

BACHELORWERKSTUK

Geschiedenis

15 juni 2021

Radboud Universiteit



Culturele verlichting bij hoge noot(d)

*Over de financiële en psychologische betekenis van clandestiene
huiskamerconcerten voor optredende kunstenaars en hun
toeschouwers tijdens de Duitse bezetting van Nederland, 1942-1945*

X. van Beuningen

S 1023150

Begeleider: dr. M.O. Oprel

WOORD VAN DANK

U staat op het punt mijn Bachelorwerkstuk te lezen waar ik mijn studie Geschiedenis mee afsluit. Voor u dat doet zou ik graag een aantal mensen willen bedanken die hebben bijgedragen aan het tot stand komen van dit onderzoek. Het was namelijk een scriptieproces met een bijzonder ‘coronarandje’ die mijn vindingrijkheid van bronmateriaal op de proef stelde toen archiefinstellingen hun deuren begin 2021 nog steeds gesloten moesten houden. Vanuit de cursuscoördinatoren werd er daarom aangeraden te roeien met de riemen die je had. Desalniettemin durf ik te zeggen dat ik tevreden ben over de gevonden archiefstukken en dat was niet gelukt als de volgende personen mij deze riemen niet hadden aangereikt:

Allereerst mijn begeleider dr. Marieke Oprel die ondanks de online vorm toch in staat is geweest mij erg goed te helpen wanner ik vastliep en betrokken te blijven bij het proces. In de opstartfase van het onderzoek gaf zij mij de gouden tip om gewoon zo veel (en zo vriendelijk) mogelijk te mailen naar archiefinstellingen die mogelijk interessant bronmateriaal in hun collectie hebben zitten. Dit leidde tot zeer waardevol mail-contact waarin mij onder andere relevante publicaties werden aangeraden en toegestuurd. Bovendien leverde dit mail-contact al het primair bronmateriaal op waar dit onderzoek op is gestoeld.

Dit brengt mij bij het uitspreken van mijn zeer hartelijke dank naar de medewerkers van de archiefinstellingen die bereid waren de tijd te nemen om mij verder te helpen. Met in het bijzonder: De medewerkers van het Gelders Archief in Arnhem die mij geheel *coronaproof* toch in studiezaal lieten zodat ik het zeer belangrijk archief in kon zien dat eigenlijk de aanleiding is geweest voor het onderwerp van mijn scriptie. De heer Eelco Brouwers van het Historisch Centrum Overijssel die mij scans van archiefstukken wilde toesturen terwijl die normaliter enkel in de studiezaal mochten worden ingezien. En tot slot dr. Philomeen Lelieveldt die, gezien de onmogelijkheid het in het echt te bekijken, de tijd heeft genomen om een volledig dagboek te scannen op voor mij relevante passages en deze vervolgens te fotograferen.

Het is niet meer dan terecht dat ik hen hier bedank omdat het zonder hun hulp mij letterlijk niet was gelukt om het onderzoek in deze coronatijd op deze wijze vorm te geven.

Dit gezegd hebbende, wens ik u veel plezier met lezen.

Xia van Beuningen

Druten, 15 juni 2021

INHOUDSOPGAVE

Inleiding	4
<i>Clandestiene huiskamerconcerten.....</i>	<i>5</i>
<i>Bronnenselectie en methode</i>	<i>10</i>
<i>Indeling</i>	<i>14</i>
I ‘Zwarte avonden’ van de Van der Hoefs, Arnhem 1942-1944	15
<i>Inleiding</i>	<i>15</i>
<i>Financiële betekenis van ‘zwarte avonden’ voor kunstenaars</i>	<i>16</i>
<i>Psychologische betekenis van ‘zwarte avonden’ voor toeschouwers?</i>	<i>18</i>
<i>De ‘zwarte avonden’ in de ‘tegenwoordige tijdsomstandigheden’</i>	<i>20</i>
<i>Financiële en psychologische betekenis van de ‘zwarte avonden’ van de Van der Hoefs, 1942-1944.....</i>	<i>22</i>
II ‘Huisconcerten’ van Fania Chapiro, Den Haag 1944-1945	23
<i>Inleiding</i>	<i>23</i>
<i>‘Huisconcerten’ als pedagogisch middel voor Fania</i>	<i>23</i>
<i>‘Huisconcerten’ in de context van Den Haag, 1944-1945</i>	<i>25</i>
<i>Financiële en psychologische betekenis van Fania Chapiro’s ‘huisconcerten’, 1944-1945</i>	<i>27</i>
III Intieme muziekavonden bij Nico en Atie Noordhof, Zwolle 1943	29
<i>Inleiding</i>	<i>29</i>
<i>Een situatie van constante spanning.....</i>	<i>30</i>
<i>Psychologische betekenis van intieme muziekavonden.....</i>	<i>31</i>
<i>Financiële en psychologische betekenis van de intieme muziekavonden in Huize Noordhof, 1943</i>	<i>33</i>
Conclusie	34
Bronnen.....	37
<i>Archieven en collecties.....</i>	<i>37</i>
<i>Kranten</i>	<i>37</i>
<i>Websites en digitale naslagwerken</i>	<i>37</i>
<i>Literatuur.....</i>	<i>38</i>

INLEIDING

Op zaterdag 16 mei 1942 maakte schrijver Johan van der Woude zich op om die avond een lezing of voordracht te geven in de huiskamer van een Arnhems echtpaar. De volgende dag bedankte hij de gastdame- en -heer schriftelijk 'voor de moeite, die U zich voor mij hebt getroost (...) Misschien mag ik uit de reactie opmaken, dat vele gasten voldaan naar huis zijn teruggekeerd.'¹

Aan de andere kant van het land in Den Haag gaf pianiste Fania Chapiro op 16 februari 1944 voor het eerst een concert in de salon van mevrouw Seerève in de Nieuwe Havenstraat. 'Een griezelig obscuur buurtje', zo beschreef zij het concert na afloop in haar dagboek, 'de piano was in deplorabele toestand, gedurende de paar uurtjes die ik daar heb gespeeld vlogen drie toetsen eraf (...) Maar het publiek was aandachtig en dankbaar.'²

Op 15 april 1943 verlieten de bewoners van P.C. Hooftstraat 18 in Zwolle voor de tweede keer hun schuilplaatsen om zich beneden in de woonkamer te verzamelen om te luisteren naar een optreden van een muzikanten duo. De pianist en violist hadden wederom een mooi klassiek programma voorbereid.³

CLANDESTIENE HUISKAMERCONCERTEN

Bovenstaande situatieschetsen beschrijven enkele kunstuitvoeringen die werden gehouden in de woonkamers van particulieren. Deze huiskamerconcerten zijn slechts een klein deel geweest van het talrijke totaal van soortgelijke huiskamerconcerten dat zich tijdens de Duitse bezetting vanaf het najaar van 1942 vertakte over Nederland en waar enige duizenden mensen bij betrokken moeten zijn geweest.⁴ Op deze concerten traden voordrachtskunstenaars, musici en toneelspelers op in de intieme sfeer van de

¹ P.R.A. van Iddekinge, *Zwarte avonden in Arnhem. Cultuur buiten de Kultuurkamer* (Utrecht 1994) 52.

² Haags Gemeentearchief (HGA), Collectie Nederlands Muziek Instituut, Archief Fania Chapiro (3361-01) [hierna afgekort als: Archief Fania Chapiro], F. Chapiro, "Dagboek 1943-45"

³ Houdt-moed: "alles gaat voorbij, ook dit", 15-04-1943,

<https://www.delpher.nl/nl/kranten/view?coll=ddd&identifier=ddd:010426134:mpeg21:a0002>.

⁴ Van Iddekinge, *Zwarte avonden*, 7.

huiskamer voor een kleinschalig publiek dat vaak werd opgebouwd vanuit de persoonlijke kring van de organisatoren.⁵ Dit waren optredende kunstenaars, maar ook niet-kunstenaars die vanuit eigen interesse in kunst hun huiskamer openstelden.⁶

Nadat de Duitsers Nederland hadden bezet wilden zij Nederland geleidelijk laten ontwikkelen in een nationaalsocialistische richting.⁷ In die ontwikkeling paste natuurlijk ook de gelijkschakeling van de Nederlandse cultuursector.⁸ Dit zou moeten worden gerealiseerd door de Nederlandsche Kultuurkamer. Wie na februari 1942 als kunstenaar niet ingeschreven stond bij dit orgaan, mocht zijn beroep niet meer uitoefenen in het openbaar.⁹ Kunstenaars die zich weigerde in te schrijven werden zodoende brodeloos: voor uitvoerend kunstenaars als musici, voordrachtgevers en toneelspelers, die in hoge mate afhankelijk waren van de openbaarheid van hun werk, betekende de ontzegging tot de podia het verlies van hun veelal enige inkomstenbron.¹⁰ De huiskamerconcerten boden deze kunstenaars echter de kans om alsnog wat brood op de plank te krijgen omdat zij daar tegen een vooraf overeengekomen honorarium mochten spelen dat vaak bijeen werd gebracht door de toeschouwer.¹¹ Huiskamerconcerten hadden zodoende een clandestien – datgeen waarbij door de bezetter opgelegde regels werden ontdoken – karakter en gebeurde daarom in het geheim.

Dit fenomeen van clandestiene huiskamerconcerten tijdens de bezetting staat centraal in dit onderzoek. Het onderzoek richt zich op de vraag hoe de financiële en psychologische betekenis van clandestiene huiskamerconcerten in Arnhem, Den Haag en Zwolle voor optredende kunstenaars en hun toeschouwers hebben verschild en hoe deze verschillen te verklaren zijn, 1942-1945? Het clandestiene karakter van de huiskamerconcerten maakt bronmateriaal hierover schaars: men wilde hoogstwaarschijnlijk zo min mogelijk sporen achterlaten van hun betrokkenheid bij illegale praktijken.¹² Hierdoor hebben slechts enkele historici geschreven over wat deze huiskamerconcerten destijds hebben betekend voor de optredende kunstenaars en de toeschouwers.

⁵ P. Micheels, *Muziek in de schaduw van het Derde Rijk. De Nederlandse symfonie-orkesten, 1933-1945* (Amsterdam, 1993) 307.

⁶ Van Iddekinge, *Zwarte avonden*, 7.

⁷ Micheels, *Muziek in de schaduw van het Derde Rijk*, 140.

⁸ Ibidem.

⁹ Van Iddekinge, *Zwarte avonden*, 148.

¹⁰ H.L.C. Jaffé, 'Voorwoord', H. Mulder, *Kunst in crisis en bezetting. Een onderzoek naar de houding van Nederlandse kunstenaars in de periode 1930-1954* (Utrecht / Antwerpen 1978) 7-9, aldaar 8.

¹¹ Van Iddekinge, *Zwarte avonden*, 7.

¹² Ibidem, 8.

Historici Hans Mulder en Anton van Duinkerken hebben er als eerste enkele alinea's aan gewijd.¹³ Vanwege hun clandestiene karakter gaven zij deze huiskamerconcerten de betekenis als een vorm van kunstenaarsverzet. Want hoewel het volgens hen niet ging om een bezetter nadeel berokkende activiteit, zouden de huiskamerconcerten wel een mentaliteit hebben gehad die volkomen tegen die van de bezetter inging.¹⁴ Hierdoor vergeleken Mulder en Van Duinkerken de huiskamerconcerten met acties binnen andere verzetsgroepen zoals het artsen- en studentenverzet, maar ook de illegale pers en boekdruk.¹⁵ Zij stelden zodoende dat, vergeleken met dergelijke verzetsgroepen, deze huiskamerconcerten vanwege hun 'gezellige' en 'weinig-risicovolle karakter' ook weer niet als een volwaardig verzet konden worden gezien, maar slechts als een randverschijnsel.¹⁶

Dit verzets-kader waarbinnen deze cultuurmanifestatie door Mulder en Van Duinkerken werd geanalyseerd past in de historiografische lijn waarin handelingen van individuen en groepen of gebeurtenissen tijdens de bezetting in de eerste paar decennia na de Tweede Wereldoorlog in het licht werden geplaatst van 'pro-' of 'anti-Duits', 'verzet' en 'collaboratie' en de daaraan onlosmakelijk verbonden termen 'goed' en 'fout'. Ook in de geschiedschrijving over cultuur tijdens de bezetting.¹⁷ Zo kregen Nederlandse componisten en orkestmusici na de bevrijding de stempel 'fout' omdat zij zich hadden ingetekend bij de Kultuurkamer en de ariërverklaring hadden. Bovendien werd het beroepsmusici verweten dat ze zich te weinig massaal hadden verzet en 'braaf in de pas meeliepen'.¹⁸

Na de oratie *In de ban van goed en fout* van historicus Hans Blom in 1983¹⁹, waarin hij opriep om de oorlogsjaren te benaderen met een waardevrije houding, trachtten historici hun weg te vinden in het loslaten van dit 'goed-fout'-denken en het in plaats daarvan vinden van een genuanceerd spectrum van keuzemogelijkheden en

¹³ H. Mulder, *Kunst in crisis en bezetting. Een onderzoek naar de houding van Nederlandse kunstenaars in de periode 1930-1945* (Utrecht/Antwerpen 1978) 271; A. van Duinkerken, 'Clandestiene cultuuravonden' in: J.J. Bolhuis e.a. eds., *Onderdrukking en verzet. Nederland in oorlogstijd*, dl. 2 (Arnhem/Amsterdam ca. 1950) 578-581.

