ernest van der Eyken, een altist en componist, en Steven Candael .

U bent na uw studies als fluitist in het orkest van de Vlaamse Opera in Antwerpen terechtgekomen. Wanneer was dat precies?

Ik ben in 1937 naar het conservatorium gegaan en ben in de opera begonnen in 1941. Ik had voordien al meegespeeld in de Filharmonie en werd veel gevraagd, want er waren in Vlaanderen geen gediplomeerde fluitisten. Je moet weten, ik was de eerste die aan het conservatorium een hoger diploma behaalde. Dat bestond toen uitsluitend voor viool en piano. Hendrik Diels die me kende van de Filharmonie, heeft me dan in '41 in de Opera benoemd als solo en meteen had ik een financiële zekerheid om te kunnen trouwen in '42. Ik heb aan 'den Diels' veel te danken.

Een jaar of wat later werd ik door de bezetter opgeëist om ergens in Duitsland bij een opera te gaan spelen. Er waren toen overal musici te kort. Maar ik wilde dat niet en het is dankzij Hendrik Diels, die nogal wat te zeggen had als operadirecteur, dat ik kon blijven. Het repertoire dat we speelden, was hetzelfde dat ik in de jaren voordien als toeschouwer had bijgewoond. Maar nu kon ik vanuit 'den bak' of de buik alles meemaken en ik heb daar geweldig veel geleerd over orkestratie.

U hebt dan die plaats gehouden tot in de jaren zeventig?

Ja en nee. De Opera werd op het einde van de oorlog natuurlijk gesloten. Daarna had je die periode van de 'vliegende bommen' en moesten we wachten tot het leven zijn normale gang kon gaan. Er werd in de Opera wel gespeeld voor de troepen van de bevrijder. Dat was wel een grote schok! In de oorlog was het Wagner, Wagner en nog eens Wagner, ook wel *Faust* of *Carmen* en dan opeens: Engelse musical en andere shownummers. Veel muzikanten gingen toen aan de kust of in Brussel in nachtclubs spelen voor de soldaten. Daar was geld mee te verdienen. Bij de heropening van de Opera werd ik nog opgeroepen voor mijn legerdienst en kon ik mijn plaats niet innemen in het orkest. Maar na zes maanden werd mijn lichterding naar huis gestuurd. Ondertussen was mijn plaats ingenomen door iemand die op het NIR was buitengezet als zogezegde 'zwarte' en directeur August L. Baeyens, ook componist en jaloers op mijn successen, weigerde mij opnieuw in dienst te nemen. In 1947-1948 werd die François Gilman gezuiverd en mocht hij opnieuw naar de Radio. De plaats was weer vrij en het is tenslotte mijn vrouw geweest die me heeft gesmeekt om te solliciteren. Ik kreeg dan eindelijk mijn plaats weer en werd nog betaald met terugwerkende kracht ook. Dat was een meevaller.

Wat mij nu opvalt, is dat u met nog geen woord gerept hebt over cursussen zoals harmonie, contrapunt of compositie. Hebt u die niet gevolgd?

Toch wel, maar die werden niet goed gegeven. Het ging voor mij niet snel genoeg op het conservatorium. Daarom ging ik bij Lodewijk Ontrop extra les volgen, tijdens de vakantie, in Waasmunster, contrapunt en fuga. Daar heb ik het geleerd! Hij liet me niet gaan: vier jaren lang bij een strenge leraar, veel drill! Aan hem heb ik ook mijn absoluut gehoor te danken. En ondertussen deed ik het examen

harmonie in Antwerpen mee. Na een halfuur had ik al gedaan. Ik was de eerste van de klas met het maximum van de punten. Toen heb ik een kwintet geschreven en dat voor mijn eindexamen fluit gespeeld. Toen ik achteraf naar de directeur ging met de vraag of ik bij hem compositie mocht volgen, antwoordde hij: "ge kent al alles". Ik ben daar weken neerslachtig van geweest. Ik wilde kritiek op mijn werk, ik wist dat het niet goed was, maar ik wist niet wat ik eraan kon doen. Ik had leiding nodig en hij liet me alleen. Ik heb later ook alles alleen gedaan. Ik was uiterst leergierig en zat altijd over partituren gebogen. Het was dus vanzelfsprekend dat ik later docent analyse ben geworden.

