



Léon Goossens with the dancer Leslie Burrows in 1933, the year of their marriage. Photo by Sasha on the roof of World's End Studio, Chelsea, London

Léon Goossens

rare
Goossens

Oboe
classics
CC2005

Concertos by
Marcello, Scarlatti, Colin

Bax Oboe Quintet

Pieces by:
Barthe, Fauré, Fiocco,
Kreisler, Pierné, Saint-Saëns,
Thomé, Van Phillips

rare
GOOSSENS

rare Goossens

Léon Goossens

Recording Credits:

Fauré: Columbia DB 691, recorded 15/6/31 • **Marcello:** Columbia DX 1389/90, recorded 22/4/47
Pièrné: Columbia DX 8347, recorded 16/6/47 • **Scarlatti:** Columbia DX 8347/8, recorded 23/4/47 **Bax:**
National Gramophone Society 76/771/2EX, recorded 1927 • **Barthe:** Edison Bell 3476 06671A, recorded Dec
1920 • **Colin:** Edison Bell 1137 8721K/8722W, recorded Jan 1925 • **Saint-Saëns:** Columbia DB 600,
recorded Feb or Mar 1931 • **Thomé:** Columbia DB 600, recorded 10/3/31 • **Fiocco:** Columbia DX
1390, recorded 16/6/47 • **Kreisler:** Columbia DB 691, recorded Feb or Mar 1931 • **Van Phillips:**
Columbia DB 1440, recorded 6/7/34

Recordings supplied and transferred by Malcolm McMillan, 'macsworks'
Additional material from Christopher Steward
Assistance from Melvin Harris, Jennie Goossens, Robert Bigio
Mastered by Simon Weir, The Classical Recording Company, 2002

Oboe and cor anglais by Lorée
Oboe image courtesy Howarth of London
CD design by Steam
Programme notes by Melvin Harris
French translation by Pierre Béguin
German translation by Ulrike Salter-Kipp

**Oboe
Classics** 9 Beversbrook Road, London N19 4QG, UK. Tel: +44 (0)20 7263 4027

email: mail@oboeclassics.com, web site: www.oboeclassics.com, which contains a memoir of her father by
Jennie Goossens, and a description of the rewards and challenges of transferring 78 rpm discs to CD by
Malcolm McMillan. It also has details of other Oboe Classics titles.

Companion labels: www.clarinetclassics.com, www.celloclassics.com

1 Fauré: Pièce (vocalise 1914),
with Clarence Raybould (piano) 2:49

Marcello: Concerto in C minor, with the
Philharmonia Orchestra conducted by
Walter Susskind

2 Andante 3:31

3 Adagio 4:05

4 Presto 2:58

5 Pièrné: Aubade, with
Gerald Moore (piano) 2:40

Scarlatti, arr Bryan: Concerto No 1 in G,
with the Philharmonia Orchestra conducted by
Walter Susskind

6 Canzonetta 2:34

7 Polonaise 2:01

8 Minuet 3:16

9 Aria 1:58

10 Tarantella 2:02

Bax: Quintet for oboe and strings, with the
International Quartet (A Mangeot, B Pecker,
F Howerd, H Withers)

11 Tempo molto moderato - Allegro 4:48

12 Lento espressivo 7:28

13 Allegro giocoso 4:02

14 Barthe: Passacaille, with the London Wind
Quintette (R Murchie, L Goossens,
H Draper, W James, AL Brain) 2:55

15 Colin: Concertino for oboe
and orchestra 6:06

16 Saint-Saëns: The Swan,
with Clarence Raybould (piano) 2:17

17 Thomé: Simple Aveu,
with Clarence Raybould (piano) 3:09

18 Fiocco, arr. Bent & O'Neill: Arioso,
with Gerald Moore (piano) 2:34

19 Trad, arr. Kreisler: Londonderry Air,
with Clarence Raybould (piano) 3:36

20 Van Phillips: Nicolette, with the
Van Phillips All-Star Orchestra 3:03

Total Time 68:51

Léon Goossens c.1934: Photo by Peggy Delius



rare
Goossens

Melvin Harris, author and broadcaster, met Goossens in 1900 and continued their relationship until his death in 1988, during which time he interviewed Goossens many times for BBC radio and discussed his recordings. Here he writes about the period covered by this collection.

Of Léon Goossens it was once said: "There is perhaps only one other musician who can so etherealise his instrument. One thinks of Casals and his cello". But it was not always so. In his early days Léon Goossens was dissatisfied with the models he was expected to emulate. His first teacher was Charles Reynolds, the renowned lead oboist of the Hallé Orchestra. Great though he was at teaching breath control and practice passages, his tone and phrasing held no magic for his young pupil. Etherealisation was absent from a tone that was broad, without vibrato and, as Léon put it, "bullish". Indeed, to mute his instrument Reynolds used to hang a robust pocket handkerchief over his music stand and project into it!

Later studies at London's Royal College of Music brought no real inspiration, for the oboe professor there was William Malsch, a kindly man, but an unlovely player. He was dropped from the Queen's Hall Orchestra since his tone set Sir Henry Wood's teeth on edge. An American critic agreed, when he wrote "His tone bites like sulphuric acid". "He scraped all the guts out of his reeds", explained Léon, "you could hold one of his devitalised reeds out of the window and it would crow on its own."

The great breakthrough came when Léon heard the Belgian oboist Henri De Busscher play at the Queen's Hall. De Busscher's playing was delicate and expressive, with a marvellous singing quality about it. His long, sensitive phrases were a marvel. His cameo-like tone was endowed with a warm vibrato. This was the inspiration that Léon had yearned for. Night after night he listened out for De Busscher's solos, then went back to his room to emulate and aim for the same subtle and singing control over his oboe. He was an eager and gifted pupil, so much so that when De Busscher left for New York, Henry Wood chose the 16-year-old Goossens to take his place.