¹⁴ Mulder, *Kunst in crisis en bezetting*, 271.

¹⁵ Ibidem, 8; Van Duinkerken, 'Clandestiene cultuuravonden', 580.

¹⁶ Ibidem, 271; Ibidem.

¹⁷ Zie bijvoorbeeld: A. Venema, *Kunsthandel in Nederland, 1940-1945* (Amsterdam 1986); L.E. Winkel, *De ondergrondse pers, 1940-1945* (Den-Haag 1954); L. Lewin, *Het clandestiene boek, 1940-1945* (Amsterdam 1983); P. Calis, *Het ondergronds verwachten. Schrijvers en tijdschriften tussen 1941 en 1945* (proefschrift, Amsterdam 1989); Mulder, *Kunst in crisis en bezetting*.

¹⁸ Mulder, *Kunst in crisis en bezetting*, 248; E. Overbeeke, 'Vervolgde componisten in Nederland' in: ibidem en L. Samama eds., *Entartete Musik. Verboden muziek onder het nazi-bewind* (Amsterdam 2004) 147-180, aldaar 148.

¹⁹ H. Blom, *In de ban van goed en fout? Wetenschappelijke geschiedschrijving over de bezettingstijd in Nederland* (oratie, Universiteit van Amsterdam 1983).

houdingen van individuen.²⁰ 'Trachtten' volstaat hier gezien dit niet gepaard ging zonder controverse.²¹

In lijn met deze historiografische ontwikkeling om de bezetting met een meer open blik te benaderen lieten historici Pauline Micheels en Pieter van Iddekinge de betekenis van clandestiene huiskamerconcerten als een vorm van verzet begin jaren 90 dan ook meer los.²² In plaats daarvan benaderden zij de betekenis voor optredende kunstenaars en toeschouwers vanuit de huiskamerconcerten als zijnde een plek van vrije, niet-gelijkgeschakelde, cultuuruitwisseling. Hoewel er opgemerkt moet worden dat vrije cultuuruitwisseling uiteraard ook een vorm van verzet kan zijn, doelden Micheels en Van Iddekinge hiermee op dat de huiskamerconcerten voor kunstenaars, die geen openbare concerten in de schouwburg of concertzaal mochten geven, bittere noodzaak waren omdat zij hier toch wat geld mee konden verdienen.²³ Een financiële betekenis voor kunstenaars dus. Voor toeschouwers waren deze huiskamerconcerten een middel waar zij zich geestelijk mee konden ontspannen en er zo veel mentale steun uit putten tijdens de steeds grauwer wordende bezetting.²⁴ Een betekenis van huiskamerconcerten waarbij er dus wordt uitgegaan van een relatie tussen het bezoeken van de concerten en de oorlogsomstandigheden. Een betekenis die is gestoeld op de in de psychologie al vaak aangetoonde positieve uitwerking die kunst kan hebben op het geestelijk welzijn van de mens.²⁵ Vanwege die link met de psychologie zal in dit onderzoek het participeren aan huiskamerconcerten vanuit de noodzaak tot mentale verlichting uit de oorlogsomstandigheden worden geduid als

²⁰ C. van der Heijden, *Een grijs verleden. Nederland en de Tweede Wereldoorlog* (Amsterdam / Antwerpen 2001); B. van der Boom, *'Wij weten niets van hun lot'. Gewone Nederlanders en de Holocaust* (Amsterdam 2012); L. Savenije, *Nijmegen. Collaboratie en verzet. Een stad in Oorlogstijd* (Nijmegen 2018).

²¹ Deze controverse slaat op het historische debat in de geschiedschrijving over de bezetting waarin het enkele historici die een betoog hebben gehouden voor dit genuanceerd keuzespectrum wordt verweten dat zij zich schuldig maken aan 'nivellering'. Een term die in de geschiedschrijving over de Holocaust betrekking heeft op het gelijkstellen van daders, omstanders en slachtoffers tijdens de Tweede Wereldoorlog, waardoor de specifieke positie van Joden als vervolgd wordt miskent. Zie: R. Ensel en E. Gans, 'De inzet van joden als "controlegroep". Bart van der Boom en de Holocaust', *Tijdschrift voor Geschiedenis* 126:3 (2013) 388- 396, aldaar 390. Er werd fel kritiek geleverd op *Een grijs verleden* van historicus Chris van der Heijden en een decennium later op *Wij weten niets van hun lot* van Bart van den Boom. Zie: Van der Heijden, *Een grijs verleden*; Van der Boom, *Wij weten niets van hun lot*. Zij zouden de verschillen tussen deze groepen kleiner maken dan ze in de historische context waren. Zie hiervoor R. Ensel en E. Gans, 'Nivellering in de geschiedenis', *de Groene Amsterdammer* nr. 50 (12 december 2012), <https://www.groene.nl/artikel/wij-weten-iets-van-hun-lot> (geraadpleegd op 9 april 2021).

²² Micheels, *Muziek in de schaduw van het Derde Rijk*; Van Iddekinge, *Zwarte avonden*.

²³ L. Samama, *Nederlandse muziek in de 20-ste eeuw. Voorspel tot een nieuwe dag* (Amsterdam 2006) 189.

²⁴ Micheels, *Muziek in de schaduw van het Derde Rijk*, 306, 307; Van Iddekinge, *Zwarte avonden*, 96.

²⁵ A.M. Croom, 'Music Practice and Participation for Psychological Well-Being: A Review of how Music Influences Positive Emotion, Engagement, Relationships, Meaning, and Accomplishment', *Musicae Scientiae* 19:1 (2014) 1-21; N. Ziv, A.B. Chaim en O. Itamar, 'The Effect of Positive Music and Dispositional Hope on State Hope and Affect', *Psychology of Music* 39:1 (2011) 3-17.

de psychologische betekenis. Gezien deze laatste inzichten zal de focus in dit onderzoek dan ook liggen op de financiële en psychologische betekenis en zal een eventuele verzetsbetekenis van clandestiene huiskamerconcerten buiten beschouwing worden gelaten.

Dat huiskamerconcerten hoofdzakelijk een financiële betekenis voor de optredende kunstenaars en een psychologische betekenis voor enkel de toeschouwers hebben gehad komt in de literatuur naar voren als een algemeen gegeven dat geldt voor alle clandestiene huiskamerconcerten op landelijk niveau met alle participerende kunstenaars en hun toeschouwers. Er ontbreekt echter het meenemen van de bezettingscontext waarin deze huiskamerconcerten plaatsvonden, te verklaren door die schaarste in bronmateriaal over dit fenomeen waardoor het bekijken in verschillende contexten waarschijnlijk ook niet mogelijk was. Van Iddekinge heeft in zijn onderzoek enkel een huiskamercircuit in Arnhem geanalyseerd door middel van het uitgebreidste archief dat er over dit fenomeen te vinden. Deze wordt later geïntroduceerd. Nieuwe bronnen over de manifestatie van enkele huiskamerconcerten in Den Haag en Zwolle maken het echter mogelijk om de betekenis van huiskamerconcerten in verschillende contexten naast die van Arnhem te bekijken. De fases van de Duitse bezetting verliepen immers niet overal in Nederland op dezelfde wijze en er kan dan ook niet in algemeenheden worden gesproken over met welke oorlogsomstandigheden burgers werden geconfronteerd en hoe direct deze confrontatie was.

De situatieschetsen aan het begin van deze inleiding tonen dan ook dat er sprake is van een verschil in chronologie én geografie waarin de huiskamerconcerten plaatsvonden. Zo begonnen Fania's huiskamerconcerten in Den Haag bijvoorbeeld pas in 1944 toen ze in Arnhem al twee jaar werden georganiseerd. Haar huiskamerconcerten vonden dus plaats in de context van Den Haag in de laatste driekwartjaar van de bezetting. Hadden deze clandestiene huiskamerconcerten tijdens de bezetting daarom wel voor alle kunstenaars puur alleen een financiële betekenis? Waren deze huisconcerten voor alle toeschouwers wel hoofdzakelijk een psychologisch middel waarmee zij werden verlicht uit die oorlogsomstandigheden? Dit onderzoek tracht bij te dragen aan het verder doorgronden van de financiële en psychologische betekenis van deze huiskamerconcerten voor toeschouwer en kunstenaar door deze te bekijken in verschillende contexten.

BRONNENSELECTIE EN METHODE

Dit onderzoek zoomt in op huiskamerconcerten in Arnhem, Den-Haag en Zwolle aan de hand van een divers bronnencorpus. Hierin staan respectievelijk de ‘zwarte avonden’ van het echtpaar Van der Hoef, de ‘huisconcerten’ van Fania Chapiro en de intieme muziekavonden bij het echtpaar Nico en Atie Noordhof-Bartel centraal. Deze keuze voor specifiek deze huiskamerconcerten in deze steden is gestoeld op de beschikbaarheid van bronmateriaal.

Het zojuist kort genoemde archief van het Arnhemse echtpaar Van der Hoef-Asjee is met twee goed gevulde archiefdozen over de periode 1942-1946 een zeer uitzonderlijk overblijfsel.²⁶ Het echtpaar fungeerde van mei 1942 tot mei 1944 als een impresariaat in de organisatie van ruim tweehonderd clandestiene huiskamerconcerten in en dicht rondom Arnhem: de zogeheten ‘zwarte avonden’. De Slag om Arnhem die begon op 17 september 1944 en de daaropvolgende evacuatie van 23 september maakte echter een einde aan hun praktijken.²⁷ Gezien de gedetailleerde analyse van Van Iddekinge over dit uitgebreide archief was het een waardevol archief om te analyseren voor dit onderzoek. Het archief bevat enkele programmaboekjes en een (concept) toespraak die is gehouden tijdens de ‘zwarte avonden’-herdenkingsavond ‘Slotaccoord’ van 17 april 1946. Daarnaast bevat het door de Van der Hoefs opgestelde administratieve lijsten met bezoekersaantallen en 73 adressen van de vaste bezoekers.²⁸ Door deze adressen te plotten op een kaartje (zie figuur 1, bladzijde 17) kan er inzicht worden verkregen in waar de vaste bezoekers ongeveer vandaan kwamen in Arnhem. Het archief bestaat echter vooral uit nagenoeg alle correspondentie tussen mevrouw Van der Hoef, optredende kunstenaars en (potentiële) bezoekers. Hoewel er ook enkele korte telegrammen tussen zitten bestaat deze correspondentie vooral uit brieven waarin optredens worden vastgesteld en kortgesloten met de Van der Hoefs en aanvragen tot bezoek worden gedaan.²⁹ Het zijn dan ook deze brieven die licht kunnen werpen op de financiële en psychologische betekenis van de ‘zwarte avonden’ doordat uit de brieven de motieven van kunstenaars en bezoekers om te participeren kunnen worden afgeleid en er tevens in

²⁶ Gelders Archief (GA), Archief “Zwarte Avonden” te Arnhem (2173) [hierna afgekort als: Archief “Zwarte Avonden”], 1942-1946.

