



LIVINE MERTENS

Airs et mélodies

MENU

Tracklist	p.4
Français	p.10
English	p.18
Nederlands	p.26
Deutsch	p.36

LIVINE MERTENS

Mezzo-soprano [Anvers, 1898 – Bruxelles, 1968]

Airs et mélodies

BOÏELDIEU François-Adrien (1775-1834)

- 1 « D'ici voyez ce beau domaine », *Couplets de Jenny*, dans *La dame blanche* (I, 5),
chœurs et orchestre du Théâtre royal de la Monnaie, dir. Maurice Bastin (Columbia RF29-WLB128) [ULB] 3'02

THOMAS Ambroise (1811-1896)

- 2 « Connais-tu le pays ? », *Cantabile de Mignon* (I),
orchestre du Théâtre royal de la Monnaie, dir. Maurice Bastin (Columbia RFX30-LBX73)
[KBR : Becko V/8/2b Mus] 4'20

MASSENET Jules (1842-1912)

- 3 « Va ! laisse couler mes larmes », air de Charlotte dans *Werther* (III, 2),
avec accompagnement de piano (Edison 89259-F374) [KBR : Becko V/57/13 Mus] 2'28

BIZET Georges (1838-1875)

- 4 « L'amour est un oiseau rebelle », *Habanera de Carmen* (I, 5),
avec accompagnement de piano (Edison 89257-F373) [KBR : Becko V/57/11a Mus] 2'43

- 5 « Près des remparts de Séville », *Séguedille de Carmen* (I, 10),
avec accompagnement de piano (Edison 89258-F373) [KBR : Becko V/57/11b Mus] 1'51

GOUNOD Charles (1818-1893)

- 6 « Que fais-tu, blanche tourterelle », *Chanson de Stéphano*, dans *Roméo et Juliette* (III, 2^e tableau)
avec accompagnement de piano (Edison 89260-F374) [ULB] 2'44

- 7 « Depuis hier je cherche en vain mon maître » – « Que fais-tu, blanche tourterelle », *Chanson de Stéphano*, dans *Roméo et Juliette* (III, 2^e tableau),
orchestre du Théâtre royal de la Monnaie, dir. Maurice Bastin (Columbia RFX30-LBX74)
[KBR: Becko V/8/2a MUS] 4'09

OFFENBACH Jacques (1819-1880)

- 8 « Voici le sabre de mon père », *Couplets de La grande duchesse de Gérolstein* (I, 13),
chœurs et orchestre du Théâtre royal de la Monnaie, dir. Maurice Bastin,
enregistré en 1930 (British Library) (Columbia RF29-WLB127) [ULB] 3'12

SUPPÉ Franz von (1819-1895)

- 9 « De ce côté, voyez ce beau garçon », *Chanson de Boccace* (I), 3'05
trad. G. Lagye, H. Chivot et A. Duru, orchestre du Théâtre royal de la Monnaie, dir. Maurice Bastin,
enregistré le 22 octobre 1932 [Michaël Gray] (Columbia LF65-WLB326) [KBR : Becko V/117/3 Mus]
- 10 « J'suis pour vous plaire », *Couplets du jardinier de Boccace* (II), 2'10
trad. G. Lagye, H. Chivot et A. Duru, orchestre du Théâtre royal de la Monnaie, dir. Maurice Bastin,
enregistré le 22 octobre 1932 [Michaël Gray] (Columbia LF65WLB327) [KBR : Becko V/117/3 Mus]

STRAUSS Richard (1864-1949)

- 11 « L'honneur insigne m'est échu », *Présentation de la rose d'Octave*, avec la soprano Annette 4'15
Talifert (Sophie), dans *Der Rosenkavalier* (II),
trad. J. Chantavoine, orchestre du Théâtre royal de la Monnaie, dir. Maurice Bastin,
(Columbia RFX27-LBX77) [ULB]

HUMPERDINCK Engelbert (1854-1921)

- 12 « Gretel, comme toi » – « Joli château, château-gâteau », duo de *Hänsel und Gretel* (III, 1-2), 4'19
avec la soprano Annette Talifert (Gretel), trad. de C. Mendès, orchestre du Théâtre
royal de la Monnaie, dir. Maurice Bastin (Columbia RFX27-LBX78) [ULB]

RAVEL Maurice (1875-1937)

- 13 « How's your mug », *Cake-Walk* de la Théière et de la Tasse chinoise dans *L'enfant et les sortilèges* 2'37
avec le ténor Henri Marcotty (La Théière), orchestre du Théâtre royal de la Monnaie,
dir. Maurice Bastin (Columbia LF96-LB216) [KBR : Becko V/116/26a Mus]
- 14 « Toi, le cœur de la rose » – « Deux robinets coulent », air de l'Enfant et scène de l'Arithmétique 3'09
dans *L'enfant et les sortilèges*,
avec le ténor Henri Marcotty (Le Petit Vieillard), chœur d'enfants et orchestre du Théâtre royal de la Monnaie, dir.
Maurice Bastin (Columbia LF96-LB217 ; exemplaire de test S.G.D. R.C. Seine 239832B, daté du 31 juillet 1931) [ULB]

DE FALLA Manuel (1876-1946)

- 15 *Danse*, extraite de *La vida breve* (II, 1^{er} tableau, 1), 3'33
orchestre du Théâtre royal de la Monnaie, dir. Maurice Bastin,
paru en septembre 1930 (Columbia D11092-52001) [ULB]
- 16 *Danse*, extraite de *La vida breve* (II, 2^e tableau, 1), 3'40
chœurs et orchestre du Théâtre royal de la Monnaie, dir. Maurice Bastin,
paru en septembre 1930 (Columbia D11092-52002) [ULB]

DE BOECK August (1865-1937)

- 17 « Lorsque tu étais tout petit », *Berceuse de la mère Barent*, dans *La route d'émeraude*, orchestre du Théâtre royal de la Monnaie, dir. Maurice Bastin, enregistré le 6 juin 1930 [British Library] et publié par Victor Staelens dans le cadre du centenaire de la Belgique (Columbia RF19-WLB18) [ULB] 2'33

TCHAIKOVSKI Piotr Ilitch (1840-1893)

- 18 « Oh ! jeunes filles ! », *Romance de Pauline*, dans *La dame de Pique* (I, 2^e tableau), trad. M. Delines, Fernand Goeyens (piano), enregistré le 6 juin 1930 [Gray] et publié par Victor Staelens dans le cadre du centenaire de la Belgique (Columbia RF19-WLB66) [ULB] 2'34

MORET Ernest (1871-1949)

- 19 *Rose des roses*, *Berceuse* extraite du recueil *L'heure chantante*, poèmes de Gabriel Vicaire, Fernand Goeyens (piano), enregistré le 22 octobre 1932 [Michaël Gray] (Columbia RF64-WLB324) [KBR] 2'44

HILLIER Louis (1868-1960)

- 20 *Plaisir suprême*, valse chantée de l'opérette *The Salt King*, orchestre du Théâtre royal de la Monnaie, dir. Maurice Bastin (Columbia RF64-WLB331) [ULB] 3'28

GUIRAUD Ernest (1837-1892)

- 21 *Valse de Colin-Maillard*, extraite du ballet *Gretna Green* (1^{re} partie, n° 14), orchestre du Théâtre royal de la Monnaie, dir. Maurice Bastin (Columbia DF348-WLB96) [ULB] 2'57

LAUWERYNS Georges (1884-1960)

- 22 *Up me up*, *Danse américaine* extraite du *Grand divertissement* du ballet *Hopjes en Hopjes* (sc. 8), orchestre du Théâtre royal de la Monnaie, dir. Maurice Bastin (Columbia DF348-WLB94) [ULB] 2'24

TT : 69'12

Annette Talifert (1897- ?) – soprano

Fernand Goeyens (1892-1965) – piano

Chœurs et orchestre du Théâtre royal de la Monnaie de Bruxelles

Maurice Bastin (1884-1983) – direction

Provenance des exemplaires numérisés :

KBR : Fonds Yves Becko (Fondation Roi Baudouin, en dépôt à la section Musique de la Bibliothèque royale de Belgique)

ULB : Fonds Hélène et Jacques Strouk-Serbat (Bibliothèque de l'Université libre de Bruxelles)

Références bibliographiques :

Manuel Couvreur, « Mertens, Livine », dans *Nouvelle biographique nationale*, Bruxelles, Palais des Académies, t. 15, 2020.

Valérie Dufour, « Léon Molle et Maurice Bastin, chefs permanents à la Monnaie. Notes biographiques », dans M. Couvreur et V. Dufour (dir.), *La Monnaie entre-deux-guerres*, Bruxelles, Cahiers du GRAM, 2010, p. 365-368.



Légendes des illustrations

Couverture :

Robert MARCHAND, Livine Mertens dans le rôle de Charlotte du *Werther* de Massenet, photographie parue en couverture de *Mon copain*, 18 février 1934 ; Bruxelles, Bibliothèque royale de Belgique (B2969).

Notice :

1. *Pensionnat de Melsbroek*. – *Répétition d'un chœur*, carte postale anonyme, 1910-1920 ; Bruxelles, coll. privée.
2. Robert MARCHAND, Livine Mertens dans le rôle-titre de *L'enfant et les sortilèges* de Maurice Ravel, [1926], dédicace autographe ; Ruisbroek, coll. J. Fievez.
3. Joseph RENTMEESTERS, Livine Mertens dans le rôle de Puck d'*Un songe de nuit d'été* de Victor Vreuls, [1925] ; Ruisbroek, coll. J. Fievez.
4. James THIRIAR, maquette de costume pour Livine Mertens, dans le rôle-titre de *La jeune fille à la fenêtre* d'Eugène Samuel-Holeman, [1927], crayon sur papier ; Bruxelles, Conservatoire royal de Musique.
5. Robert MARCHAND, Livine Mertens dans le rôle-titre du *Rosenkavalier* de Richard Strauss, dédicace autographe de 1941 ; Ruisbroek, coll. J. Fievez.
6. Robert MARCHAND, Livine Mertens dans le rôle-titre de *Carmen* de Georges Bizet, [1929], Ruisbroek ; coll. J. Fievez.
7. James THIRIAR, maquette de costume pour Livine Mertens dans le rôle du Loup des *Malheurs d'Orphée* de Darius Milhaud, [1926], crayon et gouache sur papier ; Bruxelles, Archives du Théâtre royal de la Monnaie.
8. Robert MARCHAND, Livine Mertens dans le rôle-titre de *Boccaccio* de Franz von Suppé, [1932] ; Ruisbroek, coll. J. Fievez.
9. SIC [René CLIQUET], *Maurice Bastin*, crayon sur papier ; Bruxelles, coll. privée.
10. Robert MARCHAND, *Livine Mertens* ; Ruisbroek, coll. J. Fievez.

Remerciements

Les Archives de la Ville de Marseille et Sylvie Blanchot ; la Bibliothèque royale de Belgique, Marie Cornaz, Kris De Baerdemacker, Guillaume De Martelaer et Frédéric Lemmers ; le CEGESOMA et Chantal Kesteloot ; *Kunstenpunt* et Jan Dewilde ; l'Université libre de Bruxelles, Muriel Baguet et Renaud Bardez ; Olivier Ciccoli ; Philippe Connart ; Emmanuel Debruyne ; Marie-Pierre d'Udekem d'Acoz ; Valérie Dufour ; Jacques Fievez ; Pieter Lagrou ; Chris Murray ; Patrick Ramseyer ; Christine Taillandier-Serbat ; Étienne Verhoeyen ; Marie-Rose Weis-Dellieu.