At this time the oboe was little heard as a solo feature, and gramophone recordings of the instrument were few and mainly of trite pieces. This dearth of solos bedevilled Léon Goossens

Léon Goossens

when he prepared for his crucial audition for the Queen's Hall post. He searched hard for a solo piece that would give him the chance to demonstrate a wide range of moods and technique and discovered a delightful French Concertino. This was the *Solo de Concours* Opus 33 by Charles Colin, the famous Oboe Professor at the Paris Conservatoire and Georges Gillet's teacher. He played this piece with such panache that Sir Henry Wood later asked for it to be featured as Léon Goossens' first solo piece at a Queen's Hall concert.

That solo debut, in 1914, gave the young Léon his first experience of standing alone before a packed audience and gave him his first taste of enthusiastic applause. Sixty years later he spoke of that event as "a memory that never grows hazy and has a warm glow about it." At that concert, the Colin piece was played in its original form with piano accompaniment only. But eight years later, Sir Henry Wood suggested that it would make a fine subject for a sound recording, if it was orchestrated.

This idea appealed greatly to the enterprising and far-seeing Joe Batten, who was then the recording manager for the Edison Bell Record Company, in London. At first Sir Henry was happy to provide the needed orchestration, but pressure of work meant that he had to hand over the project to another bearded conductor. The other conductor was none other than Léon's father Eugène, though he is not credited on the record label.

In those days (the early twenties) sound recordings were made without microphones, amplifiers and electrical recording heads. All the studio sounds had to be collected by a large metal horn and fed to a cutting head that was very much like the old wind-up gramophone sound-boxes. This acoustic method was not sensitive enough to capture the energy from a full orchestra, so only a small number of players could be cramped in front of the horn. Added to that was the problem that double basses recorded badly. So the bass support on Léon Goossens' first solo recording was provided by hearty tubas. But this quaint feature in no way detracts from the delights of this pioneering disk.

Joe Batten took his enthusiasm for Léon's playing to the point that he consulted him about a series of wind recordings. This led to the first recording of unaccompanied Cor Anglais solos,

made by Léon's colleague James MacDonagh (father of Terence MacDonagh) and a selection of quintets played by the London Wind Quintette. This group sprang from an idea of Léon's and came to include four friends: Haydn Draper on clarinet; Wilfred James on Buffet bassoon; Robert Murchie on flute; and Alfred Brain on French Horn.

The Barthe Passacaglia example on this disk was recorded by the old acoustic system and does not give full justice to the players. Despite that it provides a charming insight into both a vanished era of recording and the cooperative work of some legendary performers.

The early Twenties also brought to life the first major work especially composed for Léon. In the Autumn of 1922 Arnold Bax produced his Oboe Quintet after talking over the ideas he nurtured with the oboist. The first performance, however, was delayed until May 11th 1924, when it was included in the Chamber Concert held at the Hyde Park Hotel. In March 1927 The National Gramophone Society sponsored a recording of the work with Léon and André Mangeot's International Quartet. By that year the old acoustic system was dead; now microphones and electrical amplification made it possible for a wider frequency range to be captured. And now the players could sit in a spread-out and natural performing pattern.

On listening to that recording Léon said: "Bax wanted to convey a reflective and brooding feeling for most of the work. Even a touch of keening in places. At one point he wanted me to use a wide throbbing vibrato. I think he had the Irish Uilleann pipers in mind. They use a fingered vibrato that throbs like that. Following all that lovely Irish melancholy, Bax changed mood and begged me to enjoy the liveliness of the third movement. And I did. His wild Irish jig appealed to me, after all I had lived in Dublin for some time and I knew the spirited dance music so well".

These 1927 electric-system records tend to be bass heavy and were never replaced by fresh recordings. Even so, they show the work as Bax meant it to be and are Goossens' first extended-frequency disks.

On the 7th October 1932 Léon's career took a new and exciting turn when he became first oboe in the new London Philharmonic Orchestra formed by Sir Thomas Beecham. Around that time his recording commissions flourished, with a series of entrancing pieces by Kreisler, Saint Saëns, Thomé and Fauré, all with Clarence Raybould on piano. In the recording of the Londonderry Air, arranged by Kreisler, Léon Goossens makes a rare use of the cor anglais as well as his oboe.

Despite being recognised as the World's Greatest Oboist, Léon Goossens was by no means snobbish. When dance band leaders tentatively approached him with offers he accepted them gracefully and gave them superb performances, even though the material was light and undistinguished. And he had the gift of making even such unpromising music sound special and attractive. Some of these light entertainment pieces with Debroy Somers, Carroll Gibbons and Ray Noble were recorded. But the piece on this disk was somewhat different from the others, since it was specially written for Léon by dance-band leader Van Phillips. It was inspired by a slim, dark-haired French student, seen weaving her way through the packed Café de Paris in London. Léon was with Van Phillips at the time. Distracted by the girl, Van Phillips began to hum a theme to match her appeal. It became a piece called 'Nicolette'; a wistful serenade for oboe, strings and piano. The year was 1934.

Two years later Léon began a love affair with the Marcello Concerto. It was the first piece conducted by Beecham after his return from New York. The arrangement was made by Léon's brother-in-law Hyam Greenbaum. In speaking of this work Léon said: "I love the whole work, but most of all I love the Adagio. There's such a tranquil feel about it. It has to be handled tenderly, almost with reverence. And I aim for that." Léon first recorded it in 1943 with the Liverpool Philharmonic. That disk was publicised but never released. The version on this disk is a later one, made with the Philharmonia String Orchestra in 1947. We have Léon's word for it that this version was a far finer recording in every conceivable way.