²⁷ Van Iddekinge, *Zwarte Avonden*, 10.

²⁸ Archief “Zwarte Avonden”, inv.nr. 40, Lijst van de bezoekers van de “Zwarte Avonden” met vermelding van de gastfamilies waar de kunstenaars optraden, 1944; inv.nr. 52, Lijst van gasten uitgenodigd op de Herdenkingsavond “Slotaccoord”, met in potlood erbij geschreven hoeveel personen er aanwezig zouden zijn.

²⁹ Archief “Zwarte Avonden”, inv.nr. 38, Correspondentie van mevrouw C. van der Hoef-Asjee betreffende de organisatie van de “Zwarte avonden”, 1942-1944.

wordt beschreven hoe zij te maken kregen met de gevolgen van de bezetting die hen verhinderden. Wat dus licht werpt op de oorlogsomstandigheden waarin de 'zwarte avonden' plaatsvonden. In dit onderzoek is er, met het oog op de in de literatuur veronderstelde financiële betekenis, in de briefwisseling met kunstenaars gelet op of en wat zij schrijven over een honorarium. Stelden zij daar hoge eisen aan? Wat dus zou wijzen op een financieel belang. Bij de brieven van (potentiële) toeschouwers is er gelet op de motieven die zij hadden om de 'zwarte avonden' te bezoeken. Was dat inderdaad om hoofdzakelijk om zich te laten verlichten uit de oorlogsomstandigheden waar zij mee te maken kregen? Ondanks dat kunstenaars en toeschouwers betrokken waren bij een clandestiene activiteit tonen de brieven weinig sporen van voorzichtigheid: adressen en volledige namen werden makkelijk expliciet uitgewisseld.³⁰ Het bewust censureren van de inhoud lijkt dan ook niet aan de orde te zijn geweest, maar dit kan uiteraard niet met zekerheid worden aangenomen. De 'concept redevoering' van mevrouw Van der Hoef geeft inzicht in de betekenis gezien deze werd gehouden in de context van een herdenkingsavond.³¹ Het is aannemelijk dat zij elementen van de huiskamerconcerten willen noemen waarvan zij het belangrijk vinden dat ze worden herdacht door hen, maar ook door de vaste bezoekers die aanwezig waren bij de herdenkingsavond. Als afsluitende opmerking bij dit archief moet er opgemerkt worden dat er bij de correspondentie regelmatig zal worden teruggegrepen op citaten genoemd in het onderzoek van Van Iddekinge, gezien de huidige coronacrisis mij niet in staat liet om alle correspondentie met eigen ogen te bekijken.

Naast het 'zwarte avonden'-archief zijn er voor het eerst bronnen beschikbaar over clandestiene huiskamerconcerten in Den Haag en omstreken: dagboekfragmenten, ongeveer 45 pagina's van A5-formaat uit 1943-1945, van het half-Joodse pianowonderkind Fania Chapiro en een naoorlogs boekje over haar concerten tijdens de bezetting, geschreven door haar moeder, met aanvullende informatie over haar concerten.³² Na haar weigering tot inschrijving bij de Kultuurkamer werd Fania een veelgevraagd soliste in een huiskamerconcertencircuit in Den Haag waar zij van februari 1944 tot mei 1945 33 'huisconcerten' heeft gegeven.³³ De beschrijvingen van enkele van deze 'huisconcerten' lopen door haar confrontatie met de omstandigheden

³⁰ Van Iddekinge, *Zwarte Avonden*, 56.

³¹ Archief "Zwarte Avonden", inv.nr. 61, Concept redevoering van mevrouw C. van der Hoef-Asjee ter gelegenheid van de opening van de avond "Slotaccoord", 1946.

³² Archief Fania Chapiro, 'F. Chapiro, "Dagboek 1943-45" en 'D. Chapiro, "Verslag concerten F. Chapiro, 1945-1946"'.
³³ Micheels, *Muziek in de schaduw van het Derde Rijk*, 190, 307.

van de Hongerwinter en het desastreuze bombardement op hun woonwijk Bezuidenhoutkwartier waardoor de lezer zicht krijgt op de betekenis van haar concerten in die bezettingscontext. Wat dreef haar om die huisconcerten te spelen in die omstandigheden? Haar dagboek werpt uiteraard vooral licht op slechts één optredende kunstenaar en laat toeschouwers meer buiten beschouwing. De betekenis van de huisconcerten voor haar toeschouwers komt in dit geval naar voren uit de beschrijvingen van Fania en haar moeder over wat de toeschouwers hen hebben verteld. Dit betekent dat de onderzoeker zich ervan bewust moet zijn dat deze informatie niet uit de toeschouwer zelf komt. Bovendien laat iedere auteur van een dagboek ook zelf zaken weg. Enerzijds is dat doorgaans een bewuste keuze, omdat de auteur deze gebeurtenissen of informatie wellicht niet belangrijk genoeg acht, maar het weglaten van bepaalde zaken kan ook onbewust gebeuren, bijvoorbeeld doordat er enkele dagen zijn verstreken voor erover wordt geschreven en de auteur ze is vergeten. Belangrijk om te vermelden is dat er in onderzoek vanuit wordt gegaan dat de auteur hoogstwaarschijnlijk vooral de dingen heeft opgeschreven die hij belangrijk vindt, zodat dat in dit onderzoek wel inzicht kan geven in de betekenis van huiskamerconcerten.

Ten slotte biedt een aankondiging van een ‘intieme muziekvond’ in de Zwolse verzetskrant *Houdt-moed*: “alles gaat voorbij ook dit” inzicht in de betekenis van huiskamerconcerten in de context van een onderduiksituatie in de woning van het Zwolse echtpaar Noordhof-Bartel die tijdens de bezetting veertien Zwolse Joden een schuilplaats boden. In een later hoofdstuk wordt er uiteengezet hoe deze onderduiksituatie invloed heeft gehad op de betekenis van de intieme muziekavonden. *Houdt-moed*, bestaande uit slechts enkele A4’tjes, werd samengesteld door en voor de bewoners van 1 april 1943 tot 1 juni 1943.³⁴ Het werd uitgebracht binnen Huize Noordhof en circuleerde daarom enkel onder de bewoners van nummer 18. De context waarin deze intieme muziekavonden plaatsvonden wordt verder beschreven in een verslag van de heer Noordhof dat hij tijdens de bezettingsjaren heeft geschreven om zijn familie in Amerika in te lichten over de situatie bij hen thuis.³⁵

De intieme muziekavonden waren hoogstwaarschijnlijk wel van andere clandestiene aard dan de ‘zwarte avonden’ en de ‘huisconcerten’, omdat het namelijk

³⁴ L. Winkel, *De ondergrondse pers 1940-1945* (Den-Haag 1954), geheel herziende versie door H. de Vries (Amsterdam 1989) 119.

³⁵ Historisch Centrum Overijssel (HCO), Archief Stichting Collectie Zwolle 1940-1945 (0652) [hierna afgekort als: Archief SCZ], inv.nr. 280, Verslag door Nico Noordhof over de bezettingstijd en de in zijn huis ondergebrachte onderduikers, 1945.

onduidelijk is of de optredende kunstenaars waren aangesloten bij de Kultuurkamer. Desalniettemin hadden de muziekavonden evengoed een clandestien karakter, maar in dit geval vanwege de ondergedoken Joden als illegale toeschouwers. Om deze reden ben ik van mening dat deze intieme muziekavonden daarom juist een waardevolle toevoeging zijn aan dit betoog omdat dit het punt onderstreept dat clandestiene huiskamerconcerten in hun context moeten worden bekeken.

Hoe interessant deze bovenstaande bronnen ook zijn, het is noodzakelijk om de grenzen die er aan dit materiaal zitten te benadrukken, zeker wanneer het gaat om het doorgronden van hedendaagse betekenisgeving aan een fenomeen in oorlogstijd. 'Betekenis' is een concept waar ieder individu uiteraard op zijn eigen manier invulling aan geeft. Met als gevolg de onmogelijkheid om als 21^e-eeuwse onderzoeker in het hoofd van de schrijvers van de bronnen te kijken. Er zullen daarom nooit met volledige zekerheid uitspraken kunnen worden gedaan over wat de contemporaine schrijver van de bron er daadwerkelijk mee heeft bedoeld of waarom hij/zij zaken niet heeft opgeschreven. Met het bekijken van de bronnen is er gelet op de bezettingscontext waarin bron is vervaardigd en hoe de vervaardigers te maken kregen met oorlogsomstandigheden, maar een 21^e-eeuwse onderzoeker zal tevens nooit in staat zijn om zeker te weten hoe burgers de oorlogsomstandigheden waarin zij zich bevonden daadwerkelijk hebben ervaren. In het besef dat de inzichten uit de bronnen dus zijn gestoeld op de interpretatie van de bronnen door de onderzoeker, ruim 75 jaar later, zal er in de analyse in deze scriptie constant een voorzichtige toon worden aangenomen. Daarnaast werpt het bronnencorpus slechts licht op zeer kleine stukjes in het totaal aan clandestiene huiskamerconcerten gehouden in Nederland tijdens de Tweede Wereldoorlog. Uitspraken over de betekenis van de voor dit onderzoek onderzochte concerten zullen dan ook enkel betrekking hebben op die specifieke contexten van de 'zwarte avonden' van de Van der Hoefs, Fania's 'huisconcerten' en de intieme muziekavonden in Huize Noordhof en dus niet over huiskamerconcerten in geheel Arnhem, Den-Haag of Zwolle.

Om op de juiste wijze om te gaan met die specifieke huiskamerconcerten is gekozen om de drie manifestaties van de concerten als drie aparte casestudies te analyseren waarbij de verschillende benamingen worden gehanteerd die de vervaardigers van de bron destijds gebruikten om hun huiskamerconcerten te duiden. 'Zwarte avonden' en 'huisconcerten' staan tussen aanhalingstekens omdat dit voor de betrokkenen gevestigde begrippen waren. Intieme muziekavonden worden niet tussen aanhalingstekens geplaatst gezien deze benaming lijkt te zijn voortgekomen uit de

beleving van de betrokkenen. De keuze voor onderscheid in benaming voorkomt dat eventuele elementen die uniek zouden kunnen zijn aan één van de casestudies niet ook (onterecht) toe worden geschreven aan de huiskamerconcerten elders. Dit sluit aan op de mogelijkheid die de casestudiemethode biedt om het bronmateriaal over huiskamerconcerten in hun eigen context te zien, maar om tegelijkertijd de betekenissen van de cases naast elkaar te kunnen leggen. Bovendien biedt het ruimte voor verdere nieuwe inzichten over de betekenisgeving van huiskamerconcerten wanneer onderzoekers deze bronnen wellicht vanuit een ander perspectief benaderen of anders interpreteren.

INDELING

Dit onderzoek is ingedeeld in drie hoofdstukken, waarbij er in elk hoofdstuk één casestudie centraal zal staan. Het eerste hoofdstuk behandelt de ‘zwarte avonden’ van de Van der Hoefs in Arnhem. Hoofdstuk twee staat in het teken van de ‘huisconcerten’ van Fania Chapiro in Den Haag. Tot slot is hoofdstuk drie gewijd aan de casestudie van de intieme muziekavonden bij de familie Noordhof in Zwolle. Bij alle casestudies wordt er getracht de deelvraag te beantwoorden wat de financiële en psychologische betekenis van de huiskamerconcerten was voor de optredende kunstenaars en hun toeschouwers. Gezien het grotere aantal beschikbare bronnen over de ‘zwarte avonden’ zal het eerste hoofdstuk van wat grotere omvang zijn. In de conclusie wordt het onderzoek afgesloten door de naar voren gekomen inzichten uit de verschillende casestudies in concluderende opmerkingen naast elkaar te leggen, gevolgd door aanbevelingen voor vervolgonderzoek.

