

De krenten in de pap: bewegende beelden bij de Boulez-tentoonstelling

De tentoonstelling in Parijs ter gelegenheid van Boulez' 90^e verjaardag heeft vele verschijningsvormen. Kort gezegd: zoals de catalogus materiaal bevat dat niet op de tentoonstelling te zien of te lezen was, zo bracht de tentoonstelling materiaal dat niet in de catalogus is opgenomen.

De catalogus (ook nog verkrijgbaar via internet na sluiting van de tentoonstelling) bevat vele artikelen van diverse auteurs over allerlei aspecten van Boulez' werk (daarover meer elders). De tentoonstelling toont brieven, delen van manuscripten, bezoekerslijsten van de concerten van Domaine Musical, recensies in diverse talen (niet alleen het Frans wordt niet vertaald, ook het Nederlands niet!), luisterruimtes met delen van werken van Boulez (bijna alle in op cd verkrijgbare uitvoeringen van de componist), oude foto's (waarvan vele de kenners vele vertrouwd zullen zijn) plus werken van kunstenaars uit andere disciplines die hem zeer inspireerden zoals Klee, Calder, Mallarmé en Proust. De tentoonstelling is gebouwd rond een aantal thema's: enkele werken (Tweede pianosonate, *Le Marteau sans maître*, *Pli selon pli*, *Répons*), het gezelschap van Barrault, Domaine musical, de dirigent (met beelden die de aficionado's zullen kennen – van de operadirigent en van *sur Incises*) en de polemist die de strijd aangaat met machthebbers. De catalogus geeft hiervan soms het gehele document, soms alleen een aanduiding.

Bij de catalogus hoort wat mij betreft beslist een dvd met alle film- en geluidsfragmenten die alleen op de tentoonstelling te waren. Want die fragmenten waren de krenten in de pap, niet alleen omdat ze jarenlang onbenut in omroeparchieven lagen, zelfs niet alleen omdat ze ons een Boulez tonen die velen nog niet zullen kennen (zeker niet in Nederland), maar ook en vooral omdat ze heersende noties omtrent zijn leven en werk grondig onderuit halen. Sommige 'onthullingen' zijn eerder nieuwe bevestigingen van bestaande (voor)oordelen, andere halen deze (voor)oordelen volledig onderuit.

Een eerste 'halve onthulling' is het deel uit een documentaire van eind jaren zestig waarin Boulez zich uitlaat over René Leibowitz. Hij erkent, zo te zien na enige aarzeling om erover te praten, dat Leibowitz zijn leraar was. Maar, zo voegt hij er, na zichzelf te hebben hernomen, triomfantelijk aan toe: 'hij was de trap naar het vliegtuigdeur, ik stapte het vliegtuig in'. Dat is lof en zelfverzekerdheid in één. Een leerling is immers geen discipel en uiteindelijk net zo zelfstandig en eigengereid als voorgangers en nakomers in de geschiedenis. Met voorzichtigheid, ingegeven door het feit dat Leibowitz destijds nog leefde, heeft die lof volgens mij niets te maken. Boulez' roemruchte artikel 'Schönberg est mort' uit 1951 was in wezen de kritiek van de leerling op de leraar die zich gedroeg als een discipel van Schönberg. Hoezeer Boulez' kritiek op Leibowitz terecht was, toont de geëxposeerde uitgave van Weberns kwartet opus 22 met annotaties van Leibowitz. De leraar leek afgaande op deze annotaties alleen geïnteresseerd in de reeksen en hun varianten, alsof vorm, ritme en klank en zeker de creatieve omgang ermee vorm hem geen rol lijken te spelen. In zekere zin zien velen Boulez nog zoals Leibowitz naar de Weense drie keek. Het zogenaamd volstreekte serialisme van *Structures I* was voor Boulez niet meer dan een poging om de seriële techniek volledig onder de knie te krijgen zodat hij er daarna, nadat hij zich de techniek volledig eigen had gemaakt, op een

persoonlijke wijze mee kon omgaan. Nog in 2006 herhaalde Boulez dat hij het liefst verkeerde met andere intellectuele en artistieke anarchisten.