Production : Musique en Wallonie, ULiège – quai Roosevelt 1B à 4000 Liège – Belgique
(<http://www.musiqueenwallonie.be>)

Numérisation / Restauration : Marc Doutrepont – Equus

Graphisme / Lay out : Valérian Larose – Quidam

Réalisé avec le concours du Ministère de la Fédération Wallonie-Bruxelles (Service général des Arts de la scène – Service Musique) et le soutien de la Wallonie.

LIVINE MERTENS

Mezzo-soprano [Anvers, 1898 – Bruxelles, 1968]

C'est à Anvers, au n° 5 de la Kuipersstraat où résidaient ses grands-parents paternels, que Liévine Dymphne Henriette Mertens voit le jour, le 7 novembre 1898. Son père, le lieutenant de marine Louis Jean Mertens avait épousé en 1897 à Bruxelles Delphine Liévine Louise Dewinter, originaire de Diest. Celle-ci est réputée avoir été musicienne et avoir envisagé une carrière lyrique. Son décès prématuré en 1908 contraignit le père à mettre leurs trois enfants en pension. Ainsi Liévine et sa sœur cadette Léonie passèrent-elles leur enfance chez les Ursulines de Melsbroeck. Liévine y poursuivit l'étude du piano au point d'acquérir une réelle virtuosité et découvrit son potentiel vocal en chantant aux offices [illustration 1].

À sa sortie de pension, elle prit durant deux ans des leçons avec Marius-Jean, dit Maurice Decléry ou de Cléry (Marseille, 27 novembre 1870 – Sanary, 27 décembre 1957). Élève de Joseph David puis de Théophile-Adolphe Manoury, Decléry fut premier baryton à la Monnaie de 1903 à 1923, mais se produisit également au Covent Garden et au Metropolitan Opera. En 1915, il avait fondé une école privée

où étaient prodigués « des cours professionnels gradués d'art lyrique ». Parmi ses élèves, mentionnons les sopranos Ghislaine Villier-Waucquez et Nadia de Cléry, ainsi que la danseuse et chorégraphe Marguerite Acarin, dite Akarova. Le 22 octobre 1921, à l'occasion de l'inauguration d'un monument à la caserne Prince Baudouin à Schaerbeek, Mertens chante, devant le roi Albert et aux côtés de Tilkin Servais, *Tu renaîtras*, « cantique à la Sainte-Belgique » de Dronchat.

Mertens a raconté les circonstances de son engagement à la Monnaie : « un jour, à brûle pourpoint, [Decléry] me proposa de faire du théâtre. J'acceptai cette idée avec enthousiasme. Mais mon père, consulté entre deux voyages, s'y opposa. Toutefois, après trois mois de leçons, je risquai, sur les conseils de mon professeur, d'auditionner à la Monnaie. [...] Ce fut très drôle. Au premier rang des fauteuils, il y avait deux directeurs [Corneil de Thoran et Paul Spaak]. Cela aurait dû suffire à me donner le trac... et bien pas du tout, cela ne m'épatait pas... Je m'avançai délibérément et attaquai l'air des "Larmes" de Werther. Je chantai cela avec autant d'émotion que si j'avais chanté *Marlborough* ! Je n'avais aucun espoir de réussir ; pensez donc, nous étions trente à concourir et [...] je fus la seule reçue. Mais comme je n'étais pas prête, je repris mes leçons et, un an après, je repassai en audition »



1. Pensionnat de Melsbroek. – Répétition d'un chœur,
carte postale anonyme, 1910-1920 ; Bruxelles, coll. privée.

(*L'indépendance belge*, 21 décembre 1935). « Moi, qui ne risquais rien, j'arrive sur le plateau avec un culot endiablé. Je chante l'air de *Roméo et Juliette* et l'air de la folie de *Mignon*, comme si je n'avais jamais fait que cela de toute ma vie. Comme je m'apprêtais à partir, le régisseur m'arrête et me dit : "Mademoiselle, descendez à la direction, vous êtes engagée !" Vous jugez de ma stupéfaction ! Je n'avais pas 20 ans ! J'étais mineure, je ne pouvais rien signer ! » (*Le vingtième siècle*, 4 février 1935).

Le 1^{er} août 1923, elle monte pour la première fois sur la scène où allait s'accomplir toute sa carrière. Alors que durant les répétitions, la jeune chanteuse s'était montrée timide et si gauche que Georges Dalman, le régisseur général, avait désespéré de la voir jamais réussir, elle étonne par le naturel de son jeu. Georges Eekhoud, avec un certain amusement, note que l'affluence « était due surtout à la présence de nombreuses amies de Mlle Mertens, pupilles comme celle-ci » de l'Union chrétienne des jeunes-filles qui « s'étaient donné rendez-vous à la Monnaie pour l'encourager et l'applaudir » : « Mlle Mertens produisit une excellente impression dès son entrée. Elle a une gentillesse et de la crânerie, une jolie voix et, en dépit du "trac", elle mit suffisamment de désinvolture dans son air du second acte » (*L'étoile belge*, 3 août 1923). De la désinvolture ou plutôt une heureuse distraction ? : « Au moment de

chanter mes couplets, je me trompe, je perds le fil, j'ai envie de me sauver ! Quand tout à coup cela me revient. On m'applaudit beaucoup, – pensez, tous mes amis étaient dans la salle – je salue, je souris, je suis tellement émue que je sors par la fenêtre ! » (*Le vingtième siècle*, 4 février 1935). Outre le prince Frédéric de *Mignon*, elle se présente, au cours de cette première saison, dans pas moins de six rôles importants : Malika dans *Lakmé*, Sousouki dans *Madame Butterfly*, Niklaus dans *Les contes d'Hoffmann*, Siebel dans *Faust* et le Prince Charmant, dans la *Cendrillon* de Massenet.

La saison 1924-25 confirme la confiance que la direction de la Monnaie accorde à ses aptitudes vocales et scéniques. Mertens se voit attribuer les rôles les plus périlleux, en particulier ces travestis qui conviennent si bien à sa silhouette longiligne et à son timbre : Hansel dans *Hansel et Gretel* de Humperdinck puis le rôle éponyme de *L'enfant et les sortilèges* de Ravel [illustration 2]. Son interprétation de ce rôle, saluée par le compositeur, lui vaut de l'interpréter le 8 novembre 1926 à l'occasion du gala donné pour le mariage du futur Léopold III avec la princesse Astrid de Suède. Le 10 mars 1931, au Palais des beaux-arts de Bruxelles, Ravel la dirigera dans ses *Deux mélodies hébraïques* et, en janvier 1932, en sa présence, Mertens chantera sa *Shéhérazade*. En 1924 toujours, elle est la princesse Konchakovna du *Prince Igor* de Boro-

dine, première incursion dans le répertoire russe qu'elle poursuivra en Pauline de *La dame de pique* lors de la création en langue française de l'opéra de Tchaïkovski (1931).

En 1927 encore, elle assure le succès de la reprise de *La jeune fille à la fenêtre*, monodrame d'Eugène Samuel-Holeman dont Jane Bathori avait été la créatrice en 1905 [MEW1892 ; illustration 4]. Avec une aisance égale, elle peut être un Puck espiègle faisant « le cumulet avec la virtuosité d'un artiste de music-hall » (*Pourquoi pas ?*, 30 mars 1928) dans *Un songe de nuit d'été*, comédie féérique de Victor Vreuls [illustration 3], mais aussi tragique en Mignon. Ayant convaincu dans ce registre nouveau pour elle – elle sera Mignon à plus de 140 reprises –, elle se voit confier, en 1927 toujours, le rôle de Charlotte dans *Werther* de Massenet et participe à la création de *Judith* de Honegger.

En 1928, sa prise du rôle-titre du *Rosenkavalier* de Strauss [illustration 5], aux côtés de la maréchale de Jane Bonavia, de la Sophie de Clara Clairbert et de l'Ochs de Lucien Van Obbergh, suscite un enthousiasme général et lui vaut un portrait par Georges Garnir : « Une jolie voix, sonore et bien timbrée, un art parfait du chant, une diction impeccable. Mais il y a surtout la composition. Il nous semble que la

qualité dominante de cette artiste, – qualité qui se reflète dans son joli visage, dans le regard très sérieux de ses beaux yeux bruns –, est l'intelligence. Sa façon de se grimer, de porter le costume, de jouer, d'aller, de venir, trahit pour tout spectateur expérimenté une étude méditative, approfondie, consciencieuse au possible, de chaque rôle. Regardez-la dans *Le chevalier à la rose*. Un travesti est souvent un peu ridicule, la démarche féminine s'accommode mal de cette chose. – nous voulons dire de ces chausses. Chez elle, c'est l'inverse. C'est lorsque le galant Octave se transforme en soubrette qu'il a l'air gauche et emprunté, on voit qu'il est plus habitué à porter l'épée que la jupe » (*Pourquoi pas ?*, 30 mars 1928).

Le 1^{er} août 1929, sa première apparition en *Carmen* est à marquer d'une pierre blanche : sa présence vocale et scénique fait d'elle la titulaire incontestée de ce rôle, crucial dans sa carrière comme dans sa vie. Mertens qui déplorait le caractère routinier des spectacles lyriques – « Toujours les mêmes décors, les mêmes toilettes, les mêmes pièces, la même interprétation, cela finit par lasser » (*Le vingtième siècle*, 4 février 1935) – avait mis un point d'honneur à proposer une vision originale : « Dès son apparition, nous sommes prévenus que nous ne devons point voir en *Carmen* une petite ouvrière ayant une aventure, mais réellement une aventurière qu'aucun scrupule

n'arrête quant à la vie qu'elle entend mener. Et la dernière scène fait de Mme Mertens une Carmen de toute grande envergure, d'un réalisme saisissant, d'une intensité dramatique rarement rencontrée. Ce n'est plus une Carmen opéra-comique... c'est bien la perverse bohémienne dessinée par Mérimée. Son succès a été absolu, parce que sa compréhension du rôle est absolument parfaite » (Gaston Knosp, *La libre Belgique*, 14 mai 1938). Pour ses costumes, elle avait été conseillée par le peintre Philippe Swyncop [illustration 6] : aussi est-ce en Carmen que le peintre choisit de faire son portrait.

Les années 30 voient le déploiement de ce talent si diversifié. Comme le note Paul Tinel (*Le soir*, 20 juillet 1936), « une fertilité d'invention scénique, étayée d'un infaillible instinct musical, rend toujours précieuse sa collaboration au répertoire d'opéra-comique » français (*La dame blanche* de Boïeldieu, 1931) ou d'opérette viennoise (*Les trois valses* de Straus, 1936). En 1932, dans le rôle éponyme de *Boccace* [Illustration 8], « elle est charmante d'élégance, de chic, de cran et de brio. Le travesti s'harmonise admirablement avec son caractère et sa personne, son énergie et sa décision, la gracilité de ses formes, sa voix grave, au timbre mordant, se rapprochant du ténor et qui a dans le dialogue des intonations si singulièrement prenantes, les belles notes de son chant dans la

même tessiture. [...] Comme jardinier, au deuxième acte, elle fut désopilante d'attitude et de diction, avec un rire éclatant, juvénile, que nous n'avions pas encore entendu au théâtre » (Ernest Closson, *L'indépendance belge*, 3 mars 1932).