I 'ZWARTE AVONDEN' VAN DE VAN DER HOEFS, ARNHEM 1942-1944

INLEIDING

Jacoba en Johannes van der Hoef, wonend op Statenlaan 45, waren op allerlei cultureel en maatschappelijk terrein in Arnhem zeer betrokken. Zo was Johannes erg begaan met muziek en toneel en was Jacoba's pianospel van hoog niveau.³⁶ Hun eigen affiniteit met cultuur is een belangrijke motor geweest om zich, zoals mevrouw Van der Hoef in een brief schreef, '*con amore* ('met liefde') en op belangeloze basis' in te gaan zetten om de 'zwarte avonden' te organiseren. Hoofdzakelijk in Arnhem bij hen in de woonkamer en bij beeldend kunstenaar Johan van Zweden, maar ook op enkele adressen in Oosterbeek en Velp. Mevrouw van der Hoef zou echter als de enige echte motor van deze bedrijvigheid gezien moeten worden.³⁷ De 'zwarte avonden' van de Van der Hoefs kregen vorm als een circuit met vaste bezoekers en waar constante animo voor was.³⁸ De toeschouwers van de 'zwarte avonden' waren geen losse onbekenden. Zoals mevrouw Witte en mevrouw De Cocq ook vertelden: 'Iedereen kende iedereen, (...), het waren allemaal vertrouwde mensen.'³⁹ Afgeleid uit figuur 1 kwamen zij hoogstwaarschijnlijk vooral uit de hogere en de sociaaleconomische middenklasse, gezien de clusterings in de wijken Sonsbeek, Burgemeesterswijk en de Transvaalbuurt. De meeste toeschouwers waren ook vóór de bezetting al begaan met kunst en cultuur. De kunstvormen op de 'zwarte avonden' liepen uiteen van toon-, acteer-, voordrachts- en dichtkunst. De kunstenaars waren grote namen zoals acteurs Albert van Dalsum, Nel Oosthout, Henk Schaer en musici George van Renesse en Willy Grebe die van buiten Arnhem kwamen en waarvan enkelen ook internationaal carrière hadden gemaakt. Van mei 1942 tot mei 1944 hebben de 'zwarte avonden' een stevige voet aan de grond kunnen krijgen tot de Slag om Arnhem van 17 september 1944 en de daaropvolgende evacuatie van 23 september een einde maakte aan de praktijken van de Van der Hoefs.⁴⁰ In dit hoofdstuk zal er worden gekeken naar de

³⁶ Micheels, *Muziek in de schaduw van het Derde Rijk*, 306; Van Iddekinge, *Zwarte Avonden*, 52.

³⁷ Van Iddekinge, *Zwarte avonden*, 9.

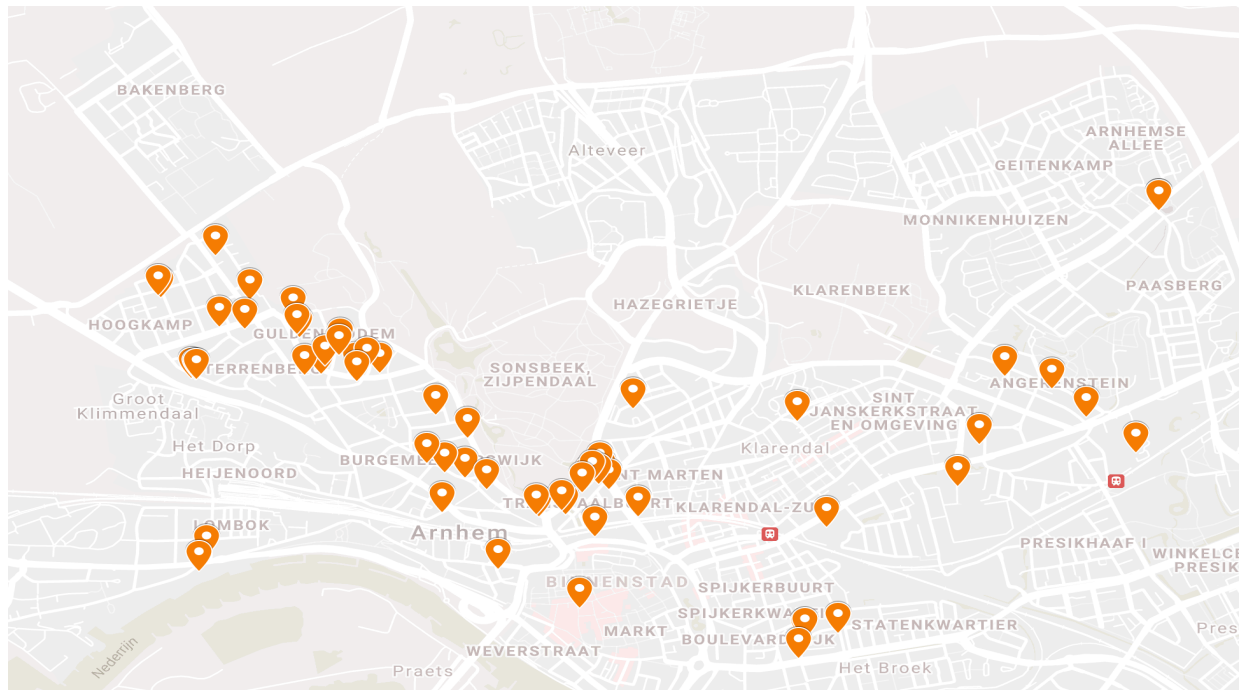
³⁸ Archief "Zwarte Avonden", inv.nr. 51-53, Lijsten van vaste bezoekers van de "Zwarte Avonden" en van de deelnemers aan het souper, 1946.

³⁹ Van Iddekinge, *Zwarte Avonden*, 81.

⁴⁰ Ibidem, 10.

financiële en psychologische betekenis die deelnemende kunstenaars en toeschouwers gaven aan deze 'zwarte avonden' vanuit wat hen bewoog om hieraan te participeren.

FIGUUR 1 ADRESSEN VAN DE VASTE BEZOEKERS VAN DE 'ZWARTE AVONDEN', 1942-1944



Bron: Archief "Zwarte Avonden", inv.nr. 40, Lijst van de bezoekers van de "Zwarte Avonden" met vermelding van de gastfamilies waar de kunstenaars optraden, 1944; inv.nr. 52, Lijst van gasten uitgenodigd op de Herdenkingsavond "Slotaccoord", met in potlood erbij geschreven hoeveel personen er aanwezig zouden zijn. Gemaakt met My Maps, Google.

FINANCIËLE BETEKENIS VAN 'ZWARTE AVONDEN' VOOR KUNSTENAARS

De 'zwarte avonden' lijken voor de optredende kunstenaars inderdaad van hoofdzakelijk financieel belang te zijn geweest. De correspondentie tussen de kunstenaars en mevrouw Van der Hoef toont dat onderhandelingen betreffende de hoogte van het honorarium altijd deel uit maken van het realiseren van hun optreden. Het krijgen van een minimum honorarium was een onderdeel van hun optreden waar zij starre eisen aan stelden. Dit blijkt uit brieven van toneelspelers Jan Musch, Nel Oosthout en pianist/ dirigent George van Renesse. Mevrouw Van der Hoef had Musch in eerdere correspondentie van oktober 1943 al laten weten dat zij zijn honorarium niet met hun groep zouden kunnen brengen: 'De ervaring, vorig jaar opgedaan, heeft ons geleerd, dat gemiddeld f50,- wordt verkregen. Zoudt U daar eens over willen

denken?'. Hierop antwoordde Musch dat hij graag wilde komen, '(...) echter zou ik toch niet onder mijn minimum honorarium van f75,- kunnen gaan. (...)'. Op 29 september 1943 verzocht Oosthout mevrouw Van der Hoef: 'Waar ik nu optreed, betaalt men mij steeds het gewone honorarium van f 100,-, soms f 75,-. Bij U treed ik gaarne op zoals het vorig jaar, (...), zegt U dan s.v.p. dat mijn honorarium f 100,- is?'. En Van Renesse liet mevrouw Van der Hoef weten dat het hem 'duidelijk is dat u [mevrouw Van der Hoef] slechts een bescheiden honorarium uit kunt keren. Gaarne zou ik u echter vragen of deze toch minimaal f100,- zou kunnen zijn.'

Het krijgen van een minimum geldbedrag was weleens der mate belangrijk voor een kunstenaar dat het zelfs leidde tot het stranden van hun optreden. Zo schreef mevrouw Van der Hoef dat ze niet in staat zou zijn het f150,- beoogde honorarium van altzangeres Annie Woud bijeen te krijgen met het aantal belangstellenden: 'De zaak strandt op uw honorarium. De bijdrage per persoon moet te hoog gesteld worden. (...) Ik dank U inmiddels voor Uw aanbod'.⁴¹ Niets in de correspondentie met mevrouw Woud wijst erop dat haar concert uiteindelijk toch is doorgegaan omdat ze toch genoeg nam met een lager geldbedrag. Dat het behalen van de beoogde verdiensten blijkbaar belangrijk genoeg was om er een concert ervoor te laten schieten toont dat de verdiensten voor Annie Woud wel het hoofdmotief vormde om de participeren in het 'zwarte avonden'-circuit.

Hoewel de meeste kunstenaars op de 'zwarte avonden' veel waarde hechtten aan de hoogte van hun verdiensten moet er opgemerkt worden dat er ook enkele artiesten waren die genoeg namen met een lager honorarium aangevuld met een uitbetaling in de vorm van gratis nachtlgies, een maaltijd op de dag van optreden of vergoeding van het treinkaartje. Albert van Dalsum nam genoeg met een honorarium dat wat lager uitviel: f45,- + reiskosten. 'Dit is natuurlijk geen wet', schreef hij echter, '35 is ook goed hoor. Ik kom veel te graag'. En Henk Schaer werd door hun Amsterdamse relatie Henke bij de Van der Hoefs aanbevolen via dit rijmpje: 'Hij gaat accoord met f 25,- / Als het kan, het liefst wat meer; / en voor de reis, heen en weer / f 7,50 en geen cent meer. / Dan rekent hij op gratis eten / Met een Lucullus kan hij kan hij zich redelijk meten.'⁴² Er waren dus ook optredende kunstenaars die wel verdiensten wilden maar bescheiden waren in hun eisen. Dit kwam echter niet heel vaak voor.⁴³ De optredende kunstenaars die er kwamen optreden leken dus vooral door te willen gaan met hun professie.

⁴¹ Ibidem 68.

⁴² Ibidem, 70.

⁴³ Ibidem.

PSYCHOLOGISCHE BETEKENIS VAN 'ZWARTE AVONDEN' VOOR TOESCHOUWERS?

Voor de Van der Hoefs was er een scheiding tussen de gelijkgeschakelde schouwburg en hun vrije huiskamerconcerten aanwezig. Zij weigerden dan ook deze openbare cultuurplekken te bezoeken.⁴⁴ Mevrouw Van der Hoef benadrukte dit element van vrije cultuuruitwisseling dan ook in haar Slotaccoord-toespraak: '(...) deze bijeenkomsten waren voor ons in dien duisteren tijd waardenvolle lichtpunten ons gegeven door de kunstenaars, die met trotseering van alle daaraan verbonden gevaren, de vrije kunstuiting stelden boven de gebondenheid den gildekamers zoals ook wij allen daarmede niets te maken wilden hebben.'⁴⁵ Gezien de vermijding van gelijkgeschakelde cultuurplekken waren de 'zwarte avonden' een van de weinige mogelijkheden die de Van der Hoefs in staat stelde om te genieten van kunst en cultuur.

Dat mevrouw Van der Hoef, als organisator, dit vrije element benadrukte in haar toespraak wil echter niet zeggen dat alle toeschouwers de avonden wilden bezoeken vanuit de intentie om enkel 'vrije' cultuur te zien. Ene mevrouw Teders schreef namelijk aan mevrouw Van der Hoef: 'Mijn man en ik zijn laatst naar een uitvoering van Jan Musch is geweest en gaan Donderdag naar het Ballet. Zou het nu ook kunnen, dat ik Donderdag een vriendin [naar de 'zwarte avonden'] meebreng? Of is er geen plaats meer?' Dit is interessant want, hoewel dat uit haar brief uiteraard niet expliciet is af te leiden, vond 'het Ballet' hoogstwaarschijnlijk wel plaats in het gelijkgeschakelde theater of de schouwburg. Dit is aannemelijk gezien het gegeven dat een huiskamer hoogstwaarschijnlijk een te kleine omvang heeft om daar een balletvoorstelling te houden. Dit zou betekenen dat voor mevrouw Teders bezoek aan openbare gelijkgeschakelde cultuurplekken en 'zwarte avonden' door elkaar liep.