The Scarlatti concerto was a good rival for his affections and was recorded the day after the Marcello, using the very same reed! It is yet another radiant performance, and for those who never heard Léon in the flesh, I can attest that these are the standards he aimed for in every concert prior to his tragic car accident in 1962.

His playing needs no wordy analysis. Listen to it and let the magic unfold. It is a magic that has altered the lives of many oboists and many other wind players. Clarinetists Jack Brymer, Reginald Kell and Sidney Fell have testified to the dramatic effect Léon's playing had on their own approach to playing. And leading flautists have said the same. All these gifted admirers have joined in agreeing that Léon's masterly use of legato, of subtle shadings and telling rubato, combined with a ravishing tone, gave an unexpectedly new life to the music he offered. He had his critics, of course. Beecham encouraged great freedom of expression and rubato. But when Bruno Walter rehearsed Mahler with the LPO he stopped in exasperation and barked out "Mr Goossens, could you not play in time for once?" Furtwängler reacted in a similar fashion. But they had grown up with the Germanic oboe style in mind: a style roundly condemned by Richard Strauss.

Of his rubato and fluency Léon had this to say: "Musical notation has its limits. It can never give you the full insight into the way to perform. The performer has to breathe life into the music with subtle inflections and shadings. I have worked with composers such as Bax, Henschel, Arthur Bliss, Gordon Jacob and my brother Eugène, and in every case their vision has altered after I have played certain passages as I saw them. I think like a singer and I try to make my oboe sing out for me. This once got me into trouble with Sibelius. When Tommy [Beecham] gave the first performance of Sibelius' Second Symphony, I took the parts home and found a lovely flowing solo in the third movement. When I played it Tommy was in raptures. But when he spoke to Sibelius the great man said of me 'Tell him not to be such a gentleman. That solo is supposed to be wild and savage, not soft and beautiful!'. A pity that he didn't mark it so and I still find the solo full of beauty. Still it's his work, so I bow to his verdict. But I always prefer Beauty to 'The Beast.'"

This disk illustrates just what Léon Goossens meant.

Léon Goossens' complete recordings, together with some by Henri De Busscher, can be consulted in the MELVIN HARRIS COLLECTION at the Music Library of the University of Washington, Seattle, USA.

Léon Goossens at 16, as principal oboe of the Queens Hall Orchestra (1913)



rare
Goossens

Melvin Harris, auteur et diffuseur, fit la connaissance de Goossens en 1966 et resta en rapport avec lui jusqu'à sa mort en 1988, période pendant laquelle il eut l'occasion de l'interviewer de nombreuses fois et de discuter de ses enregistrements. Melvin Harris évoque ici la période couverte par le présent recueil.

On a dit de Léon Goossens "qu'il est peut-être le seul autre musicien capable de donner une légèreté éthérée à son instrument ; on pense à Casals et à son violoncelle." Mais cela n'avait pas toujours été le cas, car à ses débuts, Léon Goossens n'était guère satisfait des modèles qu'on lui proposait. Son premier maître fut Charles Reynolds, le fameux premier hautbois du Hallé Orchestra. Malgré ses hautes qualités d'enseignant de la maîtrise du souffle et des passages d'exercice, sa sonorité et son phrasé n'offraient aucune magie pour son jeune élève. Toute qualité éthérée était absente de sa sonorité large, sans vibrato, et, selon le mot de Léon Goossens, "tauresque". De fait, pour atténuer son instrument, Reynolds avait l'habitude de tendre un large mouchoir sur son pupitre, sur lequel le son était dirigé directement!

Les études que Goossens entreprit par la suite au Royal College of Music de Londres ne lui apportèrent pas de vraie inspiration car son professeur y était William Malsch, personne aimable mais peu gracieuse comme musicien. Il se fit remercier par le Queen's Hall Orchestra parce que sa sonorité faisait frémir Sir Henry Wood. Un critique américain exprima son accord en écrivant que "sa sonorité mordait comme de l'acide sulfurique". Et Léon Goossens d'expliquer : "Il étripait les anches de ses instruments. Vous pouviez mettre une anche à la fenêtre et elle se mettait à roucouler toute seule."

La percée survint le jour où Léon Goossens entendit le joueur de hautbois belge Henri De Busscher au Queen's Hall. Son jeu était délicat et plein d'expression, doué d'une ravissante qualité chantante. Sa sonorité de camaïeu était marquée par un vibrato chaleureux. C'était l'inspiration dont Léon Goossens avait besoin depuis longtemps. Chaque nuit, il allait écouter De Busscher interpréter ses solos puis revenait dans sa chambre pour chercher à les reproduire, essayant d'acquiescer cette même maîtrise subtile et chantante sur son propre hautbois. Il était un élève enthousiasme et doué. À telle enseigne que le jour où De Busscher partit pour New York, Henry Wood choisit le jeune Goossens, 16 ans, pour le remplacer.

Léon Goossens

A cette époque, le hautbois n'était pas un instrument que l'on entendait souvent en solo et les enregistrements qui en avaient été faits sur phonographe étaient rares, utilisant le plus souvent des morceaux sans intérêt. Ce manque d'œuvres pour solo gêna vivement Goossens lorsqu'il prépara son audition cruciale pour le poste au Queen's Hall. Ayant cherché avec diligence, il tomba sur un morceau pour solo susceptible de faire la démonstration d'un large éventail de modes et de techniques : un charmant Concertino composé comme *Solo de Concours*, Opus 33, par Charles Colin, célèbre professeur de hautbois au Conservatoire de Paris et maître de Georges Gillet. Goossens l'interpréta avec un tel panache que Sir Henry Wood demanda plus tard à ce qu'il serve de premier morceau de solo par Léon Goossens dans un concert au Queen's Hall.

