

## **Weblog Etty Mulder 2010–2016**

Vanaf januari 2010 hield Etty Mulder, emeritus hoogleraar in de Muziekwetenschap, Algemene Cultuurwetenschappen en de Holocaust in de kunst, naast haar eigen website een weblog bij als platform voor nieuwe teksten, in zekere zin een voortzetting van haar eerdere werk als columnist.

In dit document is de volledige inhoud van het weblog verzameld: polemische teksten, protesten tegen culturele kaalslag als gevolg van politieke beslissingen, uitwisselingen over muziek en kunst, aankondigingen van evenementen, en overpeinzingen bij actuele gebeurtenissen in de wereld van kunst en cultuur. De laatste teksten, uit januari 2016, behelzen het overlijden van Pierre Boulez.

<http://ettymulder.blogspot.com/>

Dinsdag 21 september 2010

## De kleur van de *Sacre* / aan Elmer Schönberger

Chapeau [!] voor *De Groene Amsterdammer* die in deze inktzwarte tijd een heel bijvoegsel wijdt aan klank en kleur.

Hartverwarmend, het eerbetoon van Elmer Schönberger aan Maarten Bon met wie ik dertig jaar geleden een enerverende correspondentie voerde over de *weisse Fleck* in Schönbergs *Pierrot Lunaire*. Elmer memoreert in zijn artikel de 'diep inkervende ervaring' van Maartens sensationele bewerking voor vier piano's van Stravinsky's *Sacre du printemps*: "Een onverwacht, gekanteld perspectief op de *Sacre*: het nieuwe met een schok vernieuwd". Ik deel je mening, Elmer: dit werk van Maarten Bon behoort tot het ingrijpendste dat uit onze lage regionen is voortgekomen.

Jij noemt Maartens werk 'totale ontkleuring van het origineel'. Ontkleuring van het orkestballet uit 1913 dat de wereld op zijn kop zette. Je beschouwing focust op kleur, daar gaat het bijvoegsel over.

Maar voor het orkestrale geweld dat de partituur van de *Sacre* oproept is kleur misschien toch een wat mager woord. Maartens werk is immers geen klavieruittreksel van Stravinsky. Grote werken: de *Sacre*, *Die Kunst der Fuge*, *Goethes Faust*, zijn dermate rijk dat ze vrijwel altijd iets karakteristieks overhouden waaraan men ze blijft herkennen.

De *Venus van Milo* doet het ook als puntenslijper.

Bach kan heel goed op een mondharmonika of zoals jij zegt in een versie voor saxofoonkwartet. Hoe kan dat?

Hier laat je in je beschouwing in *De Groene* mijns inziens wezenlijke argumenten terzijde.

Een zwart-wit reproductie van Vermeer kan prachtig zijn [je noemt dit voorbeeld], maar dat geldt niet zonder meer voor alle meesters uit die tijd. Het niveau doet er wezenlijk toe.

Een zwart-witte Vermeer is schitterend omdat Vermeer exemplarisch is voor een weergaloos niveau van figuratieve schilderkunst. Hoe belangrijk ook de kleuren bij Vermeer, ook 'de lijnen alleen' kunnen die weergaloze betekenis torsen.

Zo is het dus ook bij Bach met zijn deels [nog] niet idiomatische schrijfwijze.

Terecht dat je hem aanhaalt. Je zou zijn schrijfwijze in de lijn van het bijvoegsel 'kleurloos' kunnen noemen. De noten kunnen zowel gezongen worden als gespeeld. Die muzikale lijnen komen op allerlei instrumenten even goed tot hun recht. De grootheid van Bach is juist die principiële kaalheid: je kunt hem ook als enkel denkoefening lezen, in volledige stilte.

Innerlijke muziek. Harmonie der sferen.

De *Sacre* ontleent de kracht zeker niet alleen aan het instrumentale. Misschien is instrumentele hier een beter woord. Tenzij men het zou willen vernielen is het immers ondenkbaar dat de identiteit van het werk: het ritme verloren zou kunnen gaan.

Waar staat het ritme in jouw beschouwing van de bewerking van Maarten Bon, en waar de choreografie, Elmer? Met het woord inkleuring loop je hier vast. [Misschien, denk ik, zeggen hoogstens de kleuren van Armando in de verte iets over de *Sacre*: geelgroen, rood, inktzwart. Maar vermoedelijk niet genoeg. Je mist de dynamiek.]

Ik heb ergens beweerd dat Adorno zich in de *Philosophie der neuen Musik* zo negatief over de *Sacre du printemps* heeft uitgelaten, uit angst voor de verpletterende nieuwheid. Hoeveel kleur ook: het grondpatroon van het ritueel is immers inktzwart. De binnenkant van de *Sacre* die jij zo plastisch weergeeft: "bedrading, leidingen, zuigers, krukassen" is zo zwart als de

klep van een grote concertvleugel. Het is, over kleur gesproken, dus de zwartheid van de *Sacre* die Maarten Bon opnieuw heeft blootgelegd: de zwartheid van het offer. De geur van verbrande aarde. Het opwaaiende stof uit de choreografische versie van Pina Bausch.

Vrijdag 1 oktober 2010

## **MCO afgeschaft?**

Concept regeerakkoord: MCO wordt afgeschaft  
vrijdag 1 oktober 2010

Chef-dirigenten, musici, directie en staf van het Muziekcentrum van de Omroep hebben met ontzetting gereageerd op het voornemen in het regeerakkoord om het Muziekcentrum van de Omroep af te schaffen.

Zonder enige argumentatie wordt een onderdeel van de Publieke Omroep weggestreept, een onderdeel dat nu juist inhoud geeft aan één van de kerntaken van de Publieke Omroep. Het Radio Filharmonisch Orkest, de Radio Kamer Filharmonie, het Groot Omroepkoor en het Metropole Orkest vervullen een unieke rol in het Nederlandse muziekleven. Zij spelen bijzonder repertoire, trekken volle zalen en doen dat op internationaal topniveau.