Mertens conserve son attachement pour le répertoire contemporain (*Les malheurs d'Orphée* de Milhaud lors de la création mondiale en 1926 [Illustration 7] ; *Les précieuses ridicules* de Lattuada, 1932 ; *La farce amoureuse* de Zandonai, 1933). Elle défend le répertoire belge en assurant la création du *Khadi dupé* de Gaston Brenta (1929) et du *Marchand de Venise* de Fernand Brumagne (1933).

En mai 1940, la Belgique est envahie puis occupée. Dès novembre, Mertens est recrutée comme agent de renseignement et action (ARA). André Moyen, chef du réseau « Athos », la cite parmi les membres de son groupe et indique que ses principales activités sont le soutien à *La libre Belgique* clandestine, l'achat d'armes et de munitions, l'hébergement d'aviateurs anglais et d'évadés français. En juillet 1941, elle apporte les premiers financements à ce qui allait devenir la ligne « Comète », une filière d'évasion de soldats alliés. Ce serait son interprétation provocante de la habanera où Carmen proclame son

insoumission lors du gala du 4 janvier 1941 qui aurait entraîné sa première arrestation. La presse collaborationniste la prend aussitôt pour cible. De manière insidieuse, sous la plume d'Auguste de Triay, pseudonyme du compositeur espagnol Óscar Esplá : « Le jeu de Mme Mertens est très bon. C'est dommage qu'elle exagère quelques traits du caractère et du physique de Carmen, et même la manière de s'habiller, parfois à deux pas de l'espagnolade. À part cela, Mme Mertens chante et joue avec grande compréhension. Son art remarquable compense les lacunes du timbre et le manque de volume de sa voix dans le grave » (*Le soir*, 6 janvier 1941). Avec virulence, par Jean Polinet dans *Le pays réel*, organe du parti rexiste : « Nous avons assisté, consterné, à cette hérésie : un Octave dont la voix dure, au timbre vulgaire, encanaillait tant d'adorables et primesautières effusions !... » (4 octobre 1941).

Les 14 et 15 mars 1942, au Palais des beaux-arts, elle chante la *Missa solemnis* de Beethoven, sous la direction de Léon Jongen, mais quelques jours plus tard, elle est arrêtée une seconde fois par la *Geheime Feldpolizei* et emprisonnée à Saint-Gilles, du 19 mars au 26 juin. Relâchée faute de preuves, mais certainement filée, elle limite ses apparitions, chantant tantôt au profit de l'œuvre du Secours d'hiver, tantôt dans quelques productions légères. *Carmen* ne reparaitra à l'affiche de la Monnaie

que le 1^{er} octobre 1944 : à l'occasion de cette première soirée donnée après la libération de Bruxelles, c'est bien entendu Mertens qui monte sur scène. Tout aussi significativement, le 25 janvier 1945, elle reprend le rôle-titre de *L'Aiglon* de Honegger dont elle avait assuré la création bruxelloise en 1938 et qu'elle avait chanté continûment jusqu'à la guerre. Son aura d'artiste et de résistante lui vaut d'être invitée aux principales manifestations célébrant la fin du conflit. Le 15 mars 1945, au Palais des beaux-arts de Bruxelles, plus de 3 000 personnes assistent au *Gala poétique de la Résistance* : après la conférence d'Aragon sur *La poésie au service de la France*, Mertens interprète deux chants de maquis.

Pourtant, coup de théâtre ! Mertens quitte la Monnaie suite à un différend, comme en atteste la lettre qu'elle adresse le 1^{er} octobre 1945 à Corneil de Thoran : « Je suis complètement rétablie. Je suis heureuse de vous l'annoncer. Je vous remercie. Vous, particulièrement pour les magnifiques heures passées dans votre grande maison. Je vous dois une carrière très belle et ce soir je vous applaudirai parce que je vous ai toujours admiré comme cela devait être ». La discrétion entretenue par les deux parties sur les raisons de ce retrait réduit aux conjectures. Peut-être le retour triomphal de Mertens n'avait-il pas été du goût de certaines collègues qui, durant

l'occupation, avaient repris son emploi et ses rôles. Une campagne de calomnies aurait incité Mertens à claquer la porte. En octobre 1945, le chef d'orchestre François Ruhlmann et Georges Linor, ancien secrétaire général du Palais Garnier, viennent à Bruxelles pour l'« écouter et causer », ce qui laisse supposer des projets à Paris. Ne se produisant plus qu'à de rares concerts au profit des résistants, elle vit dans sa villa du Lavandou. De retour à Bruxelles, elle introduit en octobre 1949 une demande de reconnaissance officielle comme agent de renseignement et d'action, demande qu'elle retire à l'automne 1951. Parallèlement à cette vingtaine de saisons à la Monnaie, Mertens a chanté à Anvers, Ostende ou Spa et participé à des tournées (Tunis, 1928 ; Bordeaux, 1933-34). Elle a aussi poursuivi une activité de concertiste au service de la mélodie contemporaine : ainsi interprète-t-elle des œuvres de René Bernier lors du concert des Synthétistes au Conservatoire de Bruxelles, le 28 février 1930. Engagée et infatigable, elle a encore apporté sa contribution à d'innombrables galas de bienfaisance.

C'est en septembre 1947 que Mertens avait épousé Maurice Bastin. Né à Heusy (Verviers), le 2 mai 1884, Maurice Léon Remacle Bastin [illustration 9] avait été formé à la *Schola cantorum* de Paris où il avait étudié la composition avec d'Indy et le piano avec Albéniz. En janvier 1901, il y avait assuré la création de la *Sonate pour*

piano que Séverac lui avait dédiée. Accompagnateur de Jean Périer et de Marguerite Carré, il avait été engagé en 1909 comme chef de chant puis, en 1917, comme premier chef d'orchestre à l'Opéra-Comique de Paris. Appelé à la Monnaie par Maurice Kufferath, Bastin y avait débuté en 1919. Jusqu'à sa retraite à la fin de la saison 1958-59, Bastin dirigera le répertoire d'opéra et de ballet et assurera de nombreuses créations. Le seul relâche dans cette collaboration sans faille furent deux saisons, de 1947 à 1949, où Bastin dirigea à l'opéra de Marseille, soit à quelques encablures du Lavandou où séjournait alors son épouse. Bastin laisse, chez Columbia, un héritage discographique significatif. À la tête de son orchestre de la Monnaie, il a dirigé une sélection en 6 disques de *Mignon*, ainsi que la plupart des enregistrements réalisés par les membres de la troupe : André d'Arkor, Louis Dister, Louis Richard, Joseph Rogatchewsky, Annette Talifert, Lucienne Tragin et, bien entendu, Livine Mertens, avec laquelle il a gravé 12 faces pour le label Columbia. Bastin lui survivra de nombreuses années. Il décèdera, à l'âge de 99 ans, le 24 février 1983, à Bruxelles.

Manuel COUVREUR
(Université libre de Bruxelles)

LIVINE MERTENS

Mezzo-soprano [Antwerp, 1898 – Brussels, 1968]

Liévine Dymphne Henriette Mertens was born on 7 November 1898 in Antwerp at no. 5 Kuipersstraat, the residence of her paternal grandparents. In 1897, in Brussels, her father, Louis Jean Mertens, a naval lieutenant, had married Delphine Liévine Louise Dewinter, from Diest; it is thought she was a musician who had been contemplating a career in opera. But she died prematurely in 1908, and the father had no option but to give their three children into care. Liévine and her younger sister Léonie spent their childhood at the Ursuline convent in Melsbroeck. There Liévine studied the piano, reaching a high standard of virtuosity, and discovered her vocal potential while singing in the convent's religious services [illustration 1].

On leaving the convent she took lessons for two years with Marius-Jean (or Maurice, his pseudonym) Decléry or de Cléry (Marseille 27 November 1870 - Sanary, 27 December 1957). A former pupil of Joseph David and then of Théophile-Adolphe Manoury, Decléry was the leading baritone at La Monnaie opera house in Brussels from 1903 to 1923 and also appeared at Covent Garden and the Metropolitan

Opera, New York. In 1915 he had founded a private school generously offering "graduated professional courses in operatic singing", where his pupils included the sopranos Ghislaine Villier-Waucquez and Nadia de Cléry as well as the dancer and choreographer Marguerite Acarin, known as Akarova. On 22 October 1921, on the occasion of the inauguration of a monument at the Prince Baudouin barracks at Schaerbeek, and in the presence of King Albert, Mertens was joined by Tilkin Servais in a performance of *Tu renaîtras*, a patriotic song by Dronchat.

Mertens narrates the circumstances of her engagement at La Monnaie: "One day, out of the blue, [Decléry] suggested I should appear on stage. I accepted this suggestion with alacrity. My father, who was consulted while between two journeys, opposed the idea, but, after three months of lessons and on the advice of my teacher, I risked an audition at La Monnaie. [...] It was quite funny. In the front seats were two directors [Corneil de Thoran and Paul Spaak]. That should have been enough to give me stage fright... but no, not at all, I wasn't in the least put off... I stepped forward resolutely and launched into Charlotte's "Tears" aria from *Werther*. I sang this with about as much emotion as if I'd been singing any old music-hall song! I had no hope of success: after all, there were thirty of us competing, and [...] I was the

3. Joseph RENTMEESTERS,
Livine Mertens dans le rôle
de Puck d'*Un songe de nuit*
d'été de Victor Vreuls, [1925] ;
Ruisbroek, coll. J. Fievez.



only one to succeed. But as I wasn't ready, I took some more lessons and after a year entered for another audition" (*L'indépendance belge*, 21 December 1935). "As I was risking nothing, I went on stage with all the cheek in the world, and sang the aria from *Roméo et Juliette* and the "mad" aria from *Mignon* as if I'd been doing nothing else all my life. As I was preparing to leave, the manager stopped me and said: "Mademoiselle, come down to the office, you're hired!" Imagine my amazement! I wasn't yet twenty, not even old enough to sign anything!" (*Le vingtième siècle*, 4 February 1936).

1 August 1923 saw her first appearance on the stage on which her whole career was to take place. Although during rehearsals the young singer had been so shy and gauche that Georges Dalman, the stage director, had despaired of ever seeing her succeed, her acting astonished all by its naturalness. Georges Eekhoud noted with a certain amusement that the full house "was due in no small part to the presence of a number of Mlle Mertens's friends and fellow-pupils at the *Union chrétienne des jeunes-filles* who had arranged to meet up at La Monnaie specially to encourage and applaud her". "Mlle Mertens made an excellent impression right from her first entry. She is charming and spirited, with a pretty voice, and in spite

of nerves she managed to perform her Act II aria in a relaxed enough manner" (*L'étoile belge*, 3 August 1923). Was she relaxed or was it rather a blessed relief? "When the moment for me to sing my solo I made a mistake, lost the thread, and felt like running away! When all of a sudden it came back to me. I was much applauded—remember, all my friends were in the audience—I bowed, I smiled, I was so moved that I left through the window!" (*Le vingtième siècle*, 4 February 1935). In addition to the role of Prince Frédéric in *Mignon* she appeared in no fewer than six important roles in her first season: Malika in *Lakmé*, Suzuki in *Madama Butterfly*, Niklaus in *The Tales of Hoffmann*, Siebel in *Faust* and Prince Charming in Massenet's *Cendrillon*.