Ik merk in uw opuslijst dat u in de eerste jaren na de oorlog nogal wat toneel- en balletmuziek hebt gecomponeerd. Waren dat dan opdrachten?

Ja, van zowat overal, want in het elan van de heropbouw bestond er veel belangstelling voor het 'nieuwe', voor alles wat met de voorgaande periode brak. We kregen toen veel kansen. Ik dirigeerde in die naoorlogse periode ook een harmonie en een symfonisch orkest van amateurs en maakte daarvoor ettelijke arrangementen. Ja, ik heb in die tijd veel 'gebruiksmuziek' geschreven.

Was dat allemaal dodecafonische muziek? Want daarvoor bent u toch vooral gekend, is het niet?

Neen, helemaal niet, ik hanteerde toen een verwijde tonaliteit en ik evolueerde naar een vrije atonaliteit. Van dodecafonie was pas sprake in de jaren vijftig. Ik was toen naar de Gaudeamusdagen voor componisten in het huis van Maas in Bilthoven geweest, samen met Willem Kersters. Mátyás Seiber, die toen de cursus leidde, heeft mijn *Sinfonietta* geselecteerd en geanalyseerd en ik stond plots in het middelpunt van de belangstelling. Hij zei me dat hij het aan het radio-orkest in Londen zou voorstellen. En toen hebben ze in Nederland vlug het initiatief genomen om het daar te creëren en kreeg het daardoor veel aandacht, alhoewel ze daar toen weg waren van de muziek van Karlheinz Stockhausen en het serialisme. Ik kreeg een uitgebreid interview en het orkest heeft daarna de *Sinfonietta* nog op verscheidene plaatsen in Nederland uitgevoerd. Het heeft vijf jaar geduurd voor mijn buitenlandse succes tot Vlaanderen doordrong. Later hebben ze mij in geschriften een leerling van Seiber genoemd, maar dat is helemaal niet waar. Van hetgeen ik op de concerten daar

heb gehoord, ben ik, met uitzondering van het werk van Otto Ketting, niet erg onder de indruk geraakt. Dat fascineerde me en daardoor ben ik mij gaan interesseren voor het twaalftonenstelsel. Er bestond daar toen ook veel verwarring tussen dodecafonie en seriële muziek, het systeem dat vooraf alle parameters vastlegt. Ik heb dat systeem naar mijn eigen opvattingen herdacht en niet uit de theorieboekjes, want je kunt niet leren componeren door bijvoorbeeld een cursus harmonieleer te studeren.

De grammatica is geen doel op zich, bedoelt u dat?