Ce début de soliste, en 1914, donna au jeune Goossens sa première expérience du fait d'être seul devant une salle comble et lui apporta un premier goût des tonnerres d'applaudissement. Soixante ans plus tard, il dira de cette soirée qu'elle était restée dans son esprit comme un "souvenir qui ne s'estompera jamais et qui baignera toujours dans une chaude lueur". Lors de ce concert, le morceau de Colin fut interprété dans forme originale, avec le seul accompagnement du piano. Mais huit ans plus tard, Sir Henry Wood estima qu'on pouvait en faire un beau morceau d'enregistrement dans une version orchestrée.

Cette idée fut accueillie avec enthousiasme par Joe Batten, responsable des enregistrements à Londres de la Edison Bell Record Company, un homme d'entreprise et de vision. Au début, Sir Henry Wood entreprit l'orchestration nécessaire, mais, sollicité par ses autres activités, il dut confier le projet à un autre chef d'orchestre barbu, en la personne de Eugène Goossens, père de Léon, bien que son nom ne figurât pas sur le label du disque.

À cette époque (début des années vingt), les enregistrements sonores se faisaient sans microphones, sans amplificateurs, et sans têtes d'enregistrements électriques. Les sons du studio devaient tous être recueillis par un grand pavillon métallique et transmis vers une tête de gravure très semblable aux anciennes caisses de résonance des premiers phonographes à remonter. Cette méthode acoustique n'était pas suffisamment sensible pour capter l'énergie d'un orchestre au complet, raison pour laquelle seul un petit nombre de musiciens pouvait se

serrer devant le pavillon. À quoi s'ajoutait le problème que les contrebasses s'enregistraient mal, de sorte que l'appui des basses au premier enregistrement solo de Léon Goossens fut donné par de vigoureux tubas. Néanmoins, cette amusante circonstance ne diminue en rien le charme de ce disque de pionnier.

Joe Batten fut séduit par le jeu de Goossens au point de lui demander ses conseils pour une série d'enregistrements de musique pour instruments à vent. Cela donna lieu au premier enregistrement d'œuvres de solo non accompagné pour cor anglais, interprétées par James MacDonagh, collègue de Goossens et père de Terence MacDonagh, et à une série de quintettes interprétés par le London Wind Quintette. Ce groupe était né d'une idée de Goossens et rassembla quatre autres amis : Haydn Draper, clarinette ; Wilfred James, basson Buffet ; Robert Murchie, flûte ; et Alfred Brain, cor d'harmonie. L'exemple du Passacaglia de Barthe du présent disque fut enregistré par l'ancien système acoustique et ne rend pas entièrement justice aux musiciens. Il n'en donne pas moins un aperçu charmant d'une époque disparue de l'enregistrement et la coopération de plusieurs interprètes légendaires.

Le début des années vingt donna également naissance à la première œuvre majeure spécialement composée pour Goossens. À l'automne de 1922, Arnold Bax produisit son Quintette pour Hautbois après avoir médité aux idées qu'il partageait à ce sujet avec Goossens. La première interprétation en fut cependant reportée jusqu'au 11 mai 1924, où elle fut incluse à un concert de musique de chambre donné au Hyde Park Hotel. En mars 1927, la National Gramophone Society parraina un enregistrement de l'œuvre avec Goossens et l'International Quartet d'André Mangeot. Cette année, l'ancien système acoustique n'était plus : des microphones et l'amplification électrique permettaient désormais de saisir une gamme plus large de fréquences, et les interprètes pouvaient s'asseoir dans un ordre plus dispersé et naturel.

En écoutant cet enregistrement, Goossens déclara : "Bax voulait exprimer un sentiment pensif et rêveur pour la plupart du morceau. Il voulait même un peu de lamentation par endroits. À un moment donné, il souhaitait me voir produire un vibrato tout en pulsations, songeant

probablement au groupe irlandais de joueurs de fife Uilleann, qui produisait un vibrato digital pulsant. Après toute cette jolie mélancolie irlandaise, Bax changea d'humeur et me supplia de faire valoir la vivacité du troisième mouvement. Ce que je fis. Sa gigue irlandaise sauvage m'attirait. J'avais vécu quelque temps à Dublin et je connaissais bien cette musique de danse animée."

Ces enregistrements à système électrique de 1927 tendaient à donner trop de poids aux basses et ne furent jamais remplacés par des enregistrements refaits. Néanmoins, ils montrent l'œuvre que Bax entendait produire et constituent les premiers disques de Goossens à fréquence étendue.

Le 7 octobre 1938, la carrière de Léon Goossens prit un tournant nouveau et passionnant lorsqu'il devint premier hautbois du London Philharmonic Orchestra, orchestre nouvellement formé par Sir Thomas Beecham. Les offres d'enregistrement commencèrent alors à affluer, portant sur une série de morceaux passionnants par Kreisler, Saint-Saëns, Thomé et Fauré, tous avec Clarence Raybould au piano. Dans l'enregistrement de l'Air de Londonderry, arrangé par Kreisler, Léon Goossens fait un rare usage du cor anglais, ainsi que de son hautbois.

Bien que reconnu comme le plus grand joueur de hautbois du monde, Léon Goossens n'en fit par pour autant preuve de snobisme musical et se pliait de bonne grâce aux invitations d'orchestres de danse à se produire avec eux, leur donnant des interprétations superbes même si les morceaux étaient légers et peu distingués. Il avait le don de rendre spéciale et attractive de la musique sans prétensions.