Dit mag niet teloorgaan en zeker niet zonder brede afweging binnen de Publieke Omroep en het orkestenbestel. Wij zullen alles in het werk stellen om dit te voorkomen en roepen eenieder met klem op om hiertegen in het geweer te komen.

Donderdag 14 oktober 2010

### **Simon Rattle protesteert**

Simon Rattle, dirigent Berliner Philharmoniker, protesteert tegen de maatregelen van het nieuwe kabinet inzake het Muziekcentrum van de Omroep:

“De hele muziekwereld moet net zo verafschuwd en verbaasd zijn als ik, bij het zien van deze enorme destructie van orkesten en koren in Nederland. [...] Het is een niet te calculeren verlies voor het artistieke leven in Europa. Deze instituten, die met veel geduld zijn opgebouwd gedurende tientallen jaren, kun je met één pennestreek vernietigen. En dan zijn ze onmogelijk weer op te bouwen. Ik doe een klemmend beroep op hen die verantwoordelijk zijn, om Hollands jaloersmakende reputatie als een cultureel centrum niet te verzwakken door deze ondoordachte en beschadigende aanval.”

Zie verder: [www.mco.nl](http://www.mco.nl)

Dinsdag 19 oktober 2010

## Is daar iemand?

Eindelijk een gezaghebbende stem over de voorgenomen cultuuraafbraak van Rutte en Verhagen: Bernard Haitink zelf!

Een 'flagrante schanddaad' noemt hij de aangekondigde opheffing van het Muziekcentrum van de Omroep op de voorpagina van de *NRC*: 'Het morele niveau van een samenleving is afleesbaar uit haar culturele niveau'. Deze uitspraak haalde het *NOS Journaal* en *Teletekst* begin deze week en werd een dag later in de ingezonden brievenrubriek van *NRC* enthousiast gerepliceerd met een Bravo! Wat kan een cultuurliefhebber anders naar Haitink roepen dan Bravo! of Bis! En verder maar een beetje met de pluchen stoel rammelen... Wie begint het echte inhoudelijke debat over de culturele kaalslag, wie komt met getallen en feiten? Hoe gaan we ons verweren?

Waarom dient muziek? Tot niets. Dat is het juist. Praten over muziek is moeilijk. Praten over geld is veel makkelijker.

Schrijven over muziek is gevaarlijk en misschien wel nutteloos. En niet zozeer omdat er iets onverwoordbaars of onuitsprekelijks ter tafel komt. Juist niet: de muziek is een denkvorm, aanmerkelijk exacter en scherper dan woorden kunnen zijn.

Muziek is een bestaanswijze. Zij liegt nooit, vergist zich nooit.

En: zij is genadeloos.

Wacht maar. (Wordt vervolgd.)

## 2 Opmerkingen:

M.Flths

19 oktober 2010

Je zou toch niet zonder muziek begraven willen worden?

Suggesties voor weerbare muziek-opdrachten aan de Stichting Kunstenaars Verzet: voor Pierre Boulez: Maitre au Marteau; voor André Rieu: Der Letzte Walzer; voor Reinbert de Leeuw: Symphonie Fantastique voor Bijl en Bügel; voor Gubaidulina: Ode aan de Verschroeide Aarde. Ein West-Europäisches Requiem.

Anoniem

21 oktober 2010

Wat let u eigenlijk om uw professorale hersens in te schakelen en iets zinnigs te zeggen over de flagrante schanddaad. Is het soms geen schande? Wat hebben we aan dit cynisch commentaar? Helemaal niets toch? A.E.

Vrijdag 22 oktober

## Is daar iemand? [2] *Mens en Melodie*

*Mens en Melodie*, inmiddels in de vijfenzestigjarige jaargang, bereidt zich voor op protest tegen de cultuurkaalslag die het nieuwe kabinet in het vooruitzicht stelt. Het pamflet zal u worden toegezonden. Laat uw naam gerust bij mij achter.

Weliswaar hebben Bernard Haitink, Simon Rattle en Jaap van Zweden zich al op scherpe toon uitgelaten. Ook omroepdirecteur Anton Kok heeft zich verbaasd en verontwaardigd getoond, en de website van het Muziekcentrum van de Omroep staat intussen vol one-liners van boze mensen. Hier en daar worden op de podia verklaringen voorgelezen. De namenlijst van de petitie groeit gestaag. Stop de cultuurkaalslag!

De beleefde verbaasdheid van Kees Vlaardingebroek, de man van de *ZaterdagMatinee*, steekt flets af tegen de woede waarmee Jan Zekveld vijf jaar geleden, bij de vorige bezuiniging als directeur MCO zijn managers over zijn bureau trok. 'Kleinschedelige receptiegangers' noemt Gerrit Komrij de kunstambtenaren. Een paar dagen geleden liet Diederik Boomsma, raadslid van het CDA in Amsterdam, zich smalend uit over 'het tenenkrommend lawaai van een twaalftoonscompositie van Arnold Schönberg en het autistisch gedruppel van Jackson Pollock'. Met dit soort lieden hebben we te maken, dames en heren. Allen fans van André Rieu met het hertje van Van Meegeren thuis aan de schoonsteenmantel. Kunst moet het stellen zonder de centen uit hun wereld van graaicultuur en smeergeldcultuur. En dat is maar goed ook. Met de kasboekjes uit deze wereld heeft kunst niets te maken. Niet dat we geen geld nodig hebben. Maar vanwaar toch die slogan dat er 'natuurlijk' moet worden bezuinigd, ook in de kunstwereld? Zelfs Gijs Scholten van Aschat roept het vanaf het podium. Natuurlijk niet, zou ik zeggen.

Kent u het verhaal van die melodie uit de twaalfde eeuw die de Nijl buiten zijn oevers deed treden en die gezongen werd door iemand die beschikte over een stem die klonk als barstend glas? Dat is mijns inziens het geluid dat wij nu node missen. Hier en daar vloekt een dirigent en zet iemand zijn naam op een lijst. Mijn collega's van het Huizinga Instituut organiseren een wetenschappelijke vergadering over de geschiedenis van kunstorganisaties in Nederland en hebben ieder een verhaaltje geprepareerd. Nee, ik kom niet. [Wordt vervolgd.]