Ja, precies. En toch schijnen de meeste componisten zo te werk te gaan en dat verwijt ik hun. Het blijft meer een mathematische dan een artistieke constructie. En dat is wat ik absoluut niet wil. Als je mijn dodecafonische werken beluistert, klinken die normaal; ik vind dat ze bijna tonaal klinken. Dat hangt nu juist af van de contrapuntische wendingen die je aan de reeks geeft. Daaruit ontstaat onwillekeurig een harmonische structuur en precies dat had ik bij Otto Ketting ervaren en wilde ik zelf bereiken. Dat spreekt de luisteraar aan en dat heb je niet bij de zogezegde grote werken zoals opus 31 van Schönberg. Ik heb daar nog een goeie anekdote over. Op een dag werd me in een interview gevraagd waarom ik dat werk zo vaak analyseerde in mijn cursus. "U moet van dat werk dan toch heel veel houden", voegde hij eraan toe. Waarop ik antwoordde dat ik helemaal niet van dat werk hield, behalve enkele variaties, en dat ik het als oefenmateriaal interessant vond om er de vele fouten tegen het systeem uit te halen. Dat het een werk is dat niet uit het hart kwam maar uit het brein en dat er in de hedendaagse muziek zo vele werken worden geschreven. Daar blijf ik bij en dat wordt me soms wel kwalijk genomen. Zo houd ik bijvoorbeeld meer van sommige korte werken van Anton Webern. Maar ja, dat is dan persoonlijk, dat is mijn wereld, hé. Trouwens, als illustratie van wat ik bedoel: ik heb een lievelingsreeks, eenzelfde reeks die ik al voor vier verschillende composities gebruikt heb. Zo zie je dat er meerdere mogelijkheden zijn met hetzelfde materiaal. Het hangt af van hoe je het ontwikkelt. Die reeks, die in mijn geheugen staat gegrift, bevat niet alle toonafstanden, noch alle twaalf verschillende tonen van ons notensysteem. Het is een reeks van dertien noten en op zo'n manier gerangschikt dat er een harmonische structuur onderhuids aanwezig is: sol-sib-re/do#-la-mi/fa-sol#-si/do-re#-fa#/ fa (g-bes-d/cis-a-e/f-gis-b/c-dis-fis/f). Die reeks wordt dan getransponeerd, bijvoorbeeld in

andere gelijktijdige stemmen, en in andere volgorde afgespeeld. Zo kan ik de volgorde 1/13,2/12,3/11,4/10 enz. nemen. En ik selecteer wat mij bevalt uit die nieuwe lijnen, want niet alle afleidingen beantwoorden aan mijn esthetische smaak. Dat is mijn theorie. De harmoniestructuur zit in het basismateriaal vevat. Ik moet dat goed in mij opgenomen hebben voor ik kan beginnen. Ja, en de esthetiek, dat is natuurlijk een persoonlijke zaak.

Wat is voor u van essentieel belang bij het componeren?

Ik zoek in eerste instantie een melodische structuur. Dat heeft natuurlijk te maken met inspiratie en ik vind die in het manipuleren van een tonenreeks. Wie daar niet mee kan werken die moet er niet aan beginnen.

Als esthetiek een persoonlijke zaak is, zoals u net zei, waar zou u uw muziek dan plaatsen in de evolutie van stijlen van de twintigste eeuw?

(na een lange stilte) Daar heb ik eigenlijk geen antwoord op, omdat ik daar niet heb over nagedacht.

U kunt toch niet loochenen dat, als u eerst kiest voor atonaliteit en daarna voor een eigenzinnig dodecafonisch systeem, u niet wilde behoren bij een esthetische stroming? Ik heb in enkele van uw composities duidelijke kenmerken van bitonaliteit gehoord. Is dat dan toevallig? Betekent dat niets?

Dat is het resultaat van het werken met een bepaalde reeks. Er komt maar uit wat erin zit en als dat toevallig bitonaal is, dan is dat zo.

Maar u zei daarnet ook dat u bepaalde afleidingen van die reeks selecteerde. Uw persoonlijke keuze is toch een twintigste-eeuwse keuze?

Wat dat dan is, moeten de musicologen maar uitmaken. Via een volledig overzicht van mijn werk en met de nodige analyses zal dat wel duidelijk worden. Zij zullen allicht proberen mij in een 'kastje' te stoppen. Maar ik denk dat dat niet zal lukken. Ik heb gewoon het dodecafonische systeem gebruikt zoals anderen het tonale systeem hebben aangewend. Het is alleen mijn bedoeling geweest om muziek te schrijven waarvan zoveel mogelijk mensen de zin kunnen verstaan. Ik vind dat allemaal te theoretisch.

Bij mij komt het erop aan verschillende grote lijnen te concipiëren die samen, volgens een bepaald procédé, een constant bewegend geheel van lijnen gaan vormen. Enfin, een contrapuntische compositie, waar natuurlijk de samenklank niet uit het oog wordt verloren. En dat is toch verschillend van hetgeen ik hoor in veel werk van tegenwoordig. Daar gaat het alleen maar om nieuwe samenklanken te vormen. Met een reeks nieuwe klanken maakt men nog geen compositie, vind ik. Net zoals ik al heb gezegd: op basis van een cursus harmonie kun je geen compositie maken.