Certains de ces morceaux légers de divertissement avec Debroy Somers, Carrol Gibbons et Ray Noble furent enregistrés. Mais le morceau de ce disque fut un peu différent des autres puisqu'il fut spécialement composé pour Goossens par Van Phillips, chef d'orchestre de danse. Le morceau fut inspiré par une étudiante élancée aux cheveux noirs, qu'on avait vue se faufiler dans la foule du Café de Paris à Londres, Goossens se trouvant avec Van Phillips à ce moment là. Distrait par la vue de la jeune fille, Van Phillips se mit à chanter un thème en réponse à l'attrait de cette personne. Le morceau regut le nom de "Nicolette", une sérénade empreinte de regrets pour hautbois, cordes et piano. C'était en 1934.

Deux ans plus tard, Goossens s'éprit du Concerto de Marcello. Ce fut la première œuvre à être dirigée par Beecham après son retour de New York. L'arrangement avait été effectué par Hyam Greenbaum, beau-frère de Léon. Parlant de cette œuvre, Goossens déclara "J'aime ce morceau tout entier, mais avant tout j'aime l'Adagio. Celui-ci est empreint d'une grande sérénité. Il doit être traité avec tendresse, presque avec révérence. Et c'est ce que j'essaye de réaliser." Goossens l'enregistra pour la première fois en 1948 avec le Liverpool Philharmonic Orchestra. Bien qu'annoncé, ce disque ne fut jamais publié. La version figurant sur le présent disque lui est postérieure, réalisée avec le Philharmonia String Orchestra en 1947. Goossens nous a affirmé qu'elle constituait un enregistrement autrement plus fin que le premier.

Le concerto de Scarlatti sollicitait également ses affections et fut enregistré le lendemain de l'enregistrement du Marcello, avec la même ancre! Il s'agit d'une nouvelle exécution brillante. À ceux qui n'ont jamais entendu Goossens en chair et en os, je peux attester que telles étaient les normes qu'il visait dans chaque concert avant le grave accident de voiture dont il fut victime en 1962.

Son jeu n'appelle pas à des analyses verbeuses. Il suffit de l'écouter et de laisser libre cours à sa magie. C'est une magie qui a changé la vie de nombreux joueurs de hautbois et de nombreux autres praticiens d'instruments à vent. Les clarinettes Jack Brymer, Reginald Kell et Sidney Fell ont témoigné de l'effet dramatique exercé par le jeu de Goossens sur leur propre approche de l'interprétation. Des flûtistes éminents en ont dit autant. Tous ces admirateurs talentueux sont d'accord pour considérer que l'emploi magistral du legato, les nuances subtiles, et le rubato éloquent qui, combinés à une sonorité captivante, caractérisaient l'interprétation de Goossens, conféraient une vie toute nouvelle à la musique qu'il produisait.

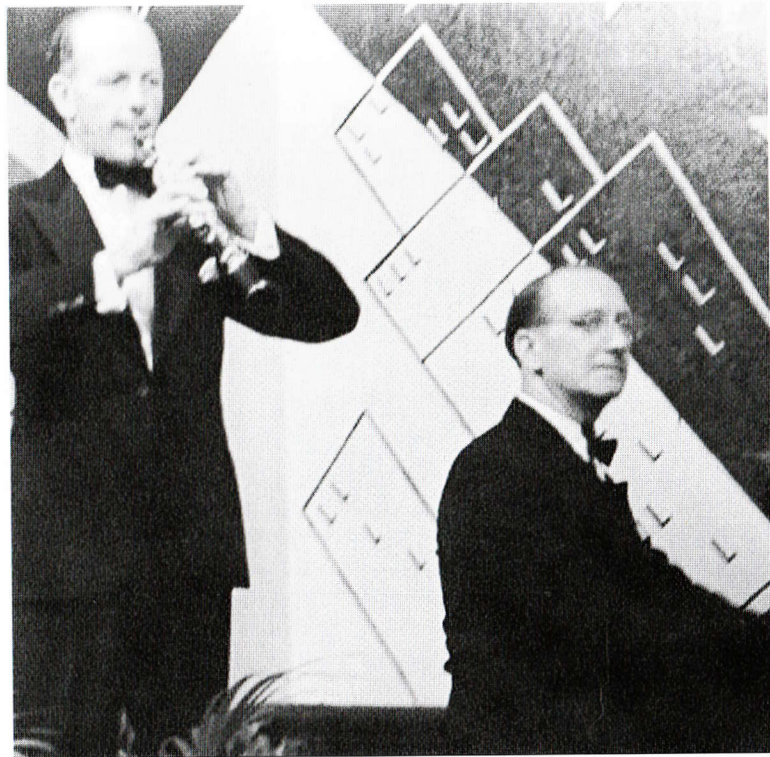
Certains l'ont certes critiqué. Alors que Beecham encourageait une grande liberté d'expression et le rubato. Bruno Walter, lors d'une répétition de Mahler avec le London Philharmonic Orchestra, s'interrompit, exaspéré, et lança : "Monsieur Goossens, ne pourriez-vous pas jouer en mesure pour une fois ?" Furtwangler réagissait de la même façon. Mais ils avaient été nourris du style allemand du hautbois, lequel était romdement dénoncé par Richard Strauss.