Vrijdag 22 oktober

## Is daar iemand? [2] *Mens en Melodie*

*Mens en Melodie*, inmiddels in de vijfenzestigjarige jaargang, bereidt zich voor op protest tegen de cultuurkaalslag die het nieuwe kabinet in het vooruitzicht stelt. Het pamflet zal u worden toegezonden. Laat uw naam gerust bij mij achter.

Weliswaar hebben Bernard Haitink, Simon Rattle en Jaap van Zweden zich al op scherpe toon uitgelaten. Ook omroepdirecteur Anton Kok heeft zich verbaasd en verontwaardigd getoond, en de website van het Muziekcentrum van de Omroep staat intussen vol one-liners van boze mensen. Hier en daar worden op de podia verklaringen voorgelezen. De namenlijst van de petitie groeit gestaag. Stop de cultuurkaalslag!

De beleefde verbaasdheid van Kees Vlaardingebroek, de man van de *ZaterdagMatinee*, steekt flets af tegen de woede waarmee Jan Zekveld vijf jaar geleden, bij de vorige bezuiniging als directeur MCO zijn managers over zijn bureau trok. 'Kleinschedelige receptiegangers' noemt Gerrit Komrij de kunstambtenaren. Een paar dagen geleden liet Diederik Boomsma, raadslid van het CDA in Amsterdam, zich smalend uit over 'het tenenkrommend lawaai van een twaalftoonscompositie van Arnold Schönberg en het autistisch gedruppel van Jackson Pollock'. Met dit soort lieden hebben we te maken, dames en heren. Allen fans van André Rieu met het hertje van Van Meegeren thuis aan de schoonsteenmantel. Kunst moet het stellen zonder de centen uit hun wereld van graaicultuur en smeergeldcultuur. En dat is maar goed ook. Met de kasboekjes uit deze wereld heeft kunst niets te maken. Niet dat we geen geld nodig hebben. Maar vanwaar toch die slogan dat er 'natuurlijk' moet worden bezuinigd, ook in de kunstwereld? Zelfs Gijs Scholten van Aschat roept het vanaf het podium. Natuurlijk niet, zou ik zeggen.

Kent u het verhaal van die melodie uit de twaalfde eeuw die de Nijl buiten zijn oevers deed treden en die gezongen werd door iemand die beschikte over een stem die klonk als barstend glas? Dat is mijns inziens het geluid dat wij nu node missen. Hier en daar vloekt een dirigent en zet iemand zijn naam op een lijst. Mijn collega's van het Huizinga Instituut organiseren een wetenschappelijke vergadering over de geschiedenis van kunstorganisaties in Nederland en hebben ieder een verhaaltje geprepareerd. Nee, ik kom niet. [Wordt vervolgd.]



Vrijdag 29 oktober 2010

## **Bas Heijne over kunstvaak NRC -Opinie**

'De elite betaalt zich blauw aan subsidies voor de gewone man. Mag ze dan haar kunst behouden?' Deze vraag van Bas Heijne in *NRC* van afgelopen dinsdag is een impliciete verwijzing naar het profijtbeginsel: Voor wat hoort wat. De vraag sluit in dat kunst nu eenmaal toebehoort aan een elite, wie daarmee ook bedoeld kan zijn, naast Bas Heijne zelf. Ook het vervolg van de redenering is bizar. Heijne betaalt naar zijn zeggen al zijn hele leven voor de voorzieningen van de kinderen van anderen. Kinderen zijn belangrijk voor de samenleving. Dat geldt volgens hem precies zo voor kunstuitingen die nu eenmaal ook niet voor iedereen zijn. De waarden van kinderen en kunst worden door hem tegen elkaar weggestreept waar zij in geld kunnen worden uitgedrukt. Zo precies zitten ook de bezuinigingsmaatregelen in elkaar waarvan hij de stijl kennelijk feilloos navoelt. Dit is het nieuwe denken van de post-neoliberaale intelligentsia die van alle markten thuis is en niet al te kinderachtig wil overkomen.

Van Bas Heijne had ik verwacht dat hij de lezer zou kunnen uitleggen waarom kunst in principe buiten de categorieën van het calculeerbare valt. Wat natuurlijk niet wil zeggen dat zij onaantastbaar is in de aangekondigde kaalslag.

Van Heijne had ik ook verwacht dat hij de psychologische kant van de cultuurbezuinigingen minder terloops zou afdoen. Terecht wijst hij op de kunstvijandigheid die achter deze cultuurbezuinigingen steekt. Maar bij wie we deze afgunst en animositeit jegens de kunst aantreffen, en waarom, laat hij volledig in het midden.

Bedoelt hij dezelfde zogenoemde jan modaal voor wie hij zich blauw betaalt aan subsidies? Of gaat het hier om een weer heel andere bevolkingsgroep die mogelijk niet bij machte is om immateriële waarden te consumeren.

De problematiek van de cultuurbezuinigingen en de arrogantie van de anti- kunstmentaliteit in Nederland blijft voorlopig boven aan de agenda.

Zij verdient in *NRC* een meer doordacht betoog.

### **1 Opmerking:**

Flshs

29 oktober 2010

Het is een belangrijke stimulans tot herbezinning. Inderdaad loopt het kunstagnosticisme dwars door alle lagen van de bevolking heen. Zo zal de bankbonushouder kunst verzamelen als geld, puur goud. Goud dat niet mag stralen maar in de krochten opgeborgen ligt, Rheingold.

Zondag 7 november 2010

### **Geef mij de gebroeders Jussen maar**

Het overlijden van Harry Mulisch heeft enorme aandacht gekregen in allerlei media. Het zou ongepast zijn om de vraag te stellen of deze acte van verering voor een op zijn minst omstreden schrijver de discussie over cultuurkaalslag van het kabinet Rutte in positieve of in negatieve zin heeft beïnvloed.

Je zou kunnen hopen dat al deze media-aandacht en alle bijkomende kosten van de publieke viering van de hemelbestormer de nieuwe rekenmeesters van het kabinet tenminste hebben geconfronteerd met het idee dat kunst nu en dan iets moet kosten.