The 1924/25 season vindicated the confidence placed by the managers of La Monnaie in her vocal and acting abilities. Mertens found herself cast in some very challenging roles, particularly "travesti" parts, which so well suited her long, lean physique and her vocal timbre: Hansel in Humperdinck's *Hansel and Gretel* and the title role in Ravel's *L'enfant et les sortilèges* [illustration 2]. Her performance in the latter work was acclaimed by the composer and earned her the opportunity to perform it again on 8 November 1926 at the gala performance given for the marriage of the future King

Léopold III and Princess Astrid of Sweden. On 10 March 1931, at the Palais des beaux-arts in Brussels, Ravel conducted her in his *Deux mélodies hébraïques*, and in the following January, in his presence, she sang his *Shéhérazade*. In 1924 she sang Princess Konchakovna in Borodin's *Prince Igor*, her first venture into the Russian repertoire, which she followed up with Pauline in Tchaikovsky's *The Queen of Spades* at its first French-language performance, in 1931.

In 1927 she ensured the successful revival of Eugène Samuel-Holeman's monodrama *La jeune fille à la fenêtre* [MEW1892 ; illustration 4] in the role created by Jane Bathori in 1905. With equal ease she became a mischievous Puck, "cavorting about with the virtuosity of a music-hall artiste" (as *Pourquoi pas ?* put it on 30 March 1928) in *Un songe de nuit d'été* (A Midsummer Night's Dream), a fairy comedy by Victor Vreuls [illustration 3], but she was also effectively poignant as Mignon. Still in 1927, having been performed convincingly in this register of the voice, which was new to her—she sang Mignon more than 140 times—she found herself cast as Charlotte in Massenet's *Werther* and also took part in the premiere of Honegger's *Judith*.

In 1928 she took the title role in Strauss's *Der Rosenkavalier* [illustration 5] alongside Jane Bonavia as the Marschallin, Clara Clairbert as Sophie and Lucien Van Obbergh as Baron Ochs, a performance which garnered widespread praise and earned her this pen-portrait by Georges Garnir: "A delightful voice, resonant and with lovely tone, perfect mastery of the art of singing, and impeccable diction. But it's above all the total effect that particularly impresses. It seems to me that the dominant quality of this singer—a quality reflected in her pretty face and the very serious expression in her beautiful brown eyes—is intelligence. Her style of applying make-up, of wearing her costume, of acting and moving about the stage, reveals to the seasoned spectator a meditative, in-depth, thoroughly conscientious study of every role. Watch her in *Der Rosenkavalier*. A travesti role can be slightly ridiculous at times, the feminine way of moving doesn't suit the masculine costume. But in her case, it's the other way round. It's when the dashing Oktavian disguises himself as a soubrette that he looks gauche and awkward, giving the impression that he's happier wearing a sword than a skirt" (*Pourquoi pas ?*, 30 March 1928).

Her first appearance as Carmen on 1 August 1929 marked a red-letter day: her vocal and physical presence made her the uncontested

mistress of this role, as crucial for her career as for her life. She had always deplored the routine character of operatic productions—"Always the same décor, the same costumes, the same interpretations, you get so tired of them" she is quoted as saying in *Le vingtième siècle* on 4 February 1935—and had made it a point of honour to put forward her own original concept. As Gaston Knosp put it in *La libre Belgique*, 14 May 1938: "Right from her first appearance on stage, we are warned that we're not going to see Carmen the little factory worker having a fling, but a true adventurer not held back by any scruples regarding the life she intends to lead. And the final scene makes of her a Carmen of real stature, of an irresistible realism, a dramatic intensity such as we rarely encounter. She's no Carmen of light opera... she's the perverse bohemian as portrayed by Mérimée. Her success is absolute because her comprehension of the role is absolutely perfect." For her costumes she had received advice from the painter Philippe Swyncop [illustration 6], and this is how he chose to paint her portrait.

The 1930s witnessed the development and diversification of her talent. As Paul Tinel noted in *Le soir* on 20 July 1936, "imaginative scenic inventiveness, supported by an infallible musical instinct, always make her contribution

invaluable", whether in the French light opera repertoire (Boïeldieu's *La dame blanche*, 1931), or Viennese operetta (Oscar Straus's *Les trois valse*s, 1936). In 1932, in the title role of Suppé's *Boccaccio* [Illustration 8], her performance was described thus by Ernest Closson in *L'indépendance belge* on 3 March 1932: "She charms with her elegance, chic, panache and brio. This travesti role harmonises admirably with her character and personality, her energy and resolution, her slender form, her deep voice with its edgy timbre, which is similar to a tenor and which takes on such arresting tones during the spoken dialogues, and the vocal beauty of her singing in the same tessitura [...] In Act II, dressed as a gardener, she was hilarious in both gestures and diction, with a ringing and child-like laugh such as we have never heard in a theatre before."

Mertens continued her support for the contemporary repertoire, performing in the world premiere of Milhaud's *Les malheurs d'Orphée* in 1926 [Illustration 7], Lattuada's *Le preziose ridicole* (1932), and Zandonai's *La farsa amorosa* (1933), and also upheld the Belgian repertoire by taking part in Gaston Brenta's *Le Khadi dupé* (1929) and Fernand Brumagne's *Le Marchand de Venise* (1933).



4. James THIRIAR, maquette de costume pour Livine Mertens, dans le rôle-titre de *La jeune fille à la fenêtre* d'Eugène Samuel-Holeman, [1927], crayon sur papier ; Bruxelles, Conservatoire royal de Musique.

In May 1940 Belgium was invaded and then occupied. From November on, Mertens was recruited as an “ARA” (information and action agent). André Moyen, head of the “Athos” intelligence network, mentions her as a member of the group and indicates that her principal functions were support of the clandestine newspaper *La libre Belgique*, the purchase of arms and munitions, and the sheltering of English airmen and French escapees. In July 1941 she brought the first financial assistance to what was to become the “Comète” line, an escape network for Allied soldiers. In a gala performance on 4 January 1941, it was her provocative performance of the habanera in which Carmen proclaims her defiance that led to her first arrest. The collaborationist press focused on her immediately as its target. The following rather snide comments appeared in *Le soir* on 6 January 1941 under the pen-name of Auguste de Triay, pseudonym of the Spanish composer Óscar Esplá: “Mme Mertens performs very well. It’s a pity that she exaggerates some of Carmen’s traits of character and physical appearance and even the style of her costume, which is sometimes very close to a caricature of the Spanish. Apart from this, Mme Mertens sings and acts with great understanding. Her remarkable artistry compensates for the lacunae in timbre and lack of volume in the lower register of her voice.” Jean Polinet in *Le pays réel*, organ of

the collaborationist Rexist party, wrote virulently: "We felt consternation when we were witness to a sheer heresy: an Octave with a harsh voice and vulgar timbre, making a travesty of so many adorable and unheralded effusions!..." (4 October 1941).

On 14 and 15 March 1942, at the Palais des beaux-arts, she sang in Beethoven's *Missa solennis* with Léon Jongen conducting, but a few days later was arrested for a second time by the German secret police and imprisoned from 19 to 26 June. Released for lack of evidence, but her records certainly being kept on file, she limited her stage appearances to singing occasionally in support of the work of the "Secours d'hiver" or in a few light entertainments. *Carmen* did not figure again on the playbill of La Monnaie until 1 October 1944, the occasion being the first soirée given after the liberation of Brussels; Mertens of course took the title role. Just as significantly, on 25 January 1945, she returned to the title role of Honegger's *L'Aiglon*, of whose Brussels premiere she had assured the success in 1938 and which she had continued to sing until the outbreak of war. Her reputation as artist and Resistance fighter earned her an invitation to the principal celebrations marking the end of the conflict. On 15 March 1945, at the Palais des beaux-arts in Brussels, over 3000 people attended the "Gala poétique de la

Résistance". After a lecture by Louis Aragon on the role of French poetry in the service of France, Mertens performed two Resistance songs.

But in a true *coup de théâtre*, she left La Monnaie after a difference of opinion, as is shown by a letter from her to Corneil de Thoran, dated 1 October 1945: "I am fully recovered, I am pleased to tell you. I thank you, yourself in particular, for the magnificent hours spent in your large house. I owe to you my very fine career and this evening I shall applaud you because I have always admired you, as was right and proper." The discretion maintained by these two about her reasons for leaving must be the subject of conjecture. Perhaps her triumphant return had not entirely pleased certain colleagues who had taken over her position and roles during the occupation. It may have been a campaign of slanders that led her to slam the door. In October 1945 the orchestra's conductor, François Ruhlmann, and Georges Linor, former secretary general of Paris's opera house, came to Brussels "to listen to her and to have a chat", which leads to the supposition that there may have been plans afoot involving Paris. Appearing only in occasional concerts in support of Resistance charities, she lived in her villa in the Lavandou (on the French Riviera). On her return to Brussels in October 1949, she lodged

a request for official recognition as an “ARA” agent—a request she withdrew in autumn 1951.

Parallel with her twenty-odd seasons at La Monnaie, Mertens sang in Antwerp, Ostend and Spa and took part in tours to Tunis (1928) and Bordeaux (1933-34). She was also active as a concert artist promoting contemporary song: for instance, she premiered works by René Bernier at the “Synthétistes” concert at Brussels Conservatoire on 28 February 1930. Enthusiastic and indefatigable, she also contributed to countless charity gala performances.

Livine Mertens had married Maurice Bastin in September 1947. Born in Heusy (Verviers) on 2 May 1884, *Maurice Léon Remacle Bastin* [illustration 9] had received his training at the *Schola cantorum* in Paris, where he had studied composition with d'Indy and piano with Albéniz. In January 1901 he had successfully premiered the piano sonata dedicated to him by Séverac. He had been accompanist to Jean Périer and Marguerite Carré, and in 1909 was appointed répétiteur at the Opéra-Comique in Paris and, in 1917, its chief conductor. Invited to La Monnaie by Maurice Kufferath, Bastin debuted there in 1919 and stayed until his retirement at the end of the 1958/59 season, conducting the opera and ballet repertoire and overseeing

numerous first nights. The only breaks in this entirely satisfactory collaboration were the two seasons between 1947 and 1949 when he was conducting in Marseille, a stone's throw from the Lavandou, where his wife was living at the time. Bastin left a significant legacy of recordings on Columbia. With his orchestra at La Monnaie he conducted a six-disc selection from *Mignon* and most of the recordings made by members of his company: André d'Arkor, Louis Dister, Louis Richard, Joseph Rogatchewsky, Annette Talifert, Lucienne Tragin and of course Livine Mertens, with whom he made twelve recordings on the Columbia label. Maurice Bastin outlived Mertens by several years, dying on 24 February 1983 in Brussels at the age of 99.

Manuel COUVREUR

(Université libre de Bruxelles)

Translation: Celia SKRINE

LIVINE MERTENS

Mezzosopraan [Antwerpen, 1898 – Brussel, 1968]

Liévine Dymphne Henriette Mertens werd op 7 november 1898 in Antwerpen geboren en wel op nr 5 van de Kuipersstraat waar haar grootouders van vaderszijde woonden. Haar vader, stuurman Louis Jean Mertens was in 1897 in Brussel gehuwd met Delphine Liévine Louise Dewinter, afkomstig uit Diest. Er wordt gezegd dat ze veel aanleg voor muziek had en dat ze een lyrische carrière had willen beginnen. Haar vroegtijdige overlijden in 1908 dwong de vader ertoe hun drie kinderen in een pensionaat onder te brengen. Daarom brachten Liévine en haar jongere zusje Léonie hun kindertijd bij de Ursulinen in Melsbroek door. Liévine kon daar ook haar pianostudie voortzetten tot ze een waarlijke virtuositeit bereikte en daarnaast ontdekte ze haar vocale mogelijkheden omdat ze tijdens de kerkdiensten zong [illustratie 1].