Dat deze scheiding niet voor alle toeschouwers sterk is geweest kan worden verklaard doordat een bezoek aan de 'zwarte avonden' dan ook grotendeels lijkt te zijn voortgekomen uit de praktische overweging dat deze concerten hen voor het eerst in staat stelden om een goede kunstenaar te zien optreden in de unieke intieme setting van de huiskamer. Dat het gaat om het zien van een specifieke kunstenaar blijkt uit correspondentie waarin potentiële bezoekers mevrouw Van der Hoef gericht vroegen wanneer deze kunstenaar optrad. Zo liet mevrouw Teders mevrouw Van der Hoef

⁴⁴ Ibidem, 52.

⁴⁵ Archief "Zwarte Avonden", inv.nr. 61, Concept redevoering van mevrouw C. van der Hoef-Asjee ter gelegenheid van de opening van de avond "Slotaccoord", 1946.

verderop in haar brief nog weten dat haar vriendinnen graag mee wilden op een avond dat Albert van Dalsum naar de 'zwarte avonden' kwam. Voor de geïnteresseerde bezoeker Mayra O. Brendel ging het om haar pianodocent George van Renesse: 'Aangezien ik een van zijn leerlingen ben, zult u begrijpen dat ik dolgraag deze concerten zou bezoeken [...], is het mogelijk dat ik een, hetzij meerdere avonden bezoek?'. Bovendien schreef Wilma Kools aan mevrouw Van der Hoef dat zij zichzelf had opgegeven voor de avond met actrice Nel Oosthout. Haar zus zou derhalve ook 'dolgraag een avond met Nel Oosthout meemaken'.

Van Dalsum, Van Renesse, Oosthout: het waren bekende namen uit de kunstwereld waarvan de laatste twee zelfs ook een carrière buiten de Nederlandse grenzen hadden.⁴⁶ Waar zij eerst enkel op grote afstand op het podium te bewonderen waren, konden toeschouwers deze kunstenaars nu van zeer dichtbij ervaren. Mevrouw Van der Hoef maakte op 27 oktober 1942 in een brief aan toneelspeler Eduard Verkade duidelijk dat 'de groep kennissen' de avonden toejuichten '[...]niet 't minst daar zij nu zeer dicht met den betrokken kunstenaar in aanraking komen en wellicht in de gelegenheid zijn persoonlijk eenige vragen te stellen betreffende hetgeen ten gehore werd gebracht'. Het moet echter voor de Van der Hoefs, die als vrijwillig organisator dus zelf ook een affiniteit met cultuur hadden, ook een grote eer zijn geweest om bekende kunstenaars in eigen huiskamer te mogen ontvangen en te zien optreden.

De meeste kunstenaars die optraden bij de 'zwarte avonden' konden na april 1942 dan ook niet meer in het openbaar aanschouwd worden. De Arnhemse huiskamerconcerten stelden toeschouwers, die bijvoorbeeld een affiniteit hadden met een uit de openbaarheid onttrokken kunstenaar, echter toch in staat om te kunnen blijven genieten van de werken van die kunstenaar zoals zij ook deden vóór de bezetting.

De toeschouwers leken de 'zwarte avonden' dan ook te hebben bezocht met de intentie dat zij naar een avond gingen waar ze gewoonweg van goede kunst konden genieten zoals dit ook was vóór de bezetting, als onderdeel van het zoveel mogelijk voortzetten van hun dagelijks leven. Zoals bezoeker mevrouw Clous-Veen ook stelt: 'geen verboden werken, geen verzetspoëzie, maar gewoon 'kunst'; het zou ook onverstandig en riskant geweest zijn de mensen op te ruïnen. Daar kwamen ze niet

⁴⁶ TheaterEncyclopedie – Nel Oosthout, https://theaterencyclopedie.nl/wiki/Nel_Oosthout (geraadpleegd op 19 mei 2021); Trouw – Improvisaties op piano gaven Van Renesse grote naam, <https://www.trouw.nl/nieuws/improvisaties-op-piano-gaven-van-renesse-grote-naam~b4d994f4/> (geraadpleegd op 19 mei 2021).

voor'.⁴⁷ Mevrouw Van der Hoef liet in diezelfde brief aan Verkade weten dat het ging om een '(...) lezing in besloten gezelschap, zonder eenige politieke achtergrond'. De programma's in het archief van de Van der Hoefs tonen dat er gewoon werken van Duitse kunstenaars werden opgevoerd. Zo waren composities van grote klassieke namen als Bach en Mendelssohn regelmatig onderdeel van het programma, dat hoofdzakelijk uitgesproken klassiek of romantisch was, en werden er tijdens de liederenavond van Reginn Gieseke en Ernest Janssen veel nummers van de tevens Duitse componisten Händel en Johannes Brahms voorgedragen. Het programma sloot logischerwijs aan bij hetgeen de kunstenaar kon en gewend was om te spelen, wat wederom wijst op de intentie om gewoonweg een mooie culturele avond neer te zetten.

Er kan dus de vraag worden opgeworpen in hoeverre het bezoek van de toeschouwers dus direct voortkwam vanuit de noodzaak om zich direct geestelijk te verlichten uit de oorlogsomstandigheden en er dus valt te spreken van een psychologische betekenis voor de bezoekers. Daarvoor wordt er in de volgende paragraaf gekeken naar hoe de kunstenaars en toeschouwers in Arnhem tijdens de 'zwarte avonden' te maken kregen met de gevolgen van de bezetting die mevrouw Van der Hoef in haar brieven omschrijft als 'tegenwoordige tijdsomstandigheden'.⁴⁸

DE 'ZWARTE AVONDEN' IN DE 'TEGENWOORDIGE TIJDSOMSTANDIGHEDEN'

Er waren zeker 'tegenwoordige tijdsomstandigheden' die werden gemerkt in het circuit van de 'zwarte avonden'. Voor zover af te leiden uit de correspondentie begonnen deze omstandigheden in februari 1943. De in arreststelling van Johan van Zweden in februari '43, naar aanleiding van zijn betrokkenheid bij het kunstenaarsverzet, is de eerste gebeurtenis waardoor de Van der Hoefs enkele avonden moesten annuleren. Deze zouden namelijk in zijn woonkamer worden gehouden.⁴⁹ Verder blijkt uit brieven dat 'tegenwoordige tijdsomstandigheden' werden gemerkt door de kunstenaars in de vorm van reisrestricties. Op 28 september 1943 schreef Jan Musch dat hij graag in Arnhem wilde optreden, maar: 'Hoge instanties (...) denken er anders over en hebben het reizen naar Gelderland verboden' evenals dichter Jan Engelman die zich afvroeg hoe hij 'in hemelsnaam in Arnhem

⁴⁷ Van Iddekinge, *Zwarte avonden*, 72.

⁴⁸ Ibidem, 84.

⁴⁹ Ibidem.

moest geraken'.⁵⁰ Een andere 'tegenwoordige tijdsomstandigheid' was het bombardement op Nijmegen van 22 februari 1944 dat ook Arnhem met 57 burgerslachtoffers trof in Malburgen en de Westervoortsedijk.⁵¹ De precieze gevolgen voor de betrokkenen van het 'zwarte avonden' circuit zijn niet exact na te gaan, maar afgaande op figuur 1 heeft deze de woonwijken waarin de 'zwarte avonden' circuleerden niet geraakt. Uit deze figuur blijkt namelijk dat deze niet direct in de buurt lagen van het bombardement, want, hoewel deze plek net niet zichtbaar is op het kaartje, trof deze vooral het Arnhem ten zuiden van de Rijn. Uit de brieven is ook niet te bespeuren dat de Van der Hoefs zelf te maken hebben gehad met dergelijke 'tegenwoordige omstandigheden' waardoor avonden bij hen niet door konden gaan.

De April-Mei-stakingen van '43 zorgden voor de annulering van de avonden bij de familie Kremer. Deze stakingen troffen enkele bezoekers, zo schreef Kremer in haar annulering aan Van der Hoef: '(...) Tevens ontbreekt bij praktisch allen de lust ervoor. Er zijn verschillende dames en heeren, wier zoon student is of die een familielid hebben, die zich straks als krijgsgevangene zal moeten melden'.⁵² Gekeken naar een mogelijke psychologische betekenis van huiskamerconcerten is deze annulering opmerkelijk omdat de toeschouwers dus juist geen zin hadden in een 'zwarte avond' op het moment dat de oorlogsomstandigheden hen op die directe wijze troffen.

Zonder de daadwerkelijke ernst van de gebeurtenissen op de betrokkenen zeker te kunnen weten en zonder de impact ervan te bagatelliseren, lijkt er uit de brieven naar voren komen dat de 'tegenwoordige tijdsomstandigheden' niet directe ontredde gevolgen voor de betrokkenen hadden als de daaropvolgende Slag om Arnhem. De 'zwarte avonden' zijn gehouden in de jaren waarin de betrokkenen grotendeels nog wel in staat leken om hun dagelijks leven te continueren, afgezien van die 'tegenwoordige tijdsomstandigheden'. De 'zwarte avonden' waren voor optredende kunstenaars en toeschouwers in die context wellicht daarom vooral een middel waarmee zij hun culturele leven als vóór de bezetting zoveel mogelijk mee wilden voortzetten in plaats van dat zij hieraan participeerden vanuit de behoefte om zich geestelijk te verlichten uit die oorlogsomstandigheden.

⁵⁰ Ibidem, 87.

⁵¹ Mijn Gelderland – 'Vergissingsbombardement' op Arnhem. Verwoesting op 22 februari 1944', <https://mijngelderland.nl/inhoud/verhalen/vergissingsbombardement-op-arnhem> (geraadpleegd op 6 juni 1944).

⁵² Van Iddekinge, *Zwarte avonden*, 85.

FINANCIËLE EN PSYCHOLOGISCHE BETEKENIS VAN DE 'ZWARTE AVONDEN' VAN DE VAN DER HOEFS, 1942-1944

In dit hoofdstuk is er gekeken naar de financiële en psychologische betekenis voor optredende kunstenaars en hun toeschouwers van de Arnhemse 'zwarte avonden' van de Van der Hoefts. Voor de kunstenaars leken de 'zwarte avonden' inderdaad hoofdzakelijk een financiële betekenis te hebben gehad. Zij leken gewoon zoveel mogelijk door te willen gaan met hun professie. Het is opmerkelijk hoe star hun eisen waren die zij stelden aan hun minimale verdiensten. Slechts enkele kunstenaars hadden lagere eisen betreffende het honorarium, maar ook zij verwachtten zeker een vorm van verdienste. Uit de brieven lijkt naar voren te komen dat toeschouwers, in tegenstelling tot de literatuur, de 'zwarte avonden' in mindere mate hebben bezocht vanuit de noodzaak om zich direct geestelijk te laten verlichten uit de oorlogsomstandigheden. In plaats daarvan lijken zij de huiskamerconcerten eerder te hebben bezocht om het culturele leven zoals deze was voor de bezetting zoveel mogelijk voort te zetten. Zij kwamen naar de huiskamerconcerten om te luisteren naar 'gewoon kunst'. De 'zwarte avonden' stelden bezoekers als mevrouw Teders, Wilma Kools en aanhang in staat om hun favoriete kunstenaars, die niet meer in het openbaar te zien waren, toch nog te zien optreden in bovendien een persoonlijker setting. Dat die financiële betekenis voor kunstenaars zo sterk aanwezig was en er voor de toeschouwers in mindere mate sprake lijkt te zijn van een psychologische betekenis kan wellicht verklaard worden doordat de 'zwarte avonden' hoofdzakelijk werden gehouden in Arnhemse bezettingsjaren waarin de betrokkenen grotendeels in staat leken om door te gaan met hun dagelijks leven. Dit omdat er nog geen sprake leek te zijn van gevolgen van de bezetting die dit dagelijks leven sterk beïnvloedde. Hoewel 'tegenwoordige tijdsomstandigheden' zich uiteraard zeker mengden in het circuit. In het volgende hoofdstuk wordt er ingezoomd op de financiële en psychologische betekenis van Fania Chapiro's huiskamerconcerten die zij speelde in de context van Den Haag 1944-1945.