Al was het maar om iemand die nu eenmaal vindt dat hij dat verdient, in een versierde boot naar de eeuwige jachtvelden te peddelen.

Er is echter ook een andere gezichtshoek.

Een schouwburg vol incrowd: managers uit de wereld van film en literatuur, rijen vol politici die denken dat ze iets met kunst hebben, schrijvers die erbij horen omdat ze ooit Mulisch' pijp hebben gestopt, last but not least een plaatselijke burgemeester.

Bevestigt dat niet alleen maar wat Rutte bedoelt? Dat u het best zonder financiële steun kunt stellen als u bereid bent zelf de huur van de Stadsschouwburg te betalen?

We kunnen niet ontkennen dat zo in elk geval de meest gefortuneerde kunstenaars boven komen drijven. En wanneer de kunstenaar zijn laatste applaus nu eenmaal vanaf een centraal podium in ontvangst wenste te nemen, dan krijg je als medelevende toeschouwer natuurlijk ook nog eens iets te zien en te horen! Voor wat het waard is, natuurlijk.

Het heeft mij diep ontroerd: die witte koppen van Reinbert de Leeuw en Louis Andriessen, sinds een halve eeuw samen voortrekkers van onze jonge componistengeneratie, samen achter het klavier van een ongestemde Steinway op het podium van de schouwburg. Ter ere van hun dierbare dode. Als er iemand samen op de barricaden zou moeten staan om te ageren tegen de kaalslag, dan zouden het deze oude vermoeide mannen moeten zijn. Zij weten waarover gaat.

Misschien hadden ze, nu iedereen Brendel en Maria João Pirez in de kast heeft staan, gewoon iets harder moeten studeren op die componisten waar ze al zolang niets meer mee hebben: Chopin en Schubert?

Of hadden ze de nacht wakend doorgebracht?

Vol zorg over de toekomst van de muziek in Nederland?

Hoe dit ook zij: geef mij de gebroeders Jussen maar.

Zaterdag 20 november 2010

### **Kan het nu eindelijk eens stil zijn?**

Dit is het weekend waarop cultuurminnend Nederland een collectieve ontmoeting heeft georganiseerd op onder meer het Leidseplein te Amsterdam.

Men zal, uit protest tegen de aangekondigde bezuinigingen, samen schreeuwen om cultuur. Samen een keel op zetten. Ik stel mij voor: zoals *De schreeuw* van Edvard Munch maar dan met z'n allen, en dan met het geluid aan.

We zijn op het moment aangeland dat de intelligentsia nog slechts met veel herrie van zich kan laten horen. Men geneert zich niet – neem Freek de Jonge als voorbeeld in deze – om mensen bijeen te roepen om te komen schreeuwen 'voor beschaving'.

“Hoe harder het geschreeuw, hoe meer kans dat het Muziekcentrum van de Omroep behouden blijft”, denken deze mensen. Ik vrees het ergste. U bent al veel te ver heen. U maakt geen enkele kans met uw geschreeuw.

De beoefening van de Letteren en de Schone Kunsten is van oudsher doordrongen van stilte. Het herscheppend lezen, de muzische reflectie op het verleden, het creatief denken over beelden en tekens die de vruchten van onze beschaving vormen, vergen stilte en studie.

Kan het nu eindelijk eens stil zijn?

Aan Cultuur en Religie, aan betekenisvolle Rituelen ontleent de beschaving haar betekenis, of men daarvoor nu vijfmaal daags op zijn knieën ligt, in het rode pluche achteruit zakt, de pen of de strijkstok ter hand neemt. Of alleen maar, zoekend naar de juiste formulering, uit het raam staart.

Straks, als alle cultuurminnenden [voldaan?] naar huis gaan na hun schreeuwmiddag en in de trein [als hij rijdt] het getetter, getwitter en geklets weer losbreekt zal er niets veranderen.

Het geschreeuw zal niets veranderen.

Ook de cultuurminnende intellectueel Frits Bolkestein, op het balkon van het Leidseplein {wie heeft hem daar neergezet?} zal geen enkele kans maken met zijn geschreeuw.

Hij, de steunpilaar van de Vrijheid, riep tegen bezuinigingen op cultuur te zijn. Hij wilde cultuur spekken met ontwikkelingssamenwerking. Het volk dat niet goed geluisterd had juichte uitzinnig en applaudisseerde de handen blauw.

Het applaudisseren voor politici zal ons, goedwillende schreeuwers, nog duur komen te staan.

## **2 Opmerkingen**

Kassandra

21 november 2010

Ik heb goed geluisterd en opgelet, het kunstvolk juichte tweemaal bij Bolkestein, maar na de derde 'onelineer', die over ontwikkelingshulp, toen hoorde ik duidelijk honend gejoel en géén gejuich; het kunstvolk is wel degelijk wakker.

Maar verder sta ik geheel achter Uw column. Vooral die laatste noodlottige zin;  
Kassandra.

Unknown  
26 november 2010

Waarde Ety,  
Ik juich alsnog voor het kunstenbeleid van Andrea Gritti en De' Medici's.  
Hartelijks,  
Erwin

Dinsdag 23 november 2010

## **Gij hebt het niet gezien**

Tijdens de manifestatie die in de Heineken Music Hall de drie protestweken tegen de cultuurkaalslag afsloot, heeft de acteur Gijs Scholten van Aschat het podium beklommen met een tekst van Shakespeare uit *Koning Richard der Derde*.

De acteur had in plaats van een kroon een rode wintermuts met reclame-label van Unox op het hoofd en declameerde uit het Vijfde Bedrijf, steeds onderbroken door reclameteksten, ongeveer zo:

*Bedenkt met wie gij u te meten hebt:*

*Een troep landlopers, schooiers en schavuiten,  
Schuim van slaafse boeren,  
door 't land dat hun meer dan zat is, uitgebraakt.  
Doldrieste woede waar de dood op volgt.*

*En dan: wie voert hen aan? Een kale jonker  
die ergens ver weg 't brood at van zijn moeder!  
Een melkmuil, die zijn leven lang zich nooit  
tot boven de enkels in de sneeuw gewaagd heeft!*

Verdere vergelijkingen met het huidige kabinet werden niet expliciet gemaakt. Wel werden de aanwezigen en de kijkers thuis ervan doordrongen dat de beste wapens tegen de proletarisering van de beschaving in de opbrengst van cultuur zelf te vinden zijn, zoals in deze tekst uit 1583 die wat mij betreft wel wat steviger had mogen worden aangezet om Shakespeare recht te doen.