S'agissant de son rubato et de son jeu fluide, Goossens fit la remarque suivante : "La notation musicale a ses limites. Elle ne peut jamais vous donner un aperçu complet de la manière de jouer un morceau. Le musicien doit insuffler de la vie à sa musique au moyen d'inflexions subtiles et de nuances. J'ai travaillé avec des compositeurs comme Bax, Henschel, Arthur Bliss, Gordon Jacob et mon frère Eugène, et dans chaque cas leur vision a changé après que je leur eut joué quelques passages comme je les sentais. Je pense comme un chanteur et je cherche à amener mon hautbois à chanter pour moi. Cela m'a valu des ennuis avec Sibelius. Quand Tommy (Beecham) donna la première interprétation de la Deuxième Symphonie de Sibelius, je pris la partition chez moi et découvris un solo ravissant et fluide dans le troisième mouvement. Tommy fut enchanté de ma manière de l'interpréter. Mais quand il en parla à Sibelius, le grand homme lui demanda de me transmettre le message suivant : "Dites-lui de ne pas être un tel gentleman. Ce solo est supposé être déchaîné et sauvage, non pas doux et beau!" Dommage qu'il ne l'ait pas annoté ainsi, et je continue à trouver ce solo plein de beauté. Mais cette oeuvre est la sienne, de sorte que je m'incline devant son verdict. Cependant, je préférerai toujours la Belle à la Bête."

Le présent disque illustre fort bien ces propos.

Les enregistrements complets de Léon Goossens, ainsi que certains de Busscher, peuvent être consultés dans la MELVIN HARRIS COLLECTION à la Music Library de l'université du Washington, Seattle, États-Unis.

Léon Goossens with Ivor Newton at the opening of the 'Pub' concerts, Sheffield (1944)



Melvin Harris ist Autor und Redakteur in Funk und Fernsehen und lernte Goossens 1966 kennen. Sie standen bis zu seinem Tode im Jahre 1988 in Kontakt, und er hat Goossens in dieser Zeit viele Male für BBC Radio interviewt und ihre Aufnahmen besprochen. Hier schreibt er über den Zeitraum, den seine Sammlung behandelt.

Von Léon Goossens wurde einmal gesagt: "Es gibt vielleicht nur noch einen anderen Musiker, der sein Instrument so beflügeln kann. Man denkt an Casals und sein Cello." Aber es war nicht immer so. In seiner Anfangszeit war Goossens mit den Musikern, die er nachahmen sollte, unzufrieden. Sein erster Lehrer war Charles Reynolds, der berühmte erste Oboist des Hallé Orchesters. Obwohl er hervorragende Atemkontrolle und das Üben von Passagen unterrichten konnte, so hatte jedoch sein Ton und seine Phrasierungen keine magische Wirkung auf seinen jungen Studenten. Das Ätherische fehlte vom breiten Ton ohne Vibrato und Klang, laut Léon, wie ein Bulle. Um sein Instrument zu dämpfen nahm Reynolds in der Tat ein Taschentuch, hängte es über seinen Notenständer und projizierte dort hinein!

Sein Studium an Londons Royal College of Music brachte ihm aus dem Grunde auch keine wahre Inspiration, daß der Professor für Oboe William Malsch war; ein netter Mensch, aber ein liebloser Oboist. Er schied vom Queens Hall Orchestra aus, als sein Ton Sir Henry Wood nervös machte. Ein amerikanische Kritiker schrieb zustimmend: "Sein delikater Ton brennt wie Schwefelsäure". "Er schabte sämtliche Gedärme aus seinen Rohren", erklärte Léon, "man konnte eines seiner devitalisierten Rohre aus dem Fenster halten, und es krächte von alleine."

Der große Durchbruch kam, als Léon den belgischen Oboisten Henri De Busscher in der Queens Hall spielen hörte. De Busscher's Spielen war delikater und ausdrucksstark und von sagenhafter singenden Qualität. Seine langen empfindsamen Phrasen waren ein Wunder. Sein Ton war mit einem warmen Vibrato ausgestattet. Dies war die Inspiration, nach der sich Léon so gesehnt hatte. Jeden Abend hörte er sich De Busscher's Soli an und ging dann in sein Zimmer, um ihn nachzuahmen und die gleiche subtile und singende Kontrolle über seine Oboe zu gewinnen. Er war so ein eifriger und begabter Student, daß, als De Busscher nach New York ging, Henry Wood ihn, nur sechzehnjährig, als Nachfolger wählte.

Zu dieser Zeit stand die Oboe als Soloinstrument selten im Vordergrund, und es gab nur wenige Gramophonaufnahmen, die meisten davon unbedeutend. Dieser Mangel an Soli trieb Léon Goossens an, als er sich auf sein entscheidendes Probespiel für die Stelle im Queens Hall Orchestra bewarb. Er suchte lange nach einem Solostück, daß ihm die Möglichkeit gab, viele verschiedene Launen und Techniken zu demonstrieren, und er entdeckte ein reizendes französisches Concertino. Es handelte sich um das *Solo de Concours* Opus 33 von Charles Colin, dem berühmten Professor für Oboe am Pariser Conservatorium, der auch Georges Gillet unterrichtete. Er spielte das Stück mit soviel Elan, daß Sir Henry Wood es als Léon Goossens erstes Solostück in einem Queens Hall Konzert haben wollte.

Dieses Solodebut im Jahre 1914 lies den jungen Léon erstmals erfahren, wie es ist, alleine vor einem ausverkauften Publikum zu stehen und gab ihm einen Vorgeschmack auf begeisterten Applaus. Sechzig Jahre später spricht er von diesem Ereignis als "eine Erinnerung, die niemals verschimmt und ihm ein warmes Gefühl gibt." In besagtem Konzert wurde das Stück von Colin in der Originalfassung nur mit Klavierbegleitung aufgeführt. Acht Jahre später allerdings schlug Sir Henry Wood vor, daß es sich gut für eine Einspielung eignete, wenn es orchestriert wäre.