II 'HUISCONCERTEN' VAN FANIA CHAPIRO, DEN HAAG 1944-1945

INLEIDING

Waar de 'zwarte avonden' in mei 1944 tegen hun einde liepen, speelde Fania Chapiro in Den Haag haar eerste 'huisconcert' pas op 16 februari 1944. Als jong pianogenie, tijdens de bezetting was zij pas rond de zestien jaar, had zij een diepe connectie met en een grote passie voor klassieke muziek, zoals zij zelf schreef: '(...) omdat ik, vanwege mijn grote liefde hiervoor, de muziek tot in 't nerf van m'n beenderen doorvoel (...)'. Het was haar 'levensdoel' om 'beslist een componiste en een prachtige pianiste te worden'.⁵³ Ze was zeker niet onbekend in de klassieke muziekwereld en werkte aan dit doel door voor de bezetting op te treden met orkesten.⁵⁴ De 'huisconcerten' speelde zij op negentien verschillende adressen in en rondom Den Haag. Hoewel ze bij de meeste adressen één keer optrad waren er ook een aantal waar ze drie of vier keer speelde zoals de bij de familie Bom en Erlee. Daarnaast gaf ze ook 'huisconcerten' bij haarzelf thuis in de Mariastraat voor familie en vrienden. In tegenstelling tot de concerten van de 'zwarte avonden' vonden de 'huisconcerten' vooral plaats in een tijd waarin Fania op zeer directe wijze te maken kreeg met de desastreuze mentale én materiële gevolgen van voedselschaarste en bombardementen. In dit hoofdstuk zal er worden gekeken naar de financiële en psychologische betekenis van deze 'huisconcerten' voor deze jonge tonale kunstenaar en haar toeschouwers.

'HUISCONCERTEN' ALS PEDAGOGISCH MIDDEL VOOR FANIA

Waar de 'zwarte avonden' voor optredende kunstenaars hoofdzakelijk een financiële betekenis hadden, lijkt Fania als optredende kunstenaar opmerkelijk genoeg in veel mindere mate waarde aan deze geldbedragen te hebben gehecht. Dat zij echter wel speelde voor een honorarium blijkt uit wat zij op 1 januari 1945 schreef over een 'huisconcert' van 22 december 1944: '(...) Voor 't eerst van mijn leven speelde ik niet

⁵³ J. Brokken, 'Gedood en vergeten' in: E. Pameijer en C. Alders eds., *Vervolgde componisten in Nederland: verboden muziek in de Tweede Oorlog* (Amsterdam 2015) 19-30, aldaar 24.

⁵⁴ Huygens KNAW – Fania Chapiro (1926-1994),

<http://resources.huygens.knaw.nl/vrouwenlexicon/lemmata/data/Chapiro> (geraadpleegd op 24 mei 2021).

voor een honorarium in geld, maar in levensmiddelen'. Dit honorarium in levensmiddelen kwam voort uit de extreme voedselschaarste waar de westelijke, nog niet-bevrijdde verstedelijkte gebieden in 1944-1945 mee te kampen kregen.⁵⁵ In deze tijd zouden de verdiensten in levensmiddelen voor Fania wel aanzienlijk belangrijker kunnen zijn geweest. Maar waar kunstenaars op de 'zwarte avonden' zelfs optredens lieten schieten als ze niet hun beoogde geldbedrag konden krijgen, daar schreef Fania in alle dagboekfragmenten niet één keer over een bedrag dat zij heeft gekregen voor haar optreden. Uiteraard betekent het niet opschrijven niet automatisch dat zij er niks om gaf, wellicht hield zij dit bij in een apart boekje, maar het helemaal niet noemen is wel een opmerkelijk verschil met de kunstenaars van de 'zwarte avonden'.

Dat de financiële opbrengst van de 'huisconcerten' voor haar niet significant was geweest kan wellicht worden verklaard door het gegeven dat Fania als zestienjarige bij haar moeder woonde en ze zichzelf nog niet financieel hoefde te onderhouden. Fania's Joodse vader zat sinds juni 1944 ondergedoken op een adres in Noord-Brabant en woonde dus niet bij hen.

Dat de 'huisconcerten' voor Fania in mindere mate een financiële betekenis lijken te hebben gehad kan echter ook worden verklaard doordat de 'huisconcerten' in plaats daarvan vooral belangrijk leken in het toewerken naar haar 'levensdoel' om zichzelf verder te ontwikkelen als pianiste en componiste. De 'huisconcerten' lieten Fania meer wennen aan het optreden voor grotere groepen mensen. Zo omschreef haar moeder: 'De vele huisconcerten, die ze vooral het laatste half jaar gaf, hebben al veel eerder bijgedragen, haar zelfvertrouwen te geven in het spelen voor toehoorders, voor veel toehoorders tegelijk (...)'. Uit wat Fania schreef op 1 januari 1945 blijkt dat ze dit publiek ook opzocht: 'Ik houd me met deze middagjes een beetje in training vooral is 't goed wanneer er wat meer mensen komen luisteren'. Toen zij op 21 juli 1945 voor het eerst weer een openbaar concert gaf had ze dan ook niets te vrezen schreef ze, '(...), want ik ben gewend aan huisconcerten'. Bovendien studeerde Fania tussen de 'huisconcerten' in waarbij ze werkte aan haar muziektheoretische kennis, het schrijven van composities en oefenen van klassieke stukken. De 'huisconcerten' waren de plek waar zij deze zelfgeschreven stukken vervolgens ten gehore kon brengen. Terwijl zij niet schreef over het financiële aspect van haar concerten, reflecteerde Fania juist wel gedetailleerd op van het gespeelde programma. Uit deze beschrijvingen blijkt dat haar zelfgeschreven stukken onderdeel waren van een door haar zeer zorgvuldig bij elkaar gezocht scala aan klassieke werken van onder andere Bach, Beethoven, Debussy en

⁵⁵ D. Barnouw, *De hongerwinter* (Hilversum 1999) 32.

Chopin. Dit reflecteren op en verwerken van wat zij gespeeld had is uiteraard ook onderdeel van dat studeren. De 'huisconcerten' waren dus belangrijk in haar leerproces als pianiste.

'HUISCONCERTEN' IN DE CONTEXT VAN DEN HAAG, 1944-1945

In plaats van een financiële betekenis hadden de 'huisconcerten' in de laatste driekwartjaar van de bezetting juist een psychologische betekenis voor Fania én haar toeschouwers. De verlichtende kracht van haar 'huisconcerten' was een belangrijk motief voor haar om ze te spelen. Afgaande op de beschrijving van haar moeder heeft Fania het gros van haar 'huisconcerten' gespeeld in de tijd waarin zij op directe wijze werden geconfronteerd met de impact van de bezetting.

Allereerst de voedsel en brandstofschaarste in de winter van '44-'45 waar Fania op 14 september 1944 voor het eerst over schreef. 'De voedsel, gas en elektriciteitsvoorziening is erbarmelijk slecht en gaat steeds verder achteruit: God geve dat wij allen de laatste loodjes zullen overleven' en op 22 september 1944: 'Vanaf vandaag hebben we slechts gas tussen 5 – 7 ½ uur 's avonds – En voortaan rijden de trams op zondag niet meer: in de week slechts op bepaalde uren'. Dit was niet de laatste vermelding van voedselschaarste, op 12 maart 1945 schreef Fania: '(...) een week lang hebben we haast niet geweten hoe we aan eten moesten komen – 's Ochtends wist je niet of je 's avonds een warme hap zou hebben gekregen. Maar wat een ellende!'. Een week lang voedselschaarste was dus schijnbaar wel uitzonderlijk voor haar. Desalniettemin voelde de bezetting voor Fania als uitzichtloos en de onzekerheid over het weerzien van haar vader maakte het mentaal zwaar voor Fania: 'Afschuwelijk!', zo schreef ze op 1 januari 1945, 'Alwéér een jaar achter de rug...een jaar van vruchteloos worstelen – Tot nu toe vermeldde ik elk nieuwe jaar met glans en vreugde: ditmaal met een ijzige nuchterheid en een bitter, onverschillig schouderophalen – een nieuw jaar...ja, goed! En wat verder? Vrede? 't Lijk er niet op (...) De toestanden worden hier hoe langer hoe beroerder – Pappie is al 7 maanden van ons weg...wanneer zien we hem weer?'.

Bovendien werden Fania en haar moeder in februari en maart 1945 ernstig getroffen door een reeks bombardementen die hun dagelijks leven ontredde. Op 6 februari begon het met een inslag enkele huizen verderop: '(...) toen de lugubere duikvlucht van een vliegmachine vlak boven ons terwijl ik mijn vuisten samenkneep en dacht "O jé! Daar gaan we..." en vlak daarna een hevig kakende slag, terwijl ons huis als een oude vrouw op zijn grondvesten stond te beven (...) In de slaapkamer lag

alles vol scherven, evenals de keuken en de trap (...) Mammie omhelsde me en zei 'Goddank dat we er levend af zijn gekomen en elkaar nog hebben'. Toen de Mariastraat op 26 februari wederom werd gebombardeerd besloten Fania en haar moeder de gevaarlijke plek te verlaten en naar Voorburg te vluchten. Het ergste was het desastreuze bombardement op het Bezuidenhoutkwartier van 3 maart 1945 die hun huis en woonwijk in vlammen op liet gaan. 'Alles is weg, verbrand: de Agnesstr., Theresiastr, Juliana v. Stolberglaan, Helenastr, Palinastr, zelfs helemaal de Adelheidstraat – Ach te veel om op te noemen'. De materiële schade voor hen was enorm, hun huis was onbewoonbaar geworden, 'maar t allerergste zijn mijn composities die voor 't grootste deel verloren zijn gegaan', schreef Fania, 'onze foto's uit Indië, mijn grammofoonplaten, enz enz'. De composities die zo belangrijk waren in haar leerproces was ze kwijt.

Gespeeld in deze context leken de 'huisconcerten' voor Fania én de toeschouwers die bij haar thuis kwamen luisteren zodoende wel een psychologische betekenis te hebben omdat Fania de 'huisconcerten' bewust in ging zetten om de zichzelf en de toeschouwers mentaal te verlichten. Afgaande op haar haar moeders omschrijving vond ze 'de energie om (...) om de 3 à 4 weken vrienden bij ons te nodigen en ze een heel programma voor te spelen. Ze wilde zichzelf op deze manier dwingen te blijven studeren ondanks de ontzettend moeilijke omstandigheden van honger en kou en bovendien ons allen op te leffen [?] van de poel van misère en materiele gedachten en dat lukte uitstekend. (...) alle vrienden waren haar dankbaar en verzekerden ons, dat ze eeuwige durende oorlog totaal waren vergeten.' Op 5 maart kreeg ze op het onderdak adres in Voorburg weer een piano ter beschikking waar ze 'ontzettend blij mee was'. Zo kon ze weer kon studeren voor een 'huisconcert' op 8 april bij de familie Erlee. Hoewel zij optredende kunstenaar was hadden de 'huisconcerten' voor Fania waarschijnlijk dus wel hoofdzakelijk een psychologische betekenis omdat deze haar dus tevens in staat stelden om in die zorgwekkende tijd toch weer bezig te kunnen zijn met haar diepe passie.

FINANCIËLE EN PSYCHOLOGISCHE BETEKENIS VAN FANIA CHAPIRO'S 'HUISCONCERTEN', 1944-1945

Deze casestudie van Fania Chapiro's 'huisconcerten' toont dat het in de literatuur gestelde gegeven dat huiskamerconcerten enkel hoofdzakelijk een financiële betekenis hadden voor optredende kunstenaars niet altijd aan de orde lijkt te zijn. Hoewel Fania, net als de optredende kunstenaars van de 'zwarte avonden', wel speelde voor verdiensten, eerst in geld en later ook tegen levensmiddelen, leken geldbedragen voor Fania niet significant te zijn geweest. Er kan echter niet worden uitgesloten dat de verdiensten in de vorm van levensmiddelen wel van groot belang werden naarmate de voedselvoorziening in Den Haag steeds schaarser werd. Desalniettemin hadden deze 'huisconcerten' voor Fania en haar toeschouwers, in tegenstelling tot de 'zwarte avonden', wel een psychologische betekenis omdat zij deze gericht inzette als een middel om haar toeschouwers te verlichten uit de 'poel van misère' en hen de oorlog even te laten vergeten. Het is aannemelijk dat Fania's diepe passie voor en connectie met klassieke muziek maakt dat haar 'huisconcerten', gespeeld in de context van angst, onzekerheid, voedselschaarste en het verliezen van alle spullen die je liefhad, die psychologische betekenis teweeg heeft gebracht waarbij de 'huisconcerten' ook voor haar direct hebben bijgedragen aan haar mentale verlichting uit die

oorlogsomstandigheden. In het volgende hoofdstuk wordt de financiële en psychologische betekenis van huiskamerconcerten bekeken in de context van een onderduiksituatie bij Huize Noordhof.