Toen ze het pensionaat verlaten had, nam ze twee jaar lang les bij Marius-Jean, bekend als Maurice Decléry of de Cléry (Marseille, 27 november 1870 – Sanary, 27 december 1957). Decléry die een leerling van Joseph David en vervolgens van Théophile-Adolphe Manoury was geweest, was van 1903 tot 1923 eerste

bariton in de Muntschouwburg, maar hij trad ook op in Covent Garden en in de Metropolitan Opera. In 1915 had hij een privéschool opgericht waar “gegradueerde, professionele lessen in zangkunst” werden gegeven. Onder zijn leerlingen kunnen we de sopraanzangeressen Ghislaine Villier-Waucquez en Nadia de Cléry noemen en de danseres en choreografe Marguerite Acarin (Akarova). Op 22 oktober 1921 zong Mertens samen met Tilkin Servais, ter gelegenheid van de onthulling van een monument in de Prins Boudewijnkazerne in Schaarbeek voor Koning Albert, *Tu renaitras*, “een patriottische lofzang op het Heilige België” van Dronchat.

Mertens heeft verteld hoe ze bij de Munt is aangenomen: “op een dag stelt [Decléry] me zo maar voor toneel te spelen. Ik accepteerde dat idee met enthousiasme. Maar mijn vader aan wie ik tussen twee reizen door naar zijn mening gevraagd had, verzette zich tegen dit idee. Maar na drie maanden les gehad te hebben, riskeerde ik, op aanraden van mijn professor, een auditie bij de Munt. [...] Dat was erg grappig. Op de eerste rij fauteuils zaten twee directeurs [Corneil de Thoran en Paul Spaak]. Dat was voldoende geweest om mij plankenkoorts te geven ... maar nee hoor, helemaal niet, dat maakte helemaal geen indruk op me ... Ik liep heel bewust naar voren en begon de “tranen aria” van *Werther*.



5. Robert MARCHAND, Livine Mertens
dans le rôle-titre du *Rosenkavalier*
de Richard Strauss, dédicace
autographe de 1941 ; Ruisbroek,
coll. J. Fievez.



Ik zong dat met evenveel emotie als ik *Marlborough* gezongen had! Ik had geen greintje hoop te slagen; vergeet niet dat er dertig kandidaten waren en [...] ik was de enige die aangenomen werd. Maar omdat ik me niet klaar voelde voor deze carrière, vatte ik mijn lessen weer op en een jaar later nam ik weer deel aan een auditie" (*L'indépendance belge*, 21 december 1935). "Ik, ik riskeerde niets, ik kom op de planken met een ongelooflijke lef. Ik zing de aria van *Roméo en Juliette* et de "waanzin aria" van *Mignon*, alsof ik mijn hele leven nooit iets anders had gedaan. Op het moment dat ik wil vertrekken houdt de algemeen directeur me tegen en zegt: "Juffrouw, komt u naar het bureau van de directie, u bent aangenomen!" U kunt mijn verbijstering voorstellen! Ik was nog geen 20 jaar oud! Ik was minderjarig en ik kon helemaal niets tekenen!" (*Le vingtième siècle*, 4 februari 1935).

Op 1 augustus 1923, treedt ze voor het eerst op het toneel op waar ze haar hele carrière zal blijven. Terwijl de jonge zangeres zich tijdens de repetities heel verlegen had getoond en zo onhandig dat Georges Dalman, algemeen regisseur, de hoop had laten varen dat ze ooit zou slagen, verbaast ze iedereen door haar natuurlijke spel. Georges Eekhoud schrijft met een zeker genoegen dat de grote toeloop "vooral te danken was aan de aanwezigheid van de talrijke vriendinnen van Juffrouw Mer-

tens, die net als zij leerlingen zijn van de *Union Chrétienne des jeunes-filles* die met elkaar afgesproken hadden op de Munt schouwburg om haar aan te moedigen en toe te juichen": "Juffrouw Mertens maakte vanaf het moment dat ze opkwam een uitstekende indruk. Zij is vriendelijk en een beetje stoutmoedig, ze heeft een mooie stem en ondanks de "plankenkoorts" zong ze ongedwongen genoeg haar lied van de tweede acte" (*L'étoile belge*, 3 augustus 1923). Ongedwongenheid, nonchalance of was het eerder een gelukkige verstrooidheid?: "Op het moment dat ik mijn coupletten moet zingen, vergis ik me, ik raak de draad kwijt en ik heb zin om te vluchten! Dan komt plotseling weer alles terug. Men applaudisseert veel – natuurlijk, al mijn vrienden zaten in de zaal –, ik groet, ik glimlach, ik ben zo ontzettend ontroerd dat ik vertrek via het raam!" (*Le vingtième siècle*, 4 februari 1935). Behalve de rol van prins Frédéric in *Mignon*, vertolkt ze in dat seizoen niet minder dan zes belangrijke rollen: Malika in *Lakmé*, Suzuki in *Madama Butterfly*, Niklaus in *Les contes d'Hoffmann*, Siebel in *Faust* en de Prince Charmant in *Cendrillon* van Massenet.

In het seizoen 1924-25 bevestigt de directie van de Munt haar vertrouwen in haar vocale en scenische kwaliteiten. Mertens krijgt de moeilijkste rollen toebedeeld, in het bijzonder die travestierrollen die ontzettend goed bij haar

lange, slanke gestalte en haar timbre passen: Hänsel in *Hänsel und Gretel* van Humperdinck en de gelijknamige rol in *L'enfant et les sortilèges* van Ravel [illustratie 2]. De manier waarop ze deze rol vertolkt en die door de componist wordt toegejuicht, maakt dat ze die op 8 november 1926 opnieuw moet zingen ter gelegenheid van het galaconcert voor het huwelijk van de toekomstige Leopold III met prinses Astrid van Zweden. Op 10 maart 1931 zingt ze in het Paleis voor Schone Kunsten van Brussel onder de leiding van Ravel zijn *Deux mélodies hébraïques* en in januari 1932 zingt Mertens, in aanwezigheid van Ravel, zijn *Shéhérazade*. Nog steeds in 1924 zingt ze de rol van de prinses Konchakovna in de *Prins Igor* van Borodin; dat is de eerste keer dat ze zich op het terrein van het Russische repertoire waagt, maar dat ze met Pauline in *Pique dame* zal vervolgen, dat wil zeggen voor de première in het Frans van de opera van Tsjaikovski (1931).

In 1927 verzekert ze het succes van de reprise van *La jeune fille à la fenêtre*, monodrama in één acte van Eugène Samuel-Holeman, een rol die Jane Bathori in 1905 had geschapen [zie MEW1892 – illustratie 4]. Met evenveel gemak kan ze een ondeugende Puck zijn die “kopje-duikelt als de beste music-hall artiest” (*Pourquoi pas ?*, 30 maart 1928) in *Un songe de nuit d'été*, de feeërieke komedie van Victor Vreuls [illustratie 3], als de tragische Mignon. Omdat ze in

dit voor haar nieuwe register had uitgeblonken, zal ze de rol van Mignon nog meer dan 140 keer vertolken. En ze krijgt nog steeds in 1927 de rol van Charlotte in *Werther* van Massenet en neemt deel aan de creatie van *Judith* van Honegger.

Als ze in 1928 de titelrol in de *Rosenkavalier* van Strauss voor haar rekening neemt [illustratie 5], naast de maarschalksvrouw Jane Bonavia, Clara Clairbert (Sophie) en Lucien Van Obbergh (Ochs), wekt ze zoveel enthousiasme op dat ze door Georges Garnir als volgt wordt geportretteerd: “Een mooie welluidende stem met een mooi timbre, een perfecte zangkunst, een foutloze dictie. Maar het is vooral de compositie. Het schijnt ons dat de overheersende kwaliteit van deze artieste – kwaliteit die zich weerspiegelt in haar mooie gezicht, in de zeer serieuze blik van haar mooie bruine ogen –, de intelligentie is. Haar manier om zich te schminken, het kostuum te dragen, te spelen, heen en weer te lopen op de planken, verradt voor elke ervaren toeschouwer een grondige meditatieve studie en zo gewetensvol als maar mogelijk is, van elke rol. Kijk hoe ze is in *Le chevalier à la rose*. Een travestie is dikwijls een beetje belachelijk want de vrouwelijke manier van lopen kan zich moeilijk schikken naar deze dingen... Bij haar is het tegendeel waar. Precies wanneer de galante Octave zich verkleedt in een soubrette



6. Robert MARCHAND, Livine Mertens dans
le rôle-titre de *Carmen* de Georges Bizet,
[1929], Ruisbroek ; coll. J. Fievez.

ziet hij er onhandig en onnatuurlijk uit en men ziet dat hij meer gewend is het zwaard te dragen dan de rok" (*Pourquoi pas ?*, 30 maart 1928).

Haar eerste verschijning als Carmen op 1 augustus 1929 blijft als een groot succes in de herinnering gegrift: haar vocale en scenische aanwezigheid maakt van haar de onbetwiste houdster van deze titelrol, die in haar carrière als in haar leven een fundamentele rol zal spelen. Mertens die het repetitieve karakter van de lyrische spektakels betreurd – "Altijd dezelfde decors, dezelfde toiletten dezelfde stukken, dezelfde interpretatie, dat moet de mensen ten slotte vervelen" (*Le vingtième siècle*, 4 februari 1935) – had er een erezaak van gemaakt een originele visie te geven: "Zodra ze optreedt zijn we gewaarschuwd dat we in Carmen geenszins de kleine arbeidster moeten zien die een avontuurtje heeft, maar echt een avonturierster die door geen enkele scrupule wordt weerhouden om het leven te leven dat ze wil leven. En de laatste scène maakt van Mevrouw Mertens een Carmen van groot formaat, van een aangrijpend realisme, van een zelden geziene dramatische intensiteit. Dit is geen Carmen meer van de komische opera ... dit is echt wel de perverse bohémienne zoals Mérimée haar geschetst heeft. Haar succes is absoluut geweest, omdat haar begrip van de rol absoluut perfect is"

(Gaston Knosp, *La libre Belgique*, 14 mei 1938). Voor haar kostuums had ze de raad gekregen van de schilder Philippe Swyncop [illustratie 6]: daarom heeft de schilder haar als Carmen willen portretteren.

In de jaren '30 kan haar zo veelzijdige talent zich goed ontplooien. Zoals Paul Tinel het beschrijft (*Le soir*, 20 juillet 1936): "een rijke, scenische verbeeldingskracht, gestaafd door een onfeilbaar muzikaal instinct, maakt haar medewerking aan het repertoire van de komische opera altijd bijzonder waardevol", of het nu gaat om een operette in het Frans (*La dame blanche* van Boïeldieu, 1931) of om een Weense operette (*Drei Walzen* van Straus, 1936). In 1932 is ze in de gelijknamige rol van Boccaccio [illustratie 8], "charmant in haar elegantie door haar chic, door haar lef en door haar brio. De travestie komt prachtig overeen met haar karakter en haar persoonlijkheid, haar energie en haar vastberadenheid, met de tengerheid en rankheid van haar vormen, met haar bijtende timbre in haar lage stem, die dicht bij de tenor aanleunt en die in de dialogen zo bijzonder indrukwekkende intonaties kan aannemen en ze zingt zo mooi in dezelfde tessitura [...] Als tuinman, in de tweede acte was ze zo vermakelijk in haar houding en haar dictie, met haar jeugdige schaterlach, zoals we dat nog nooit op het toneel gehoord hebben"

(Ernest Closson, *L'indépendance belge*, 3 maart 1932).