Een tweede halve onthulling is de film uit ca. 1960 met een gesprek met Heinrich Strobel, van eind jaren veertig tot rond 1970 verantwoordelijk voor de programmering van de jaarlijkse muziekdagen in Darmstadt. Met uiteraard maximale kennis van zaken en sterke voorbeelden veegt hij de vloer aan met het eenzijdige beeld van Darmstadt als bolwerk van muzikale revolutie. Strobel gaf ook veel ruimte aan minder revolutionaire componisten en de film illustreert dit met prachtige beelden van Henze, Fortner en Stravinsky, waarmee Strobel wil aantonen dat ook bij deze revolutie sprake is van evolutie. Recente publicaties van Iddon en Häusler hebben Strobels korte betoog uitvoerig onderbouwd en een grondige popularisering van dit inzicht wordt hoog tijd.

Een derde halve onthulling die te denken geeft, is het getoonde manuscript van de partituur van *l'Orestie*, muziek bij het oud-Griekse drama, bestemd voor het gezelschap van Barrault. Dat Boulez deze muziek had geschreven was reeds bekend, maar de partituur is niet gepubliceerd en opnamen ervan bestaan niet. Het getoonde fragment van het manuscript doet, door de combinatie van een regelmatige, ostinato-achtige beweging in het slagwerk en de onregelmatige, schijnbaar pulsloze textuur in de overige instrumenten, denken aan een type textuur uit 'Bourreaux de solitude' uit *Le marteau sans maître* dat in dezelfde tijd ontstond. Die verwantschap bevestigt opnieuw Boulez' stelling n.a.v. *Pli selon pli* dat een componist op vele manieren kan omgaan met teksten en dat in een vocaal werk de muziek zich onafhankelijk kan bewegen t.o.v. de tekst. Die omgang was reeds bekend van *Pli selon pli* (waarvan muzikaal materiaal afkomstig is uit een radiohoorspel dat Boulez enkele jaren eerder had gemaakt bij een Chinese tekst) en van *Le soleil des eaux* (waarvan delen eerder waren geschreven als toneelmuziek). Enerzijds wordt het nog ingewikkelder voor iedereen die bij Boulez verbanden wil leggen tussen woord en toon, anderzijds prikkelt het nog meer de nieuwsgierigheid van iedereen die weet dat de Oresteia het 'onderwerp' is van een van Boulez' vooralsnog niet-gerealiseerde operaplannen.

De eerste hele onthulling is een fragment van een film van Paul Méfano uit 1960 (gemaakt voor de Franse televisie?) waarin de componist in glashelder Frans, zonder enige verheffing en tegelijk met de grootst mogelijke intensiteit (zoals hij ook dirigeert) uitleg geeft bij een fragment uit zijn Derde sonate dat hij vervolgens zelf speelt. Dat fragment plus een ander fragment uit hetzelfde werk, in 1958 door hemzelf gespeeld voor de Waalse radio (inclusief passages uit de drie vooralsnog ongepubliceerde delen!), en een derde met een deel uit *Structures I* (met aan de tweede piano Yvonne Loriod) klinkt zoveel vriendelijker, vloeiender, eleganter en kleurrijker dan wat andere vertolkers van Boulez destijds deden - en dit verschil komt niet voort uit mindere vermogens want Boulez toont zich in deze opnamen een fantastische pianist! De gebroeders Kontarsky, David Tudor, Claude Helffer en Severino Gazzelloni, zonder ook maar iets af te doen aan hun geweldige pionierswerk, gaven zijn muziek wel de precisie en de vitaliteit, maar veel minder de nuances en de verfijning, alsof Boulez toen al beseftte en hoorbaar wilde maken hoeveel hij verschuldigd was aan die kant van Debussy die de vorm vernieuwde met klank, frasering en architectuur, alsof hij als pianist in eigen werk deed wat de beste Franse dirigenten van die tijd (Monteux en Desormière voorop) met Debussy's orkestmuziek deden. De dramatiek van het expressionisme (Boulez' tweede 'vader') zit in de vanzelfsprekendheid van grote en abrupte overgangen, terwijl het betoog in zijn spel duidelijker is dan bij wie ook, alsof zijn spel een correctie