III INTIEME MUZIEKAVONDEN BIJ NICO EN ATIE NOORDHOF, ZWOLLE 1943

INLEIDING

In Zwolle maakte een aankondiging op 15 maart 1943 in de krant *Houdt-moed*: “alles gaat voorbij, ook dit” zijn lezers attent op het plaatsvinden van een intieme muziekkavond op zondag 18 april 1943. Deze lezers waren de zeventien bewoners van nummer 18 in de P.C. Hooftstraat. Hier woonde het echtpaar Nico Noordhof en Atie Bartel. Atie was pianolerares en Nico werkte voor de Provinciale Waterstaat. Een affiniteit met cultuur had Nico echter ook.⁵⁶ Naast de veertien ondergedoken Joden was de zeventiende bewoner Atie’s vader: Johan Bartel. Deze intieme muziekkavonden van 18 april is er één van de tenminste twee gehouden muziekkavonden. De optredende kunstenaars waren Atie samen met haar vioolspelende collega/muziekpartner van wie de naam en geslacht helaas onbekend is. De intieme muziekkavonden waren niet zomaar een spontaan avondje muziek maken; er werd een volwaardig concert met programma van gemaakt waarbij de bewoners in de aankondiging ook werd verzocht om in hun ‘beste plunje te verschijnen’.

Vanwege het eindigen van de productie van de krant is het helaas onduidelijk of en hoeveel intieme muziekkavonden er nog na 18 april 1943 zijn gehouden. In dit hoofdstuk zullen de intieme muziekkavonden in de context van Huize Noordhof-Bartel

⁵⁶ MijnStadMijnDorp – Veertien onderduikers in de Zwolse P.C. Hooftstraat, door J. Hagedoorn, <https://mijnstadmijndorp.nl/app/verhalen/veertien-onderduikers-in-de-zwolse-pc-hooftstraat> (geraadpleegd op 16 mei 2021).

centraal staan en wordt er uiteengezet wat de financiële en psychologische betekenis van deze huiskamerconcerten is geweest voor Atie en de toeschouwers.

EEN SITUATIE VAN CONSTATE SPANNING

Het huis van Nico en Atie was volledig ingericht naar die onderduiksituatie. De bovenverdieping werd ingericht als zit- en slaapkamers en op de zolder waren er provisorische schuilplaatsen gemaakt die bij een oppervlakkige controle niet opvielen. De verdieping werd compleet verduisterd om te voorkomen dat men van buitenaf boven licht zag branden. Nico beschreef tevens dat er een belsysteem werd aangelegd waarmee de onderduikers konden worden gewaarschuwd wanneer er onverwacht bezoek kwam. Vanwege de constant genoodzaakte voorzichtigheid was de vrijheid zeer beperkt. Lawaai maken was niet geoorloofd – ‘den heelen dag klonk een “ssst...”’- en de onderduikers mochten nooit naar buiten met daglicht, enkel ‘s nachts wanneer het pikkedonker was met een donkere jas. Alhoewel dat ook niet veel bijdroeg aan de depressieve situatie: ‘De schijnvrijheid van even buitenzijn deprimeerde me meer dan binnen zitten de hele dag’, zo vertelde een van de onderduikers.⁵⁷

Daarnaast speelde er continu de kwestie hoe zoveel extra monden genoeg gevoed konden worden zonder dat dat op zou vallen. Om die reden had Nico een volkstuin en huurde hij een stuk grond waar hij zijn eigen gewassen op verbouwde. Waar het in de eerste paar jaren voor Nico en Atie vooral ging om hun besteding van voedselbonnen zoveel mogelijk te verspreiden over verschillende winkels, daar kregen ze in de winter van ‘44-’45 te maken met zorgen over het bereiden van maaltijden nadat in Zwolle de gastoevoer werd afgesneden en koken niet meer mogelijk was.

Daar bovenop kwam in een onderduiksituatie tevens het constante gevoel van angst om ontdekt te worden. Meerdere malen kwam er onverwachts bezoek waarbij de bewoners zich plots volledig moesten opsluiten op zolder zonder zicht op hoelang het zou duren. Zo verbleef Nico’s zus onverwachts twee nachten en kregen ze nieuwe burens die graag kennis wilden maken. Bovendien vonden er in 1942 en 1943 meerdere malen razzia’s plaats dicht rondom huize Noordhof waardoor er een plan werd bedacht waarmee de extra bedden in anderhalve minuut weggewerkt konden worden. De dreiging om ontdekt te worden door de Nazi’s zelf kwam erg dichtbij. Zo beschreef

⁵⁷ Ibidem.

Nico een situatie waarin het niet veel had gescheeld of er moest een Duitse soldaat bij hen ingekwartierd⁵⁸ worden: ‘Vol spanning wachtten we eenige dagen en jawel, daar verschenen de S.A.-bandieten zingend in onze straat. Juist voor onze deur stopten ze. Vol verwachting klopte ons hart. Ze verspreidde zich en zochten hun kwartieren op. Overal gingen de deuren open, behalve bij ons! Andermaal hadden we geluk gehad!’.⁵⁹

PSYCHOLOGISCHE BETEKENIS VAN INTIEME MUZIEKAVONDEN

In deze context van de onderduiksituatie werden de zeventien bewoners op constante wijze geconfronteerd met de genoodzaakte behoedzaamheid in hun doen en laten die hun vrijheid beperkte. Om deze reden leken de intieme muziekavonden dan ook hoofdzakelijk een psychologische betekenis te hebben gehad voor zowel Atie als toeschouwers. De situatie zorgde voor spanningen en er ontstond snel ruzie om niks.⁶⁰ De intieme muziekavonden werden zodoende bewust ingezet om de sfeer op nummer 18 dragelijk te houden. De muziekavonden waren dan ook onderdeel van andere binnen huiselijke activiteiten zoals bridgeavonden, lezingen en ‘talencursusjes’ die Atie en Nico organiseerden. Gevaar op ontdekking was echter altijd present, ook bij de intieme muziekavonden: ‘luide byval is niet geoorloofd’. Desalniettemin geven de voormalige onderduikers aan dat deze intieme muziekavonden samen met de andere activiteiten er echt voor hebben gezorgd dat de onderlinge spanningen niet zijn gaan escaleren en het al die jaren over het algemeen wonderbaarlijk goed is gegaan.⁶¹ Of er eventueel ook gesproken kan worden van een psychologische betekenis bij haar collega is onduidelijk.

Interessant is dat deze psychologische betekenis bij de intieme muziekavonden op een nog directere wijze voort lijkt te komen uit de muziek dan bij Fania. Bij haar kwam die psychologische betekenis voort uit haar onderliggende diepe connectie met muziek. Bij de intieme muziekavonden is er in de vorming van het repertoire echter bewust teruggegrepen op die psychologische kracht die de tonale kunst kan hebben.

⁵⁸ Inkwartieren is het onderbrengen van soldaten bij particulieren. In de context van de Duitse bezetting heeft het betrekking op het onderbrengen van Duitse soldaten bij Nederlandse burgers. Het opnemen van Duitse militairen in de persoonlijke levenssfeer gebeurde onder dwang, maar vaak wel tegen een vergoeding. Uit Nico’s verslag blijkt dat burgers echter niet altijd op de hoogte waren van deze inkwartiering.

⁵⁹ Archief SCZ, inv.nr. 280, Verslag door Nico Noordhof over de bezettingstijd en de in zijn huis ondergebrachte onderduikers, 1945.

⁶⁰ MijnStadMijnDorp – Veertien onderduikers in de Zwolse P.C. Hooftstraat, door J. Hagedoorn, <https://mijnstadmijndorp.nl/app/verhalen/veertien-onderduikers-in-de-zwolse-pc-hooftstraat> (geraadpleegd op 16 mei 2021).

⁶¹ Ibidem.

In *Houdt-moed* staat onder de aankondiging van de intieme muziekkavond een korte toelichting op het programma. Deze zal op 18 april onder andere bestaan uit klassieke werken zoals 'Danse Espagnole (Spaansche dans)' van violist Fritz Kreisler en de sonate in F grote terts van Edvard Grieg. In de programmatoelichting wordt toegelicht dat een 'grote terts' slaat op de toonsoort waarin het stuk wordt gespeeld. In muziektheorie is een 'grote terts' hetzelfde als een majeur-tonsoort; te herkennen aan zijn 'opgewekt klinkende karakter'. Hiermee contrasteert het de mineur-tonsoort met zijn 'droevige karakter'. Uit de nadruk op de opgewektheid in programmaomschrijving kan er worden afgeleid dat Atie en haar medespeler bewust voor deze toonsoort hebben gekozen. Een vrolijke stemming sluit uiteraard ook het meest aan bij het doel om met de intieme muziekkavonden de mentale spanning bij de bewoners waar mogelijk te verlichten.

Waar er bij de 'zwarte avonden' duidelijk sprake was van een financiële betekenis voor de optredende kunstenaars en er bij Fania's 'huisconcerten' toch ook een element van verdienste aanwezig was, is daar bij de intieme muziekkavonden waarschijnlijk geen sprake van geweest. Hoewel dit wel met voorzichtigheid vastgesteld moet worden. Atie, als optredende kunstenaar, heeft uiteraard enkel de intentie gehad om zichzelf en de toeschouwers mentaal te verlichten. Uit de aankondiging in *Houdt-moed* is niet expliciet af te leiden of de kunstenaar van buitenaf optrad vanuit een financieel motief. Hoewel de kunstenaar, gezien de betrokkenheid bij een illegale situatie, had kunnen spelen voor een vergoeding, is het aannemelijker dat deze collega van Atie mee optrad om samen met haar de bewoners een mooie muziekkavond te bezorgen zonder dat daar een financiële vergoeding tegenover had gestaan. Hij wordt namelijk beschreven als een 'welbekenden vriend' die dus een der mate sterke vertrouwensband heeft opgebouwd met de Noordhofs, voortvloeiend uit zijn 'jarenlange samenwerking' met Atie, dat hij in deze illegale context wordt binnengelaten. De geschetste omstandigheden waarin deze intieme muziekkavonden werden gehouden vormen dan ook een verklaring dat de huiskamerconcerten in de context van Huize Noordhof, voor zowel optredende kunstenaar Atie als toeschouwers, hoofdzakelijk een psychologische betekenis hebben gehad.

FINANCIËLE EN PSYCHOLOGISCHE BETEKENIS VAN DE INTIEME MUZIEKAVONDEN IN HUIZE NOORDHOF, 1943

Deze intieme muziekavonden bij Nico en Atie vinden plaats in een context waarin betrokkenen te maken krijgen met een langdurige mentaal uitputtende situatie. Het is dan ook deze situatie die aanleiding geeft tot organisatie van deze huiskamerconcerten. In tegenstelling tot de 'zwarte avonden' en de 'huisconcerten' is er bij de intieme muziekavonden hoogstwaarschijnlijk helemaal geen sprake geweest van een element van verdienste, wat dus wederom tegenspreekt dat clandestiene huiskamerconcerten voor alle optredende kunstenaars enkel een financiële betekenis hebben gehad. Als optredende kunstenaar hadden de huiskamerconcerten voor Atie juist enkel die psychologische betekenis, net zoals voor de andere bewoners van Huize Noordhof. De intieme muziekavonden hebben namelijk een belangrijke rol gespeeld in het dragelijk houden van de sfeer onder de zeventien bewoners en zij werden hier bewust voor georganiseerd. Hieruit kan geconcludeerd worden dat in deze onderduiksituatie de betekenis van de intieme muziekavonden voor kunstenaars én toeschouwers hoofdzakelijk psychologisch is geweest waarbij de geestelijk verlichtende werking van muziek in zijn puurste vorm tot uiting komt, omdat muziektheorie bewust wordt ingezet om die opgewekte sfeer te creëren.