Mertens blijft trouw verbonden met het hedendaagse repertoire (*Les malheurs d'Orphée* van Milhaud voor de wereldpremière in 1926 [illustratie 7]; *Le preziose ridicole* van Lattuada, 1932 ; *La farsa amorosa* van Zandonai, 1933). Ze verdedigt het Belgische repertoire door de première van *Le khadi dupé* van Gaston Brenta (1929) en van *Le marchand de Venise* van Fernand Brumagne (1933) voor haar rekening te nemen.

In mei 1940 wordt België overvallen en vervolgens bezet. Reeds in november wordt Mertens aangeworven als *Intelligence and Action Officer*. André Moyer, hoofd van het netwerk "Athos", citeert haar naam als lid van zijn groep en vermeldt als haar belangrijkste activiteiten de steun aan het clandestiene *La libre Belgique*, de aankoop van wapens en munitie, het onderbrengen van Engelse piloten en Franse ontsnapte gevangenen. In juli 1941 verleent ze de eerste financiering voor wat later de lijn "Comète" wordt, een filière die geallieerde soldaten hielp ontsnappen. Haar provocerende interpretatie van de *habanera* tijdens het gala van 4 januari 1941 waar Carmen luid haar verzet proclameert zou haar eerste arrestatie hebben veroorzaakt. Ze wordt

onmiddellijk het doelwit van de collaboratiepers. Op verraderlijke wijze schrijft een zekere Auguste de Triay, pseudoniem voor de Spaanse componist Óscar Esplá: "Het spel van Mevrouw Mertens is heel goed. Maar het is jammer dat ze enkele karaktertrekken en fysieke kenmerken van Carmen overdrijft, en zelfs de manier om zich te kleden die soms heel veel lijkt op een belachelijke pseudo Spaanse imitatie. Afgezien hiervan zingt en speelt Mevrouw Mertens met veel begrip. Haar uitzonderlijke talent compenseert de lacunes in het timbre en het gebrek aan volume van haar stem in de lage noten" (*Le soir*, 6 januari 1941). Heel heftig en venijnig schrijft Jean Polinet in *Le pays réel*, de krant van de Rexisten: "We hebben met verbijstering gekeken naar deze ketterij: een Octavian waarvan de harde stem met een vulgair timbre, zo veel schattige en spontane ontboezemingen kapot maakt! ..." (4 oktober 1941).

Op 14 en 15 maart 1942 zingt ze in het Paleis voor Schone Kunsten de *Missa solennis* van Beethoven, onder leiding van dirigent Léon Jongen, maar enkele dagen later wordt ze opnieuw door de *Geheime Feldpolizei* gearresteerd en van 19 maart tot en met 26 juni in Sint-Gillis gevangengezet. Ze wordt bij gebrek aan bewijs weer vrijgelaten, maar ze wordt waarschijnlijk gevolgd en daarom beperkt ze haar optredens: ze zingt soms ten

7. James THIRIAR, maquette de costume pour Livine Mertens dans le rôle du Loup des *Malheurs d'Orphée* de Darius Milhaud, [1926], crayon et gouache sur papier ; Bruxelles, Archives du Théâtre royal de la Monnaie.



gunste van de Winterhulp en soms in enkele lichte producties. *Carmen* verschijnt pas weer op 1 oktober 1944 op de affiches van de Munt: ter gelegenheid van deze eerste avond die georganiseerd wordt na de bevrijding van Brussel is het heel logisch en wel te verstaan dat Mertens optreedt. Even veelbetekenend en kenmerkend is het feit dat ze op 25 januari 1945 de titelrol in *L'Aiglon* van Honegger vertolkt, een rol die ze in 1938 in Brussel had geschapen en die ze was blijven zingen tot aan de oorlog. Haar aura als artieste en verzetsstrijdster maakt dat ze wordt uitgenodigd op de belangrijkste manifestaties om het einde van de oorlog te vieren. Op 15 maart 1945 zijn meer dan 3000 personen aanwezig op het *Gala poétique de la Résistance* in het Paleis voor Schone Kunsten in Brussel: na de lezing van Aragon over *La poésie au service de la France*, zingt Mertens twee verzetsliederen.

En dan opeens, als een donderslag bij heldere hemel, verlaat Mertens de Muntschouwburg ten gevolge van een meningsverschil, zoals de brief het bewijst, die ze op 1 oktober 1945 aan Corneil de Thoran stuurt: "Ik ben weer helemaal hersteld. Ik ben blij u dit te kunnen melden. Ik dank u, u in het bijzonder voor de fantastische uren die ik in uw grote huis heb doorgebracht. Dankzij u heb ik een heel mooie carrière gehad en vanavond zal ik u toejuichen omdat ik u altijd heb bewonderd

zoals het behoorde". De discretie die de twee partijen aangaande de redenen van dit vertrek hebben bewaard, maakt dat we er alleen maar naar kunnen gissen. Misschien was de triomfale terugkeer van Mertens bij sommige collega's niet in de smaak gevallen, namelijk bij degenen die tijdens de bezetting haar baan hadden opgenomen en haar rollen hadden gezongen. Een lastercampagne zou Mertens hebben aangezet woedend weg te lopen. In oktober 1945 komt de dirigent François Ruhlmann samen met Georges Linor, oud-secretaris-generaal van de Opera van Parijs, naar Brussel om "naar haar te luisteren en met haar te praten", wat doet veronderstellen dat ze plannen had om naar Parijs te gaan. Ze treedt dan alleen nog maar heel zelden op in concerten ten gunste van het verzet en ze leeft in haar villa in Le Lavandou. Als ze een keer terug is in Brussel, vraagt ze in oktober 1949 een officiële erkenning als verzetsstrijdster en agent van de inlichtingendienst aan, een aanvraag die ze in de herfst van 1951 weer intrekt.

Naast het twintigtal seizoenen dat ze in de Muntschouwburg heeft gezongen, trad Mertens ook op in Antwerpen, Oostende of ook nog in Spa en ging ze op tournee (Tunis, 1928 ; Bordeaux, 1933-34). Zij heeft ook haar carrière als concertiste voortgezet om de eigentijdse melodieën beter te doen kennen: zo zingt ze bij voorbeeld op 28 februari 1930 in

het Conservatorium van Brussel werken van René Bernier tijdens het concert van de groep *De Synthetisten*. Ze is een geëngageerde en onvermoeibare vrouw, die nog aan talloze liefdadigheidsgala's haar bijdrage levert.

In september 1947 trouwt Mertens met Maurice Bastin. Maurice Léon Remacle Bastin [illustratie 9] was op 2 mei 1884 in Heusy (Verviers) geboren en had een opleiding gevolgd bij de *Schola cantorum* in Parijs waar hij met d'Indy compositieleer had gestudeerd en de piano met Albéniz. In januari 1901 had hij de première van de pianosonate uitgevoerd die Séverac aan hem opgedragen had. Hij begeleidde Jean Périer en Marguerite Carré aan de piano en was in 1909 tot zangleider benoemd en vervolgens in 1917, tot opera-repetitor van de Opéra-Comique van Parijs. Maurice Kufferath had Bastin naar de Munt schouwburg gehaald, waar hij in 1919 debuteerde. Tot aan zijn pensioen, aan het einde van het seizoen 1958-59, dirigeerde hij het repertoire van de opera en het ballet en verzorgde zo talrijke premières. De enige onderbreking in deze vlekkeloze samenwerking waren twee seizoenen, van 1947 tot 1949, waarin Bastin de Opera van Marseille dirigeerde, dat wil zeggen op een steenworp afstand van Le Lavandou waar zijn echtgenote toen verbleef. Bastin heeft bij Columbia een belangrijke discografische erfenis achtergelaten. Als dirigent van zijn orkest

van de Munt heeft hij een selectie van 6 platen van *Mignon* gedirigeerd, zowel als de meeste opnamen die door de leden van de troep werden uitgevoerd: André d'Arkor, Louis Dister, Louis Richard, Joseph Rogatchewsky, Annette Talifert, Lucienne Tragin en natuurlijk ook Livine Mertens met wie hij 12 platen gemaakt heeft voor de platenlabel Columbia. Bastin zal haar nog talloze jaren overleven. Hij overlijdt op 24 februari 1983 in Brussel op 99-jarige leeftijd.

Manuel COUVREUR

(Université libre de Bruxelles)

Vertaling: Henny-Annie BIJLEVELD

LIVINE MERTENS

Mezzosopranistin [Antwerpen, 1898 – Brüssel, 1968]

Liévine Dymphne Henriette Mertens wurde am 7. November 1898 in der Kuipersstraat 5 in Antwerpen, wo ihre Großeltern väterlicherseits lebten, geboren. Ihr Vater, Schiffsoffizier Louis Jean Mertens, hatte 1897 in Brüssel Delphine Liévine Louise Dewinter, gebürtige Diestin, geheiratet. Von ihr ist bekannt, dass sie Musikerin war und eine Opernkarriere in Betracht gezogen hatte. Ihr frühzeitiger Tod im Jahr 1908 zwang den Vater, ihre drei Kinder ins Internat zu schicken. So verbrachten Liévine und ihre jüngere Schwester Léonie ihre Kindheit bei den Melsbroecker Ursulinen. Liévine setzte dort ihr Klavierstudium bis zur Erlangung einer echten Virtuosität fort und entdeckte ihr stimmliches Potenzial beim Gesang in den Gottesdiensten [Abbildung 1].

Als sie aus dem Internat kam, wurde sie zwei Jahre lang von Marius-Jean, besser bekannt als Maurice Decléry oder de Cléry (Marseille, 27. November 1870 – Sanary, 27. Dezember 1957), unterrichtet. Decléry selbst war von Joseph David und später auch von Théophile-Adolphe Manoury ausgebildet worden. Von 1903 bis 1923 war er der erste Bariton am

Brüsseler Opernhaus *La Monnaie/De Munt* (nachstehend bezeichnet als „Brüsseler Oper“); er trat aber auch im *Covent Garden* und an der *Metropolitan Opera* auf. 1915 hatte er eine Privatschule gegründet, in der „professionelle Graduiertenkurse in Operngesang“ unterrichtet wurden. Zu seinen Schülern gehörten u.a. die Sopranistinnen Ghislaine Villier-Waucquez und Nadia de Cléry sowie die Tänzerin und Choreographin Marguerite Acarin, besser bekannt als Akarova. Am 22. Oktober 1921 sang Mertens anlässlich der Einweihung eines Denkmals an der Prinz-Balduin-Kaserne in Schaerbeek (Brüssel) an der Seite von Tilkin Servais und im Beisein von König Albert *Tu renâîtras*, ein „Vaterlandslied“ von Dronchat.