Diese Idee fand der unternehmungslustige und weitsehende Joe Batten reizvoll, der zu der Zeit Recording Manager der Edison Bell Record Company in London war. Zunächst wollte Sir Henry gerne die benötigte Orchestrierung anfertigen, doch der Arbeitsdruck zwang ihn dazu, diese Aufgabe an einen anderen härtigen Dirigenten zu übergeben. Dieser Dirigent war kein anderer als Léons Vater Eugène, auch wenn er auf der Liste aller Beteiligten an der Aufnahme nicht erscheint.

In den frühen zwanziger Jahren wurden Tonaufnahmen ohne Mikrophone, Verstärker und elektrische Tonköpfe gemacht. Alle Klänge aus dem Studio wurden von einem großen Metalltrichter aufgefangen und einem Schneidekopf zugeführt, was sehr an das altmodische Aufziehgramphon erinnert. Diese akustische Methode war nicht sensibel genug, um die Energie eines gesamten Orchesters aufzufangen, also wurden nur wenige Musiker vor den

Trichter zusammengefercht. Hinzu kam das Problem, daß Kontrabässe auf der Aufnahme schlecht durchkamen. Die Unterstützung für die Bässe wurde auf Léon Goossens erster Soloeinspielung von herzhaften Tuben geliefert. Diese kuriose Begebenheit lenkt auf keine Weise von den Köstlichkeiten dieser ersten Schallplatte ab.

Joe Batten ging mit seiner Begeisterung von Léons Spielen so weit, daß er ihn hinsichtlich einer Reihe von Bläseraufnahmen um Rat fragte. Dieses führte zur ersten Aufnahme unbegleiteter Englischhorn Soli, die James MacDonagh, ein Kollege von Léon und Vater von Terence MacDonagh, einspielte, und einer Auswahl von Quintetten, die vom 'London Wind Quintette' gespielt wurden. Diese Gruppe entsprang einer Idee von Léon und schloß vier Freunde mit ein: Haydn Draper an der Klarinette, Wilfred James am Buffet-Fagott, Robert Murchie an der Flöte und Alfred Brain am Horn. Das Beispiel der 'Barthe Passacaglia' auf dieser CD wurde im alten akustischen System aufgenommen und wird deshalb den Instrumentalisten nicht gerecht. Dem zu Trotz bietet sie zum einen eine charmante Einsicht in ein verschwundenes Zeitalter der Aufnahmetechnik und zum anderen die Zusammenarbeit legendärer Künstler.

In den frühen zwanziger Jahren erschienen auch die ersten wichtigen Werke, die speziell für Léon geschrieben wurden. Im Herbst 1922 produzierte Arnold Bax sein Oboenquintett, nachdem er seine sich bildenden Ideen mit dem Oboisten besprochen hatte. Die erste Aufführung fand jedoch erst am 11. Mai 1924 im Rahmen eines Kammermusikkonzerts im Hyde Park Hotel statt. Im März 1927 machte die National Gramophone Society eine Aufnahme des Werkes mit Léon und Andre Mangeot's International Quartet möglich. Zu diesem Zeitpunkt war das akustische System abgelöst; nun konnte mithilfe von Mikrofonen und elektrischen Verstärkern eine größere Frequenzspanne aufgenommen werden. Und jetzt konnten auch die Spieler weiter auseinander und in natürlicherer Aufstellung sitzen.

Über diese Aufnahme hat Léon gesagt: "Bax wollte mit dem Großteil des Werkes ein nachdenkliches und brütendes Gefühl vermitteln. Fast sogar eine Totenklage an manchen Passagen. An einer Stelle wollte er, daß ich ein weites pulsierendes Vibrato benutze. Ich

glaube, er hatte die irischen Uilleann Pfeiffer im Sinn. Die spielen mit einem Fingervibrato, das so pulsiert. Nach all dieser irischen Melancholie änderte Bax die Stimmung und flehte mich an, die Lebendigkeit des dritten Satzes zu genießen. Und ich tat es. Seine wilde irische Jig sprach mich sehr an, ich habe schließlich einige Zeit in Dublin gelebt und kenne die lebhaftige Tanzmusik so gut".

Diese 1927 entstandenen Aufnahmen im elektrischen System neigen dazu haßlastig zu sein und wurden nie mit modernen Aufnahmen ersetzt. Nichts desto trotz zeigen sie, wie Bax das Stück gemeint hat, und sie sind Goossens erste Langspielplatten.

Am 7. Oktober 1932 schlug Léons Laufbahn eine neue, spannende Richtung ein, denn er wurde erster Oboist im neuen, von Sir Thomas Beecham gegründeten London Philharmonic Orchester. Von da an blühte seine Schaffensperiode mit Einspielungsaufträgen, wie dieser Serie von hinreißenden Stücken von Rameau, Kreisler, Saint-Saëns, Thomé und Fauré, alle mit Clarence Raybould am Klavier. In der von Kreisler arrangierten Aufnahme von 'Londonderry Air' spielt Léon Goossens Englischhorn und Oboe, was nur selten der Fall ist. Obwohl er als weltbesten Oboist anerkannt wird, ist Léon Goossens in keinster Weise hochnäsiger. Wenn er von Tanzkapellenleitern angesprochen wurde, nahm er ihre Angebote würdevoll an und gab ihnen eine hervorragende Vorstellung, auch wenn das Material leicht und unbedeutend war. Zusätzlich hatte er das Vermögen selbst solche Musik besonders und ansprechend wiederzugeben.