Als ik uw opuslijst overloop, zie ik dat er niet zoveel is uitgegeven. Hoe komt dat, aangezien er toch veel van uw werk werd uitgevoerd?

Ik heb een grote kans gemist met Seiber. Die wilde mijn werk doen uitgeven bij Breitkopf & Härtel, maar hij is dan enkele maanden later verongelukt in Zuid-Afrika. Er zijn dan wel wat kamermuziekwerkjes uitgegeven bij CeBeDeM, Metropolis en Scherzando. Maar dat zijn kleine lokale uitgaven. Er is maar één werk dat wereldwijd werd verspreid en dat was mijn fluitconcerto, uitgegeven bij Billaudot in Parijs. En dat heb ik te danken aan Denise Tolkowsky. Zij kende Jean-Pierre Rampal en toen die bij haar in Antwerpen op bezoek was, heeft ze me aan hem voorgesteld en van mijn fluitconcerto verteld. Toen Rampal de partituur had ingekeken, zei hij: "Dat speel ik, kun je dat arrangeren met de radio?" Dat is dan hier door hem uitgevoerd onder leiding van een grote dirigent uit Roemenië, Mircea Cristescu, geloof ik. En daarna zei Jean-Pierre Rampal dat hij in Parijs een reeks van werken voor fluit aan het uitgeven was en vroeg of ik tussen al die Franse componisten wilde opgenomen worden. Wat dacht je dat ik zei? Een maand later kreeg ik het contract van Billaudot toegestuurd. En zo is dat concerto de wereld rondgegaan. In het Parijse conservatorium werd het verplicht werk. Later vernam ik van een fluitiste van het Nationaal Orkest dat zij het op hun concertreis door de V.S. in een muziekwinkel in New York had zien liggen. De winkelier wist te vertellen dat het veel werd verkocht omdat het in alle conservatoria werd gespeeld. Hetzelfde in Chicago. Ja, ik heb daar veel succes mee gehad.

Ik moet nog een anekdote vertellen in dat verband. Toen Katsjatoerian bij Denise Tolkowsky op bezoek was, had ze mij ook uitgenodigd omdat Gaby Van Riet met Urbain Boodts de versie voor piano van mijn concerto zou spelen. Achteraf maakte ik kennis met Katsjatoerian, we pintelieren een stuk van de avond en hij dringt

erop aan dat ik hem de volgende dag, na het concert dat hij in de Elisabethzaal moest dirigeren, de partituur zou brengen. Ik heb 's anderendaags wel grote ogen getrokken, die man werd bewaakt door Russische agenten en ik werd eerst grondig gecontroleerd voor ik toegang tot hem kreeg. Bon, hij beloofde mij dat hij het in Moskou zou laten uitvoeren. Ik hoorde er verder niets meer van tot maanden later, toen hij al gestorven was. Denise Tolkowsky telefoneerde me dat het inderdaad was gespeeld. Uit piëteit voor zijn vader had de zoon het doen uitvoeren. Iets anders gebeurde met de Amerikaanse fluitist Julius Baker. Toen hij in Brussel was, had hij van mijn concerto gehoord, mij opgebeld en de partituur meegenomen. Jaren later verneem ik van een Amerikaans violistje dat in ons operaorkest was aangenomen, dat Julius Baker het werk doceert en laat spelen in de Union School. Hijzelf heeft nooit iets van zich laten horen.

Meester Verbesselt, met deze glorierijke anekdoten wil ik ons gesprek graag beëindigen. Ik dank u zeer dat u me dit interview hebt willen toestaan en wens u verder nog een aangename dag en veel inspiratie toe.

Dat is niet meer nodig. Ik ben bijna blind en kan niet meer lezen wat ik zou schrijven.