Het is, zo blijkt, niet eenvoudig om de juiste argumenten te vinden in het protest. Wie zal ons de juiste woorden aanreiken, woorden die de ernst kunnen dragen, de bekommernis, de smart, de woede. Het probleem is echter niet van vandaag en het verzet evenmin en tussen het gebral van moderne rekenmeesters staat daar dan opeens Shakespeare, of Mozart. Of, zoals later op diezelfde televisieavond, staat opeens het bedreigde Groot Omroep Koor op tussen het publiek van Pauw en Witteman, en heft, langzaam en geheimzinnig Mahlers slotzang uit de *Tweede* aan: *Auferstehen wirst Du nach kurzer Ruh.....*

De ongelofelijk botheid past eigenlijk geen mild verweer, maar zelfs de scheldkunstenaar Lodewijk van Deyssel kon in 1890 mild zijn in een neerbuigend medeleven met laat ons zeggen 'de meelijwekkende minder begaafden' aan wie wij, kunstenaars, zijn overgeleverd. Is het alleen maar deze onderstaande treurige ontwikkelingsdeficiëntie die uiteindelijk tot kunsthaat leidt?

*Gij hebt het niet gezien, gij hebt het niet gehoord in den wind, die woedend over uw huizen voer, gij hebt het niet tot u getrokken uit de donkere wolken die het aandroegen van ver. Gij hebt het niet van verre tintelend zingend hooren komen tot uw oor, voor u heeft het niet geweend in den regen en gelachen in de zon. Het heeft niet geneuried in de liedjes aan uw*

*wieg, gij hebt het niet gekust van de oogen uwer moeders, het stond niet vóór u op het voorhoofd uwer vaders.*

Zondag 9 januari 2011

## De blijde boodschap van Paul Schnabel

Vanmorgen heeft directeur cultureel planbureau Paul Schnabel in *Buitenhof* uitgelegd dat Nederland een tevreden land is en waarom. Kundig, blijmoedig glimlachend als een goeroe legt hij uit dat Nederland even tevreden is als in 1970. Iets minder tevreden weliswaar dan de Denen. Denemarken is echter driemaal kleiner dan Nederland. Schnabel kent de cijfers van zijn bureau. Blijde cijfers! Wat een zegen om in deze donkere tijden weer eens een zo blij gezicht te zien van een zo kundig persoon die zoveel weet over alle niveaus van onze samenleving. En daarover zo welbespraakt getalsmatige informatie verstrekt. Durf onder deze indringende blijdschap maar eens te beweren dat je helemaal niet tevreden bent en waarom. Politieke partijen missen een achterban zegt Schnabel, er is geen continuïteit meer en de elite heeft zich teruggetrokken. 'Zij is particulier geworden.' Onder elite verstaat hij: cultuurleiders in het sociale middenveld. De elite staat volgens Schnabel, als men hem goed beluistert, ten dienste van de bestaande politieke en economische structuur. Althans zo behoort het volgens hem te zijn. De elite is in zijn ogen een structuurbevestigende maatschappelijke categorie. Onze elite moet dus ook weleens vervelende boodschappen uitdragen, zo stelt hij. (Zijn we in Noord-Korea??) Daar heeft onze elite vandaag niet zoveel zin in, omdat de boodschap zo moeilijk is: harder en langer werken bijvoorbeeld. Schnabel, die na vele boeken nu kennelijk nog slechts cijfers leest, ziet dus helemaal geen elite meer. Hij rekent de elite dus niet meer mee (zijn er geen cijfers voor in zijn modellen?). Een kritische en intellectuele houding ten aanzien van de verschrikkelijke domheid, de afgrijselijke cultuurvijandigheid waarmee we heden zitten opgescheept, moet je bij deze blijde mens niet zoeken. Is hij zelf onderdeel geworden van het planmatig model dat hij ons uitlegt? Behoorde immers niet ook hij, voordat hij zijn baan als rekenmeester aannam, ooit tot een elite? Een elite die ongeacht de politieke omstandigheden een continuïteit van beschaving en eruditie vertegenwoordigt en verdedigt? Mag hij soms niet meer meedoen? Mogelijk is dit zijn pijnpunt, zijn motief om de elite te reduceren tot 'iets particulars'. De kritische intelligentsia in Nederland, de elite, is vandaag immers waakzamer dan ooit. Zij laat zich niet corrumperen tot het verkopen van slechte boodschappen vanuit de waan van de dag.

Een sociaal en economisch planbureaudirecteur in het Nederland van vandaag participeert q.q. niet in een kritisch model.

Het tevreden gekwebbel van de voormalige intellectueel Paul Schnabel zal de elite dan ook gaarne missen.

Zondag 23 januari 2011

## Mahler VII en Pierre Boulez

De uitvoering van Mahlers *Zevende* onder Pierre Boulez in het Concertgebouw afgelopen donderdag en vrijdag, 20 en 21 .01, mocht haast op voorhand bestempeld worden als een hoogtepunt van de eerste helft van de éénnentwintigste eeuw. Ook: als weergaloos bewijs voor de reikwijdte van het idioom van Gustav Mahler, honderd jaar na zijn dood. Het is juist de *Zevende* waarin de semiotische omslag plaatsheeft van het laatromantische idioom naar het modernisme. De stijl waarin het kunstwerk zichzelf, het eigen bestaansrecht aan de orde stelt.

Wat Adorno omschreef als Mahlers *Gebrochenheit* en wat in de *Zevende*, in het verlengde van die term, als ontwrichting kan worden ervaren, markeert dat omslagpunt: een *point of no return*.

Boulez, die al ruim een halve eeuw Mahler dirigeert – hij begon in 1965 met de *Vijfde* – is zeer doordrongen van diens sterke gerichtheid op het verleden, zijn gehechtheid aan het voorbije.