Mertens über die Umstände ihrer Einstellung an der Brüsseler Oper: „Eines Tages bot mir [Decléry] kurzerhand die Möglichkeit, Theater zu spielen. Ich habe diesen Vorschlag mit Begeisterung angenommen. Aber mein Vater, der zwischen zwei Reisen zu Rate gezogen worden war, lehnte das Angebot ab. Nach drei Monaten Unterricht riskierte ich jedoch, auf Anraten meines Lehrers in der Brüsseler Oper vorzusprechen. [...] Es war sehr lustig. In der ersten Sitzreihe befanden sich zwei Direktoren [Corneil de Thoran und Paul Spaak]. Grund genug, um Lampenfieber zu bekommen ... aber mir machte ihre Anwesenheit überhaupt nichts aus, im Gegenteil, das hat mich völlig

8. Robert MARCHAND, Livine Mertens
dans le rôle-titre de Boccaccio
de Franz von Suppé, [1932] ;
Ruisbroek, coll. J. Fievez.



kalt gelassen ... Ich trat bewusst vor und stimmte in Werthers Tränenarie ein. Ich sang diese mit so viel Gefühl, als hätte ich *Marlborough* gesungen! Ich hatte keine Hoffnung auf Erfolg, denn es gab dreißig Wettbewerber und [...] schließlich aber war ich die Einzige, die angenommen wurde. Aber da ich nicht bereit war, nahm ich meinen Unterricht wieder auf und ein Jahr später ging ich wieder zum Vorsingen“ (*L'indépendance belge*, 21. Dezember 1935). „Ich hatte nichts zu verlieren und kam fast übermütig zum Vorsingen. Ich sang die Arie von *Roméo et Juliette* und die Arie des Wahnsinns in *Mignon*, als ob das alles wäre, was ich je in meinem Leben getan hätte. Als ich gehen wollte, hielt mich der Regisseur an und sagte zu mir: „Fräulein, gehen Sie runter zur Direktion, Sie sind eingestellt!“ Sie können sich vorstellen, wie erstaunt ich war! Ich war noch keine 20 Jahre alt! Ich war minderjährig, ich durfte nichts selbst unterschreiben!“ (*Le vingtième siècle*, 4. Februar 1935).

Am 1. August 1923 trat sie zum ersten Mal auf der Bühne auf, auf der ihre gesamte Karriere stattfinden sollte. War die junge Sängerin während der Proben so schüchtern und unbeholfen gewesen, dass Georges Dalman, der Bühnenmeister, daran zweifelte, dass sie jemals Erfolg haben würde, überraschte sie beim Auftritt mit der Natürlichkeit ihres Spiels. Georges Eekhoud stellte mit einer gewissen

Vergnügung fest, dass das große Publikumsaufkommen „vor allem auf die Anwesenheit vieler Freundinnen von Frau Mertens“ zurückzuführen ist, die genau wie sie Schützlinge des *Union Chrétienne des jeunes-filles* waren und „sich in der Oper verabredet hatten, um sie zu ermutigen und ihr Applaus zu spenden“: „Fräulein Mertens hinterließ von Beginn an einen hervorragenden Eindruck. Sie ist freundlich und frech, hat eine schöne Stimme und legt trotz des Lampenfiebers genug Lässigkeit in ihre Arie des zweiten Akts“ (*L'étoile belge*, 3. August 1923). Lässigkeit oder eher zufällige Ablenkung? „Wenn ich meine Strophen singe, liege ich falsch, ich verliere den Überblick, ich will einfach nur weglaufen! Plötzlich fällt es mir dann aber wieder ein. Ich habe viel Applaus bekommen, alle meine Freunde waren im Raum – ich grüße, ich lächle, ich bin so gerührt, dass ich die Bühne über das Fenster verlasse!“ (*Le vingtième siècle* 4. Februar 1935). Neben Prinz Friedrich in *Mignon* sollte sie in dieser ersten Saison nicht weniger als sechs wichtige Rollen spielen: Malika in *Lakmé*, Suzuki in *Madame Butterfly*, Niklaus in *Les contes d'Hoffmann*, Siébel in *Faust* und *Le Prince Charmant* in Massenets *Cendrillon*.

Die Saison 1924-25 bestätigte das Vertrauen der Direktion der Brüsseler Oper in ihre Gesangs- und Bühnenkunst. Mertens erhält die heikelsten Rollen, vor allem die Transvestiten, die so gut

zu ihrer schlanken Silhouette und ihrem Timbre passen: Hänsel in Humperdincks *Hänsel und Gretel* und die Rolle des Kindes in Ravels gleichnamiger Oper *L'enfant et les sortilèges* [Abbildung 2]. Ihre Darstellung dieser Rolle, die der Komponist lobte, gab ihr die Gelegenheit, sie am 8. November 1926 anlässlich der Gala zur Hochzeit des zukünftigen Königs Leopold III. mit Prinzessin Astrid von Schweden aufzuführen. Am 10. März 1931 wurde sie im *Palais des beaux-arts* in Brüssel von Ravel in seinen *Deux mélodies hébraïques* dirigiert, und im Januar 1932 sang Mertens in seiner Anwesenheit seine *Shéhérazade*. Ebenfalls 1924 war sie Prinzessin Kotschakowna in *Fürst Igor* von Borodin, für sie der erste Streifzug durch das russische Repertoire, das sie als Polina in *Pique Dame* während der französischsprachigen Uraufführung von Tschaikowskys Oper (1931) fortsetzen sollte.

1927 sorgte sie für den Erfolg der Wiederbelebung von *La jeune fille à la fenêtre*, einem Monodrama von Eugène Samuel-Holeman, wovon Jane Bathori 1905 die Erstdarstellerin war [siehe MEW1892 – Abbildung 4]. Ebenso leicht, wie sie in *Un songe de nuit d'été*, einer magischen Komödie von Victor Vreuls [Abbildung 3], ein schelmischer Puck sein konnte, der „die Kopfrolle mit der Virtuosität eines *Music-Hall*-Darstellers hinbekam“ (*Pourquoi pas ?*, 30. März 1928), konnte sie als Mignon aus der gleichnamigen Oper tragisch sein. Nachdem

sie in diesem, für sie neuen Register, überzeugen konnte – sie sollte mehr als 140 Mal die Rolle der Mignon spielen – wurde ihr 1927 auch noch die Rolle der Charlotte in Massenets *Werther* anvertraut und war sie ebenfalls an der Uraufführung von Honeggers *Judith* beteiligt.

Ihre Darstellung der Titelrolle in Strauss' *Rosenkavalier* [Abbildung 5] neben Jane Bonavia als Feldmarschallin, Clara Clairbert als Sophie und Lucien Van Obbergh als Baron Ochs weckte 1928 die allgemeine Begeisterung und brachte ihr ein Porträt von Georges Garnir ein: „Eine schöne Stimme, klangvoll und mit einer schönen Klangfarbe, eine perfekte Gesangkunst, eine makellose Diktion. Aber da ist vor allem die Zusammensetzung. Es scheint uns, dass die dominante Eigenschaft dieser Künstlerin – eine Eigenschaft, die sich in ihrem hübschen Gesicht und im sehr ernsten Blick ihrer schönen braunen Augen widerspiegelt – Intelligenz ist. Ihre Art, sich zu schminken, das Kostüm zu tragen, zu spielen, zu kommen und zu gehen, verrät jedem erfahrenen Zuschauer eine möglichst meditative, gründliche und gewissenhafte Untersuchung jeder Rolle. Sehen sie sich Mertens in *Der Rosenkavalier* an. Ein Transvestit ist oft etwas lächerlich, der weibliche Gang kann sich nicht so gut daran anpassen. Bei ihr ist es umgekehrt. Wenn der galante Octavian sich in ein Dienstmädchen verwandelt, sieht man, dass er es eher gewohnt ist, das Schwert

zu tragen als den Rock“ (*Pourquoi pas ?*, 30. März 1928).

Am 1. August 1929 war ihr erster Auftritt als Carmen ein Meilenstein: ihre stimmliche und szenische Präsenz machte sie zur unangefochtenen Urheberin dieser Rolle, die für ihre Karriere und ihr Leben entscheidend war. Mertens, der den routinemäßigen Charakter von Operaufführungen beklagte – „Immer die gleichen Bühnenbilder, die gleichen Kostüme, die gleichen Stücke, die gleiche Interpretation, die Leute sind es leid“ (*Le vingtième siècle*, 4. Februar 1935) – hatte es sich zur Ehre gemacht, eine originelle Vision vorzuschlagen: „Sobald sie auftauchte, wurden wir gewarnt, dass wir Carmen nicht als kleine Arbeiterin mit einem romantischen Abenteuer sehen sollten, sondern als Abenteuerin, die keine Skrupel mehr hat, was das Leben betrifft, das sie führen will. Und die letzte Szene macht Frau Mertens zu einer Carmen von großer Statur, von einem auffallenden Realismus, einer dramatischen Intensität, wie man sie selten erlebt. Es ist keine Carmen mehr aus der komischen Oper ... es ist die böhmische Perversin, die Mérimée gezeichnet hatte. Es war ein absoluter Erfolg, denn ihr Rollenverständnis ist absolut perfekt“ (Gaston Knosp, *La libre Belgique*, 14. Mai 1938). Für ihre Kostüme hatte sie den Maler Philippe Swyncop [Abbildung 6] zu Rate gezogen: So

entschied sich der Maler dafür, sie als Carmen zu porträtieren.

In den 1930er Jahren entfaltete sich dieses vielfältige Talent. Wie Paul Tinel feststellt (*Le soir*, 20. Juli 1936), „ist ein szenischer Einfallsreichtum, unterstützt von einem unfehlbaren musikalischen Instinkt, immer wertvoll für ihre Zusammenarbeit am Repertoire der [französischen] komischen Oper“ (*La dame blanche* von Boïeldieu, 1931) oder der Wiener Operette (*Drei Walzen* von Straus, 1936). 1932, in der gleichnamigen Rolle der Oper *Boccaccio* [Abbildung 8], „ist sie charmant elegant, vornehm, mutig und brillant. Der Transvestit harmoniert bewundernswert mit ihrem Charakter und ihrer Person, ihrer Energie und ihrer Entschlossenheit, der Anmut ihrer Formen, ihrer tiefen Stimme, mit einem lebendigen Klang, der sich der Stimmlage eines Tenors annähert und im Dialog so einzigartige Klänge hervorbringt, die schönen Noten ihres Gesangs im gleichen Stimmbereich. [...] Als Gärtner war sie im zweiten Akt urkomisch in Haltung und Diktion, mit einem lebendigen, jugendlichen Lachen, wie wir es im Theater noch nie zuvor gehört hatten“ (Ernest Closson, *L'indépendance belge*, 3. März 1932).

Mertens blieb dem zeitgenössischen Repertoire verbunden (Milhauds *Les malheurs d'Orphée* bei der Uraufführung 1926 [Abbildung 7];

9. SIC [René CLIQUET], *Maurice Bastin*,
crayon sur papier ; Bruxelles, coll. privée.





10. Robert MARCHAND, Livine Mertens ;
Ruisbroek, coll. J. Fievez.

Le preziose ridicole von Lattuada, 1932; *La farsa amorosa* von Zandonai, 1933). Sie verteidigte ebenfalls das belgische Repertoire, indem sie Gaston Brentas *Le khadi dupé* (1929) und Fernand Brumagnes *Le marchand de Venise* (1933) uraufführte.