is op het beeld van zijn muziek als prikkeldraad en op zijn eigen geschriften waarin hij weliswaar de klassieke vormen verwerpt maar aanstuurt op een nieuwe, ter plekke bedachte vorm waarin elke architectuur in het midden wordt gelaten en waarin de vorm een grote improvisatie lijkt. De uitvoeringen van de pianist lopen daarmee vooruit op de uitvoeringen van de dirigent. Het weinige dat we hiervan te zien krijgen zal zelfs voor grote kenners nieuw zijn (delen uit *Wozzeck* uit 1963 en de 'Eroica' en *Oiseaux exotiques* uit de jaren zestig) verradt diezelfde vloeiende greep op de architectuur, minder klinisch en antiseptisch dan sommige van zijn plaatopnamen uit deze jaren en ook minder hektisch dan zijn opnamen van grote moderne werken uit deze jaren (zoals met name de opera's). Die beelden bevestigen (voor de zoveelste keer) hoe intens zijn uitvoeringen zijn en dat een volstrekt on-theatrale wijze van dirigeren net zulke sublieme resultaten kan opleveren als bij een dirigent van het type-Bernstein. Recente filmbeelden (uit 2005) met onder meer de Tweede van Mahler verraden dat de dirigent zichzelf op dit punt is trouw gebleven.

Trouw spreekt ook uit een ander punt: zijn omgang met autoriteiten. Wil hij ze bekritisieren, dan is hij wederom glashelder in zijn kritiek en aarzelt hij niet. Een voorbeeld was zijn deelname aan het manifest van 121 uit ca. 1960 tegen de marteling door Franse soldaten van Algerijnse vrijheidsstrijders. Ook zijn aanvallen uit de jaren zestig op het Franse overheidsbeleid inzake kunst, geïllustreerd met oude televisiegesprekken, laten aan duidelijkheid niets te wensen over. Hier spreekt een man die weet wat er schort aan de cultuurpolitieke situatie en wat daaraan moet veranderen en dat er wat moet veranderen. Boulez is in deze beelden geen man van twijfels en compromissen.

Dan rond 1970 komt volgens velen de ommekeer. Hij laat zich door president Pompidou overhalen zich te verbinden aan het IRCAM – het onderzoekscentrum voor de rol van technologie bij muzikale creativiteit – dat volgens zijn critici van de staat onevenredig veel krijgt en dat volgens diezelfde vijanden vooral diende voor de creatieve pleziertjes van ene meneer B (waarop Boulez – en niet een andere aan het IRCAM verbonden componist – alle inmiddels verworven technische mogelijkheden van het ICAM verwerkte in wat nu een meesterwerk heet, *Répons*, waarmee hij meteen het IRCAM zijn definitieve *raison d'être* gaf). Die kritiek werd niettemin herhaald in een discussieprogramma voor de Franse televisieprogramma waaraan ook Boulez deelnam. Boulez zocht meteen de aanval en haalde zijn opponent (het type graag zeurende praatjesmaker dat geboren lijkt voor talkshows) volstrekt onderuit met feiten die iedereen kon controleren. Ter inleiding van dit gesprek noemde een Franse filosoof hem op de Franse televisie zeer terecht een kunstenaar die boven de tijdgeest staat.

Dat televisieprogramma is niet het enige waarvan we helaas alleen maar een deel te zien krijgen. Maar het is net als de andere bewegende beelden plus genoemde geluidsfragmenten lang genoeg om de geest prettig te prikkelen. Zelden gaven zoveel korte passages zoveel genoeg en men begrijpt volkomen Ed Spanjaards [uitspraak, gedaan in maart dit jaar tegen Paul Witteman in zijn zondagse muziekprogramma] dat men na het spelen van Boulez' muziek een intelligenter mens is. [En hopelijk wil Sarah Barbedette, de samenstelster van de tentoonstelling, ons alsnog de gedroomde dvd geven.] Na afloop kocht ik eerst te veel in de museumwinkel en wandelde ik vervolgens half high terug naar het Gare du Nord, nog volop genietend van een welkome aardbeving.

Emanuel Overbeeke