Eind jaren zeventig wijst hij op Mahlers obstinate wil om de bekende categorieën van het verleden achter zich te laten, ze te forceren om iets uit te drukken waartoe ze niet waren voorbestemd. Hij spreekt dan over de omvang en de complexiteit van het gebaar, onmisbaar voor wie wil denken over de toekomst van de muziek. Zijn registratie van de *Zevende* met het Cleveland Orchestra in 1996 zet de toon voor een Mahler van de éénnentwintigste eeuw: in het gebaar, de physionomie van die eeuw.

Tijdens de concerten en de repetities werd vorige week duidelijk welke problemen in de Mahlerreceptie en -interpretatie hier onverminderd rijzen: Boulez kan dan wel een halve eeuw ervaring hebben met Mahler, maar dat wil niet zeggen dat het orkest en haar vaste publiek klaar zijn voor die felle, volledig opengereten, niets meer verhullende, totaal actuele *Zevende*. Wars van lijden, katharsis, nostalgie. Ook de *Gemütlichkeit*, de gemoedelijke strijkjes tussendoor, de triviale afzakkertjes, Boulez roert ze aan, maar meer ook niet. *Ach Du lieber Augustin...* Hij zoekt grote lijnen in de tempi, in grillige scherp afgebakende ruimten, in de voortgang zelf.

De kern van dit verontrustende werk ligt, tussen de beide nachtmuzieken, in een demonisch scherzo waarin ‘voor de laatste maal’ het geraamte van het *Bürgertum* voorbij spookt: dit nooit meer.

Wie, behalve Boulez zelf, kon vorige week in Amsterdam de grootheid van de Ambivalentie vertolken? Kon Het Orkest de maestro eigenlijk wel helemaal volgen? En het publiek – hoe zeer het Boulez in al die afwezige jaren ook heeft lief gekregen en hoe zeer het dit concert ook als Evenement beleefde – was het voorbereid op deze emanatie van de nieuwe tijd?: *Mahler VII, zoals bedoeld* (VK); *Mahler VII, volmaakt afgewogen* (NRC); *Je zocht vergeefs naar een roes of explosieve energie* (Trouw). Allemaal hadden ze gelijk. Ook de toelichtster in *Preludium*, verwijzend naar de zielsverwante Joseph von Eichendorff: *Mein irres Singen hier, ein Rufen nur aus Traumen*.

Boven allen de onvolprezen Pierre Boulez die het visioen van het ongehoorde ook nu weer binnen ons bereik wist te brengen.



Fragments taken by prof.dr. E. Mulder for musicological use from an interview with Pierre Boulez by Wolfgang Schaufler ©, Universal Edition 28.4.2009, Vienna

<http://mahler.universaledition.com/pierre-boulez-on-mahler>

***When did you start to conduct Mahler?***

**Boulez:** I don't remember exactly, but I think it was not before '65, '66, when I began to work with the BBC. And then it was, you know, the beginning of the Mahler trend, let's say. Because before, even in England, it was not performed very much. The success of Mahler began really, not with Bruno Walter – certainly Bruno Walter regularly played Mahler in America, but I mean also Mitropoulos regularly played Mahler – but the big success was Bernstein, certainly. And Bernstein made Mahler popular in the States. It was his kind of responsibility, let's say, to make Mahler popular, but there were precedents and especially Mitropoulos was very courageous. But I was told for instance, by musicians I knew in the orchestra, that when Mahler's 7th or 5th or 6th was performed in the '50s, the hall was emptying itself obviously, because it was considered too long and boring, simply that.

So the perspective that we have of Mahler now, generally in the world, is not at all the perspective that I had myself. Even when I was in the States in 1952 for the first time Mahler was still, you know, terra incognita more or less.

***You succeeded Leonard Bernstein as chief conductor of the New York Philharmonic Orchestra. Did you talk with him about Mahler?***

**Boulez:** No, we did not have very close contact with Bernstein. I saw him, of course, from time to time, but I mean we did not discuss music, because our tastes were so far from each other that the discussion would not have gone anywhere. And I think there was a kind of agreement for not touching this type of subject.

***Bernstein made Mahler popular, as you mentioned, but at the same time he conducted Mahler very emotionally. Did you feel this tradition when you took over?***

**Boulez:** No, I did not try to fight, or to change anything. I did it my way, simply that. And of course I noticed that there were some features of his performance which are there still, and which I can very well understand. I suppose, the same thing, Mitropoulos was also very emotional, not only Bernstein. And maybe the less emotional was still Bruno Walter – I mean emotional in this sense, kind of like your *Übertreibung* – you know, exaggeration. And myself I think that the emotional side should be there, because it is in the music. But I mean, with Barenboim we were discussing that one cannot constantly refer to the biography to explain the music. The biography is one thing, and the biography is important to know, to see, the circumstances of the first performances, how he composed the pieces, and so on and so forth. But it does not explain the pieces at all. And you know, when he composed, he had a kind of mesh of motives, of themes, and he organised them very carefully, and it is not a kind of emotion which is thus improvising constantly; that's an emotion which organised. And that is very important for me, that the organisation is part of the emotion.

***But was it your goal to bring Mahler more down to earth for the American public?***

**Boulez:** No. I had no goal, as a matter of fact. I was simply busy with trying to clarify this music for myself. Because, you know, in the French tradition the pieces – orchestral pieces at least – are always rather short. And even in the Viennese School, what one calls the Second Viennese School, pieces are really rather short. The Five Pieces by Schönberg for instance, Opus 16, are short pieces: very expressive, but the trajectory is very easy to manipulate. The Variations of Schönberg are really one variation after another one. They are very well put together, but you don't have to think of the main line, you have to think of contrasts, from one short piece to another short piece. Also, I didn't mention Webern, who has very short pieces, and the main preoccupation you have is from another planet let's say. And for the longest piece, that's Berg still, and with the pieces of Opus 6 even the third one is not really so gigantic.