Im Mai 1940 fielen die Nazis in Belgien ein und besetzten das Land. Im November wurde Mertens als Nachrichten- und Aktionsagentin eingestellt. André Moyen, Leiter des „Athos“-Netzwerkes, nennt sie als Mitglied seiner Gruppe und wies darauf hin, dass ihre Hauptaktivitäten die Unterstützung der geheimen Tageszeitung *La libre Belgique*, der Kauf von Waffen und Munition sowie die Unterbringung englischer Flieger und französischer entflohener Gefangener waren. Im Juli 1941 stellte sie die erste Finanzierung für die spätere „Kometenlinie“, einen Fluchtweg für alliierte Soldaten, bereit. Es soll ihre provokante Darstellung der Habanera, in der Carmen ihren Ungehorsam verkündet, während der Gala am 4. Januar 1941 gewesen sein, die zu ihrer ersten Verhaftung führte. Somit wurde sie sofort zur Zielscheibe der kollaborierenden Presse. Dies geschah mal auf hinterhältige Weise, beispielsweise unter der Feder von Auguste de Triay, Pseudonym des spanischen Komponisten Óscar Esplá: „Das Spiel von Frau Mertens ist sehr gut. Es ist schade, dass sie etwas von Carmens Charakter und Äußerlichem übertreibt. Sogar die Art

und Weise, wie sie sich kleidet, ist manchmal nur einen Steinwurf von der *Espagnolade* entfernt. Ansonsten singt und spielt Frau Mertens mit großer Vernunft. Ihr bemerkenswertes Können kompensiert die Lücken in der Klangfarbe und das fehlende Volumen ihrer Stimme in den tiefen Lagen“ (*Le soir*, 6. Januar 1941). Manchmal aber auch mit Leidenschaftlichkeit, beispielsweise unter der Feder von Jean Polinet in *Le pays réel*, Organ der rexistischen Partei: „Wir haben diese Ketzerei voller Bestürzung miterlebt: ein Octavian, dessen raue Stimme mit ihrem vulgären Ton mit so vielen entzückenden und impulsiven Gefühlsausbrüchen verfeinert wurde!...“ (4. Oktober 1941).

Am 14. und 15. März 1942 sang sie im *Palais des beaux-arts* unter der Leitung von Léon Jongen Beethovens *Missa solemnis*, aber wenige Tage später wurde sie vom 19. März bis zum 26. Juni ein zweites Mal von der Geheimen Feldpolizei verhaftet und im Gefängnis von Saint-Gilles inhaftiert. Aus Mangel an Beweisen wurde sie freigelassen, jedoch sicherlich beschattet, weshalb sie selten auftrat. Sporadisch sang sie zugunsten der Arbeit des Winterhilfswerks, manchmal in einigen wenigen leichten Produktionen. Erst am 1. Oktober 1944 erschien Carmen wieder auf dem Programm der Brüsseler Oper: an diesem ersten Abend nach der Befreiung Brüssels war es natürlich Mertens, die die Bühne betrat. Ebenso bedeutend war

am 25. Januar 1945 die Wiederbelebung der Titelrolle von Honeggers *L'Aiglon*, die sie 1938 in Brüssel uraufgeführt hatte und bis zum Krieg kontinuierlich gesungen hatte. Ihre Aura als Künstlerin und Widerstandskämpferin brachte ihr eine Einladung zu den wichtigsten Veranstaltungen ein, die das Ende des Krieges feierten. Am 15. März 1945 kamen im Brüsseler *Palais des beaux-arts* mehr als 3.000 Menschen zur *Gala poétique de la Résistance*: nach Louis Aragons Konferenz über *La poésie au service de la France* sang Mertens zwei Maquis-Lieder.

Und dann gab es eine unerwartete Wendung: Mertens verließ die Brüsseler Oper nach einem Streitfall, wie ihr Brief vom 1. Oktober 1945 an Corneil de Thoran belegt: „Ich bin völlig gesund. Ich freue mich, Ihnen dies mitteilen zu können. Ich danke Ihnen vielmals [...] für die wunderbaren Stunden in Ihrem großen Opernhaus. Ich schulde Ihnen eine sehr erfolgreiche Karriere, und heute Abend werde ich Ihnen Applaus spenden, weil ich Sie immer bewundert habe, wie es sich gehört.“ Das von beiden Parteien gewährte Ermessen über die Gründe für diesen Rückzug kann nur spekuliert werden, da beide Parteien diskret damit umgehen. Vielleicht war Mertens' triumphale Rückkehr nicht nach dem Geschmack einiger Kolleginnen gewesen, die ihre Arbeit und ihre Rollen während der Besatzung übernommen hatten. Eine Verleumdungskampagne soll Mer-

tens veranlasst haben, die Tür zuzuschlagen. Im Oktober 1945 kamen der Dirigent, François Ruhlmann, und Georges Linor, ehemaliger Generalsekretär des *Palais Garnier*, nach Brüssel, um ihr „zuzuhören“ und mit ihr zu „reden“, was Projekte in Paris nahelegt. Zu diesem Zeitpunkt trat sie nur noch bei seltenen Konzerten zugunsten der Widerstandskämpfer auf und lebte sie in ihrer Villa in Le Lavandou (Französische Riviera). Nach ihrer Rückkehr nach Brüssel beantragte sie im Oktober 1949 die offizielle Anerkennung als Nachrichten- und Aktionsagentin, die sie im Herbst 1951 zurückzog.

Parallel zu diesen zwanzig Saisons bei der Brüsseler Oper sang Mertens in Antwerpen, Ostende oder Spa und nahm sie an Tournéeen teil (Tunis, 1928; Bordeaux, 1933-34). Sie übte auch eine Konzerttätigkeit im Dienste der zeitgenössischen Melodie aus: so spielte sie am 28. Februar 1930 Werke von René Bernier während des Konzertes der Synthetisten am Brüsseler. Engagiert und unermüdlich wirkte sie weiterhin an unzähligen Wohltätigkeitsgalas mit.

Im September 1947 hatte Mertens Maurice Bastin geheiratet. Maurice Léon Remacle Bastin [Abbildung 9] wurde am 2. Mai 1884 in Heusy (Verviers) geboren und war an der *Schola cantorum* in Paris ausgebildet worden, wo er Komposition bei d'Indy und Klavier bei Albéniz

studierte. Im Januar 1901 uraufführte er die ihm von Séverac gewidmete Klaviersonate. Begleitet von Jean Périer und Marguerite Carré wurde er 1909 als Gesangsdirigent und 1917 als Orchesterdirigent an der Opéra-Comique von Paris engagiert. Von Maurice Kufferath zur Brüsseler Oper berufen, hatte Bastin 1919 dort angefangen zu arbeiten. Bis zu seiner Pensionierung am Ende der Saison 1958-59 leitete Bastin das Opern- und Ballettrepertoire und spielte zahlreiche Werke. Die einzige Unterbrechung dieser einwandfreien Zusammenarbeit waren zwei Saisons, von 1947 bis 1949, als Bastin an der Oper von Marseille dirigierte, wenige Kilometer von Le Lavandou entfernt, wo seine Frau verblieb. Bastin hinterlässt bei Columbia ein bedeutendes Plattenvermögen. An der Spitze seines Brüsseler Opernorchesters dirigierte er eine Auswahl von 6 Mignon-Platten sowie die meisten Aufnahmen der Mitglieder der Truppe: André d'Arkor, Louis Dister, Louis Richard, Joseph Rogatchewsky, Annette Talifert, Lucienne Tragin und natürlich Livine Mertens, mit der er 12 Schallplattenseiten für das Label Columbia aufgenommen hatte. Bastin sollte seine Frau noch viele Jahre lang überleben. Er verstarb im Alter von 99 Jahren am 24. Februar 1983 in Brüssel.

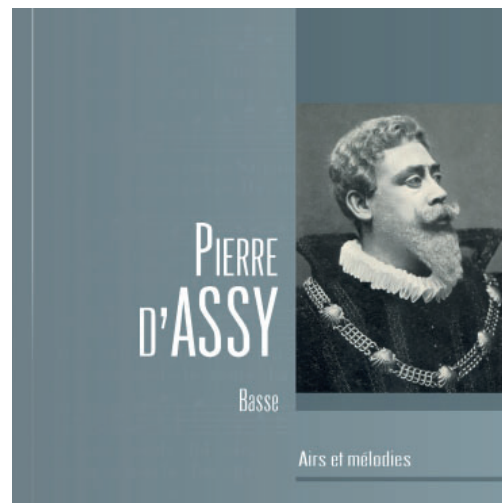
Manuel COUVREUR

(Université libre de Bruxelles)

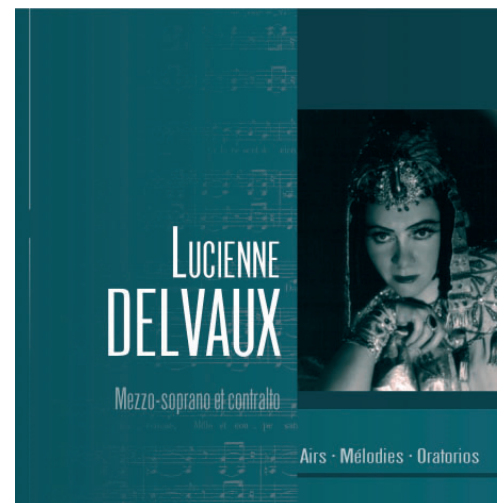
Übersetzung: Magali BOEMER

DÉJÀ PARUS :

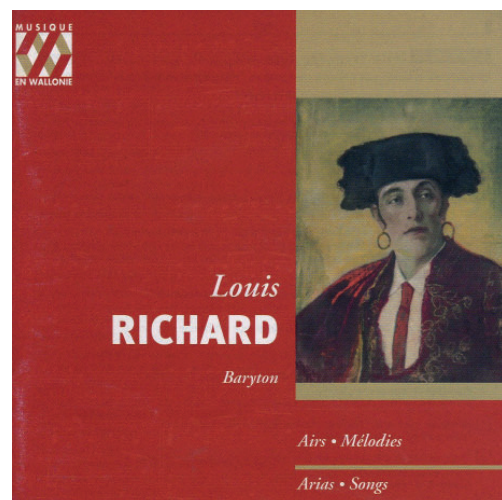
Dans la même collection



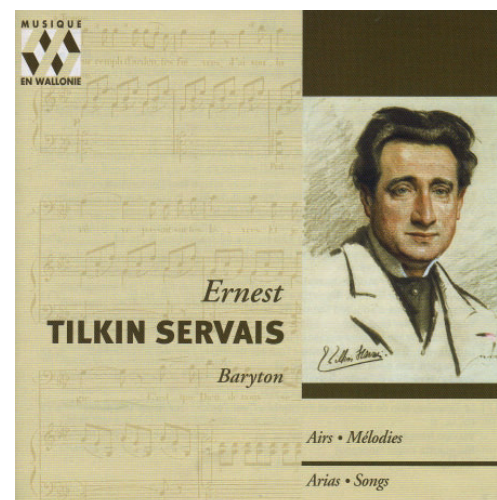
Pierre d'ASSY, basse
Airs et mélodies
Enregistrements historiques 1908-1909



Lucienne DELVAUX, mezzo-soprano et contralto
Airs - Mélodies - Oratorios
Enregistrements historiques 1951-1966



Louis RICHARD, baryton
Airs - Mélodies
Enregistrements historiques 1922-1936



Ernest TILKIN SERVAIS, baryton
Airs - Mélodies
Enregistrements historiques 1920-1931