Einige dieser leichten Unterhaltungsmusikstücke mit Debroy Somers, Carroll Gibbons und Ray Noble wurden aufgenommen. Aber das Stück auf dieser CD unterscheidet sich von den anderen, denn es wurde vom Tanzkapellenleiter Van Phillips speziell für Léon geschrieben. Die Inspiration dafür lieferte eine schlanke, dunkelhaarige, französische Studentin, die sich ihren Weg durch das vollbesetzte Café de Paris in London bahnte. Zu dem Zeitpunkt war Léon in Van Phillips' Gegenwart. Van Phillips begann, abgelenkt durch das Mädchen, ein Thema zu summen, welches ihrer Erscheinung entsprach. Daraus wurde das Stück 'Nicolette'; eine wehmütige Serenade für Oboe, Streicher und Klavier. Das war im Jahre 1934.

Zwei Jahre später begann Léon eine Liebesaffäre mit dem Oboenkonzert von Marcello. Es war das erste Stück, das Beecham nach seiner Rückkehr von New York dirigierte. Léons Schwager Hyam Greenbaum schrieb das Arrangement dafür. Wenn er darüber spricht sagt Léon: "Ich liebe das ganze Stück, aber am meisten liebe ich das Adagio. Es hat so ein ruhiges Gefühl an sich. Man muß es ganz zärtlich behandeln, fast mit Ehrfurcht. Und das strebe ich an." Die erste Aufnahme machte Léon 1943 mit dem Liverpool Philharmonic Orchestra. Für die Platte wurde Werbung gemacht, aber sie kam nie heraus. Die Version auf dieser CD entstand 1947 mit dem Philharmonia String Orchestra. Léon gab uns sein Wort darauf, daß diese Aufnahme in jeder Hinsicht eine viel bessere ist.

Das Scarlatti Konzert wurde ein Rivale für seine Zuneigung und wurde nur einen Tag nach dem Marcello aufgenommen. Léon spielte auf dem gleichen Rohr! Es war wiederum eine strahlende Vorführung, und ich kann jedem, der Léon nie live gehört hat, nur bestätigen, daß dieses der Standard war, den Léon in jedem Konzert vor seinem tragischen Autounfall im Jahre 1962 anstrebte.

Sein Spielen bedarf keiner weitschweifenden Analyse. Der Zauber entfaltet sich beim Zuhören von selbst. Es ist ein Zauber, der das Leben vieler Oboisten und anderer Bläser verändert hat. Die Klarinettenisten Jack Brymer, Reginald Kell und Sidney Fell haben erklärt, was für eine dramatische Wirkung Léons Spiel auf ihr eigenes hatte. Führende Flötisten haben das gleiche gesagt. All diese begabten Bewunderer stimmen dem gemeinsam zu, daß Léons meisterhafter Einsatz von Legato, von feinen Schattierungen und erzählendem Rubato, kombiniert mit einem entzückenden Ton, seiner Musik ein unerwartetes neues Leben verlieh.

Natürlich hatte auch er seine Kritiker. Beecham ermutigte zu großer Freiheit, was Ausdruck und Rubato anging. Aber als Bruno Walter mit dem LPO Mahler probte, brach er verzweifelt ab und brüllte ärgerlich: "Herr Goossens, können Sie denn nicht einmal im Zeitmaß spielen?" Furtwängler reagierte auf ähnliche Weise. Aber sie waren mit dem deutschen Oboenstil im Sinn aufgewachsen: ein von Richard Strauß entschieden verurteilter Stil.

rare
Goossens

Über sein Rubato und seinen Fluß sagte Léon folgendes: "Musikalische Notation hat seine Grenzen. Sie kann einem nie die volle Einsicht geben, wie es vorzutragen ist. Der Künstler muß mit feinem Tonfall und Schattierungen Leben in die Musik hauchen. Ich habe mit Komponisten wie Bax, Henschel, Arthur Bliss, Gordon Jacob und meinem Bruder Eugene gearbeitet, und jedesmal hat sich ihre Vision verändert nachdem ich bestimmte Passagen so spielte, wie ich sie sah. Ich denke wie ein Sänger und versuche meine Oboe aus mir heraus singen zu lassen. Einmal hat mir das Ärger mit Sibelius eingebracht. Als Tommy [Beecham] seine erste Aufführung von Sibelius' Zweiter gab, nahm ich die Stimme mit nach Hause und fand ein traumhaft fließendes Solo im dritten Satz. Als ich es Tommy vorspielte war er verückt. Aber als er mit Sibelius sprach sagte der großartige Mann zu ihm: "Sag ihm, er soll nicht so ein Gentleman sein. Dieses Solo sollte wild rauh sein, nicht sanft und schön!" Schade nur, daß er es so nicht markiert hat, und ich empfinde das Solo noch immer voll von Schönheit. Dennoch ist es sein Werk, also beuge ich mich seinem Urteil. Aber ich habe stets das Schöne dem Biest bevorzugt."

Diese CD illustriert genau was Léon Goossens meint.

Léon Goossens' vollständige Aufnahmen, zusammen mit einigen von Henri de Busscher, können in der MELVIN HARRIS COLLECTION in der Musikbücherei der University of Washington, Seattle, USA eingesehen werden.



The Cosmos Valves are very fond of the plaintive and pastoral character of the oboe. They reproduce it most carefully. Cosmos Valves bring the music nearer; they make the music clearer; and yet they are no clearer than any other valves.

Cosmos
RADIO VALVES
from Wireless Dealers everywhere.

Advertisement, 1930s, using the image of Léon Goossens. Illustration by Anna Zinkeisen.