But in Mahler you have maybe a movement which is 30 minutes long, or even more, and then you have to organise that. Certainly you cannot just go along and say, "Well I have this emotion at this moment. I am waiting for the second one", and just play from time to time with holes in the middle. You have to have a trajectory, and to understand the trajectory, and to have the musicians understand what you call the trajectory of the piece. And so then, of course, at the beginning you think about it, and you say, well, I must think of that, because at that time that's the main point in the piece, where the piece repeats itself or will repeat itself; then you have to pay attention to this and to that and to that, and obviously when you perform it more, then it becomes spontaneous. And in a funny way, the more understanding you are of the form itself, the more spontaneous you can become. Because otherwise, spontaneity is not just giving way to its emotion, but spontaneity is just to drive your soul, let's say, through the movement, and never lose track of the trajectory you are taking.

***I think one of the crucial points is the tempo. Mahler writes critically of a conductor that he heard, and he criticises the lack of flexibility of the tempo. I suppose this is one thing you would agree.***

**Boulez:** Well, the number of times he writes 'don't drag', or 'don't rush', that's always negative: nicht eilen; nicht schleppen. And he was afraid that you – precisely – that with the weight of the emotion, you just exaggerate what he wanted, and that's exactly that. So, if you are excited you just push the tempo to the maximum, and then the tempo has absolutely no reason to be this quick. And, on the contrary, if you want to expand, if he writes a ritenuto, or a poco ritenuto or a molto ritenuto you do it, because then he wants that. But I mean, if there is simply nicht schleppen, then you cannot really say, well I feel this emotion at this moments, so I must go slower. Because then you have no continuity, and then, especially that's very important when, for instance, you have not a crescendo, but a crescendo in tempo let's say, and then you are going from 4/4 with four quarter notes, to 2/2, to two half notes; it should be absolutely without noticing. You have to go from a pulse to another pulse really, without anybody seeing the moment where you are doing that. And that is very important, especially in the 6th, where you have that in the last movement. You have it a couple of times, but you have that quite a lot at the end especially. Sometimes he wants to precipitate the tempo, and so instead of four beats you have two beats, instead of

two beats you have one beat, and it's very important to do that as smoothly as possible – not chopped, but continuous.

**Could we say that the Mahler success in the late '60s is based on a misunderstanding, to overemotionalise his music?**

**Boulez:** Well, I think you cannot condemn anybody for making that [emotion] more or less, because if that's the way they feel the music, the music is transformed – or deformed, if you want – but that's their way of expressing themselves through the music. I find that if you look for authenticity, that certainly if you go against the indications of Mahler and if you make something sentimental where he writes not sentimental, then, I mean, that's a kind of treason certainly. But I mean, what is not treason. The further the music is from us, then the less authentic you can be: it's very difficult to be authentic with Mozart because you never know what he would have done exactly. And this whole world of authenticity, for me, is just nonsense because the authenticity doesn't exist, simply that.

Authenticity is transmitted through literature – so books – but never through a kind of living testimony. And even living testimony, so Bartók for instance recorded some of his music, and so the pianists who are now working full time on the pieces of Bartók, certainly play better than Bartók himself, because he did not practise his own pieces so much. So what you have is what he conceived for the pieces and period. But for the conductor that's exactly the same, because he has to deal with orchestras who are not familiar with this style, his own style, and it may be he himself also has some difficulties to find a way of bringing the message he knows he wants. But maybe he knows when he performs that he has to change that, to modify that, and so on and so forth. So, I mean you may have a recording which was made when he was young or when he was old, or you have the case of Stravinsky, who was not a very good conductor, full stop. He had a strong personality, and his personality in front of the orchestra was really something very hard and very mighty. But I mean, the technique was not there certainly. If you compare, for instance, the recordings of Furtwängler of Beethoven, and the recordings now of Beethoven – even the best recordings, even the ones that don't pretend to authenticity – you have a big difference. Furtwängler was influenced by a sort of Wagner/Beethoven, with the tempi much slower, the crescendo exaggerated, and so on and so forth. Well that's their way of looking at the music, and scores are done to be performed in a kind of personal way, and therefore the only authenticity is the authenticity of a personality. Otherwise it does not exist.

***Do we now have more perspectives on Mahler?***

**Boulez:** Yes, we certainly have more perspectives. But at this time also, he [Bernstein] was not the only one. At this time you had Solti, for instance – and I say Solti because he was one of the main forces in the performing level at this time – but I mean there were other ones, like Mehta for instance as well. So I don't think he was overpowering. He was certainly a very, very strong force, but he was not the only one. And there were already people rebelling against this kind of overromanticised type of performance. You know, there was not a kind of total agreement, certainly not.

***What did the composer Boulez learn from Mahler's scores?***

**Boulez:** [...] the use of the orchestra, certainly. That's not a use of the orchestra which can be used the same way now, but I mean certainly the weight of the instrument is very well-calculated in Mahler, and also the proportion of the dynamic. The dynamic proportions are very important there, because when he has a fortissimo for some instruments and pianissimo for another instrument, he knows absolutely the weight of the instruments, of the register, of the colour. And you know, generally when you see some scores – even in the 20th century – you have a kind of general dynamic for all the orchestra, and that's a very primitive use of dynamic. Mahler was really modern in that.

***What were the first Mahler works you conducted?***

**Boulez:** The first one I conducted was the 5th Symphony, because it was very little performed at this time – '65 or '66, I don't remember – and then, you know with the BBC it was my way to try how I could do it. And I don't remember the performance; I don't think it was the peak of the performance I have ever done, because it was the first time, simply that. I knew, of course, the style I had heard some of the works, but I was a beginner and when you are beginning, as much as I was at ease with Stravinsky, or even with Webern, so much I was not at ease with Mahler, certainly. And that was a style which was very distant from my style. When I conducted Webern it was close to me. When I was conducting Mahler, especially this Funeral March, it reminded me of Chopin more than anything else. Of course, because this funeral march, I was playing it on the piano when I was a child, and the funeral march was a kind of a cliché for me. And I had quite a lot of difficulties with entering into this cliché.