CONCLUSIE

In de literatuur over de betekenis van clandestiene huiskamerconcerten is de focus van de concerten als kunstenaarsverzet verschoven naar het inzicht dat dit een vorm van vrije cultuuruitwisseling is die hoofdzakelijk een financiële betekenis had voor kunstenaars en een hoofdzakelijke geestelijk verlichtende betekenis voor de toeschouwers waarmee zij de oorlogsomstandigheden psychisch wilden verzachten. Deze directe verlichting uit de omstandigheden is in dit onderzoek geduid als de psychologische betekenis van huisconcerten. Micheels en Van Iddekinge kennen deze betekenisgeving van kunstenaars en toeschouwers toe aan alle clandestiene huiskameroptredens in Nederland, omdat bronmateriaal hen niet in staat liet om verschillende huisconcerten in Nederland te vergelijken. Nieuwe bronnen maakten het echter mogelijk om in deze scriptie voort te bouwen op die financiële en psychologische betekenisgeving van betrokkenen aan huiskamerconcerten door deze huisconcerten in drie verschillende contexten te bekijken. Het onderzoek richtte zich zodoende op de vraag hoe de financiële en psychologische betekenis van clandestiene huiskamerconcerten in Arnhem, Den Haag en Zwolle voor optredende kunstenaars en hun toeschouwers hebben verschild en hoe deze verschillen te verklaren zijn, 1942-1945?

Er is aangetoond dat voor kunstenaars de concerten in plaats van een financiële betekenis juist ook een psychologische betekenis konden hebben en de psychologische betekenis bij toeschouwers niet altijd even sterk aan de orde leek. In het eerste hoofdstuk van de Arnhemse 'zwarte avonden' werd betoogd dat de meeste optredende kunstenaars inderdaad hoofdzakelijk die financiële betekenis hebben gehad. Zij stelden starre eisen aan het minimum honorarium. De motieven van de toeschouwer om deze huiskamerconcerten te bezoeken leken, in tegenstelling tot de literatuur, niet zo sterk voort te komen uit de behoefte om zich direct geestelijk te verlichten uit die oorlogsomstandigheden. Zij leken die concerten eerder te hebben bezocht als een middel om hun culturele leven zoals vóór de bezetting zoveel mogelijk mee voor te zetten. In hoofdstuk twee, waarin de Haagse 'huisconcerten' van Fania Chapiro werden bekeken, is er betoogd dat hoewel Fania wel speelde voor verdiensten, de financiële betekenis voor haar waarschijnlijk in veel mindere mate aanwezig leek te zijn dan bij de kunstenaars van de 'zwarte avonden'. In plaats daarvan hadden de 'huisconcerten' voor de toeschouwers én voor haar juist wel hoofdzakelijk een psychologische betekenis waarbij zij ze gericht inzette om de

toeschouwers geestelijk te verlichten. Dit toont aan dat deze huiskamerconcerten voor optredende kunstenaars dus óók een psychologische betekenis konden hebben. Tot slot toonde het derde hoofdstuk van de intieme muziekavonden bij Nico en Atie Noordhof-Bartèl dat er bij deze huiskamerconcerten hoogstwaarschijnlijk helemaal geen sprake was van een financiële betekenis voor optredende kunstenaars, maar werden zij enkel ingezet als psychologisch middel van geestelijke verlichting.

Het lijkt daarom vruchtbaar om de betekenisgeving van betrokkenen aan clandestiene huiskamerconcerten niet toe te kennen aan het geheel van huiskamerconcerten in Nederland, maar de oorlogsomstandigheden waarin de concerten plaatsvonden in acht te nemen en de wijze waarop de betrokkenen te maken kregen met de gevolgen van deze omstandigheden mee te nemen in het doorgronden van deze betekenisgeving. De ‘zwarte avonden’ werden grotendeels gehouden in een tijd waarin toeschouwers en optredende kunstenaars wel in staat leken om zoveel mogelijk door te gaan met hun leven zoals vóór de bezetting. In 1943 mengden enkele ‘tegenwoordige tijdsomstandigheden’ zich pas in het circuit. Voor optredende kunstenaars en toeschouwers waren de ‘zwarte avonden’ wellicht daarom een middel waarmee zij hun culturele leven zoals vóór de bezetting mee wilden voortzetten. De kunstenaars zagen de concerten zodoende wel hoofdzakelijk als een financieel middel omdat zij daarmee hun professie zoveel mogelijk voort konden zetten. Voor de toeschouwers hadden zij daarom in mindere mate een psychologische betekenis en was het meer een middel waarmee zij in de nieuwe intieme sfeer konden blijven genieten van ‘gewoon kunst’. De ‘huisconcerten’ van Fania en de intieme muziekavonden in Huize Noordhof werden daarentegen gehouden in een context waarin de betrokkenen te maken kregen met de gevolgen van de bezetting die hun leven op directe wijze ontredde. Bij Fania was dat door de zorgwekkende periode van voedselschaarste en de bombardementen op hun woonwijk en in Huize Noordhof was dat vanwege de onderduiksituatie. In beide casestudies werden de huiskamerconcerten zodoende bewust ingezet met dat psychologische doel om de betrokkenen geestelijk te verlichten uit die oorlogsomstandigheden waardoor die financiële betekenis voor kunstenaars niet, of in veel mindere mate aan de orde leek te zijn.

Uiteraard moet er nogmaals worden benadrukt dat er nooit met zekerheid uitspraken kunnen worden gedaan over hoe men de bezettingstijd en de impact daarvan daadwerkelijk heeft beleefd en dat inzichten over de betekenis van clandestiene huiskamerconcerten voor optredende kunstenaars en hun toeschouwers

altijd gestoeld zijn op de interpretatie van bronnen vanuit de 21^{ste}-eeuwse onderzoeker, zoals ook de inzichten in deze scriptie dat zijn. Het inzicht dat cultuur tijdens de bezetting niet enkel in het licht moet worden bekeken van verzet zorgt er echter wel voor dat de betekenis van deze huiskamerconcerten in het culturele leven tijdens de bezetting beter kan worden begrepen. Het voorkomt dat zij enkel de marginale rol van 'randverschijnsel' in het kunstenaarsverzet toebedeelt krijgen. Het benaderen van clandestiene huiskamerconcerten met een open blik haakt tevens aan bij het gegeven dat kunst en cultuur in het algemeen uiteraard ook verschillende betekenissen kunnen hebben.

In dit onderzoek stond enkel de financiële en psychologische betekenisgeving aan clandestiene huiskamerconcerten centraal en zijn mogelijke andere betekenissen buiten beschouwing gelaten. In vervolgonderzoek zou het bijvoorbeeld interessant zijn om te kijken naar wat de waardering voor deze intieme, persoonlijke vorm van cultuuruitwisseling heeft betekend voor cultuuruitwisseling na de Tweede Wereldoorlog. Voelde men er wat voor om ook na de bezetting concerten te blijven organiseren in de huiskamer? Bovendien zou het ook interessant zijn als er licht kan worden geworpen op een eventuele aanwezigheid en betekenisgeving van soortgelijke concerten buiten de Nederlandse grenzen.

BRONNEN

ARCHIEVEN EN COLLECTIES

Gelders Archief (GA), Arnhem

2173 “Zwarte Avonden” te Arnhem

Haags Gemeentearchief, Den Haag

Collectie Nederlands Muziek Instituut (NMI)

3361-01 Archief Fania Chapiro

Collectie foto's

Historisch Centrum Overijssel (HCO), Zwolle

0652 Stichting Collectie Zwolle 1940 – 1945

Beeldbank Overijssel

1676 Foto's

KRANTEN

Houdt-moed: “alles gaat voorbij, ook dit”

WEBSITES EN DIGITALE NASLAGWERKEN

<https://www.delpher.nl/>

<https://www.forbiddenmusicregained.org/>

<http://www.getuigenverhalen.nl/>

<https://leosmitfoundation.org/>

<https://www.mijngelderland.nl/>

<https://www.mijnstadmijndorp.nl/>

<https://www.oorlogsbronnen.nl/>

<http://www.resources.huygens.knaw.nl/>

<https://www.theaterencyclopedie.nl/>

<https://www.wo2-hoekschewaard.nl/>

LITERATUUR

Barnouw, D., *De hongerwinter* (Hilversum 1999).

Blom, H., *In de ban van goed en fout* (oratie, Universiteit van Amsterdam 1983).

Boom van der, B., *‘Wij weten niets van hun lot’. Gewone Nederlanders en de Holocaust* (Amsterdam 2012).

Brokken, J., ‘Gedood en vergeten’ in: E. Pameijer en C. Alders eds., *Vervolgde componisten in Nederland: verboden muziek in de Tweede Oorlog* (Amsterdam 2015) 19-30.

Calis, P., *Het ondergronds verwachten. Schrijvers en tijdschriften tussen 1941 en 1945* (proefschrift, Amsterdam 1989).

Croom, A.M., ‘Music practice and participation for psychological well-being: A review of how music influences positive emotion, engagement, relationships, meaning, and accomplishment’, *Musicae Scientiae* 19:1 (2014) 1-21.

Duinkerken van, A., ‘Clandestiene cultuuravonden’ in: J.J. Bolhuis, C.D.J. Brandt, H.M. van Randwijk en B.C. Slotemaker eds., *Onderdrukking en verzet. Nederland in oorlogstijd*, dl. 2 (Arnhem / Amsterdam ca. 1950) 578-581.

Ensel, R. en E. Gans, ‘De inzet van joden als “controlegroep”. Bart van der Boom en de Holocaust’, *Tijdschrift voor Geschiedenis* 126:3 (2013) 388-396.

Ensel, R., en E. Gans, ‘Nivellering in de geschiedenis’, *de Groene Amsterdammer* nr. 50 (12 december 2012), <https://www.groene.nl/artikel/wij-weten-iets-van-hun-lot>.

Gelder van, H. en J. Klöters, *Door de nacht klinkt een lied. Amusement in Nederland 1940-1945* (Alphen aan de Rijn 1985).

- Heijden van der, C., *Grijs verleden. Nederland en de Tweede Wereldoorlog* (Amsterdam 2001).
- Iddekinge van, P.R.A., *Zwarte avonden in Arnhem 1942-1944. Cultuur buiten de Kultuurkamer* (Utrecht 1994).
- Lewin, L., *Het clandestiene boek, 1940-1945* (Amsterdam 1983).
- Mulder, H., *Kunst in crisis en bezetting. Een onderzoek naar de houding van Nederlandse kunstenaars in de periode 1930-1945* (proefschrift, Amsterdam 1978).
- Micheels, P., *Muziek in de schaduw van het Derde Rijk. De Nederlandse symfonie-orkesten, 1933-1945* (proefschrift, Zutphen 1993).
- Overbeeke, E., 'Vervolgde componisten in Nederland' in: ibidem en L. Samama eds., *Entartete Musik. Verboden muziek onder het nazi-bewind* (Amsterdam 2004) 147-180.
- Samama, L., *Nederlandse muziek in de 20-ste eeuw. Voorspel tot een nieuwe dag* (Amsterdam 2006).
- Savenije, L., *Nijmegen, collaboratie en verzet: een stad in oorlogstijd* (Nijmegen 2018).
- Tichelaar, W., 'Muziekbeleid in Nederland, 1900-1950', *Tijdschrift van de Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis* 37 (1987) 182-207.
- Venema, A., *Kunsthandel in Nederland, 1940-1945* (Amsterdam 1986).
- Winkel, L.E., *De ondergrondse pers, 1940-1945* (Den-Haag 1954), geheel herziende versie door H. de Vries (Amsterdam 1989).
- Winkel, L.E., *De ondergrondse pers, 1940-1945* (Den-Haag 1954).
- Ziv, N., A.B. Chaim en O. Itamar, 'The effect of positive music and dispositional hope on state hope and affect', *Psychology of Music* 39:1 (2011) 3-17.