***You conducted a lot of Mahler in the States and in Europe for many, many years. Is there some improvement in the orchestras?***

**Boulez:** Well, I think certainly the works are more known now than before. I mean, in '65 it was especially 5, 6 and 7 that were not really performed very often. In a funny way the 4th was performed, the 9th was performed, and 1 was performed: the work where you had no voice. And 5, 6, 7 were considered to be difficult works and not really very attractive for the audience. Now that's the contrary: if you play 5, you know, the audience is full immediately. But at this time, certainly they were not often performed, and then the musicians have to, not fight, but grow more familiar with the idiom first and with the notes second; or maybe contrary, with the notes first and the idiom second.

[...]

Vrijdag 22 april 2011

### **Brandarisbrief 1942 voor Thomas von der Dunk**

De cirkel is rond. Er werd een jaarlijkse lezing ingesteld met een pretentieuze naam 'Arondeuslezing'. De lezing zou op 26 april aanstaande worden gehouden door dr. Thomas von der Dunk in het provinciehuis van Noord-Holland en is gisteren door tussenkomst van de PVV verboden.

De lezing is genoemd naar de schrijver-schilder Willem Arondeus [1894-1943] die samen met de beeldhouwer Gerrit Jan van der Veen in de Tweede Wereldoorlog het Kunstenaarsverzet leidde en ideeën ontwikkelde over de positie van kunst in een nieuwe naoorlogse wereld. Op deze ideeën werd in 1946 de Stichting Kunstenaarsverzet 1942-1945 gegrondvest. Arondeus en van der Veen gaven in 1943 leiding aan de aanslag op het Bevolkingsregister in Amsterdam waardoor een groot aantal van de voor de nazi's onontbeerlijke persoonsgegevens van joodse Nederlanders verloren ging. Zij werden beiden gefusilleerd.

Willem Arondeus publiceerde anoniem vlammeende teksten: Brandarisbrieven in het illegale blad *De Vrije Kunstenaar*.

Over Gerrit Jan van der Veen is veel geschreven, over Willem Arondeus schreef Rudi van Danzig een memorabel boek.

De tekst die dr. Thomas von der Dunk als Arondeuslezing bestemd zou hebben, is vandaag te lezen in *de Volkskrant*.

Namens de Stichting Kunstenaarsverzet 1942-1945 volgt hier als teken van diepe verontrusting en loyaliteit met Thomas von der Dunk een fragment uit een anoniem gepubliceerde Brandarisbrief van Willem Arondeus uit juni 1942. De brief is afkomstig uit het archief van de stichting.

*[...] De paniek leert hoe dom het is zich reeds over te geven nog voor er te vechten valt, en hoe naief het is concessies te doen in de hoop dan verder met rust gelaten te worden.*

*Ze laten u niet met rust; ze zullen juist omdat ge een oogenblik wankel waart des te verder gaan met hun dwang, met aantasting van vrijheid en geweten van roeping en zelfrespect. Tegen deze aanranders [we schreven het herhaaldelijk in vorige brandarisbrieven] is maar één doeltreffend verweer: volkomen negatie. Weiger elke medewerking, elk antwoord, elke aanraking, in alles wat rechtstreeks of zijdelings van het nazi- departement uitgaat. Laat u niet intimideeren, noch overrompelen. [...] Naast de zweep en de leugen leggen ze vandaag het suikerklontje.*

*[...] Er is geen compromis, geen halve waarheid, geen schuilevinkje meer mogelijk.*

*Deze tijd is er te medogenloos voor.*

*Hij eischt van elk onzer een voluit ja of neen, voor of tegen.*

*De Vrije Kunstenaar*, 1942. Amsterdam 1970 ISBN 90 27202826  
Stichting Kunstenaarsverzet 1942-1945

Zaterdag 11 juni 2011

### **Halbe Zijlstra: Us Mem aan de macht**

Het kalf van Us Mem is aan de macht gekomen.

Wie zijn taal niet verstaat moet naar Siberië.

Wie niet horen wil moet voelen.

Het belangrijkste vehikel van de kunst is waarheid.

Vandaag worden onze kunstenaars monddood gemaakt.

Hongeren zullen ze.

Vandaag worden de hoeders de van onze kunst geëlimineerd.

Kreperen zullen ze.

De definitieve censuur is ons vlak voor Pinksteren verschenen in de gedaante van een kalf.

Vandaag dreigt de laatste adviseur van Us Mem op te stappen.

Wie zijn Bargoens niet verstaat krijgt geen eten.

Ook bij jou zullen morgen inspecteurs op de stoep staan om te controleren of je de juiste woonplaats hebt opgegeven.

Dichters gaan op transport. Zij liegen de waarheid.

Musici wordt hun instrument afgenomen.

Zij vertolken waarachtigheid.

Denkers moeten hun potlood en paperclips inleveren.

Zij onthullen wat gaande is.

Met geld heeft dit alles niets te maken.

Het gaat slechts hierom:

Het onbenul is aan de macht gekomen.

Het jaloerse, gevaarlijke domme kromme gedachten uitstotende onbenul.

Homo Homini Lupus.

Wie geen Fries sprekkt wordt uitgezet.



Vrijdag 24 juni 2011

## **Behoud het muzikale erfgoed!**

Protestbrief aan staatssecretaris Halbe Zijlstra van de Hoogleraren Muziekwetenschap in Nederland

Geachte heer Zijlstra,

U heeft als staatssecretaris op 10 juni jl. aan de Tweede Kamer bekend gemaakt dat de subsidie aan Muziek Centrum Nederland (MCN) en Nederlands Muziek Instituut (NMI) per 1 januari 2013 zal worden gestopt. Deze bezuinigingsvoorstellen zijn voor ondergetekenden, hoogleraren Muziekwetenschap in Nederland, onaanvaardbaar. De voorstellen kunnen leiden tot vernietiging van het culturele geheugen en tot ernstige bemoeilijking van de ontwikkeling van actuele uitvoeringspraktijken op het gebied van muziek en muziektheater in Nederland.

De maatregelen die worden voorgesteld getuigen van een beleid dat geen voorstelling lijkt te hebben van het karakter van muziek als levende kunstvorm. Muziek is een niet-materiële kunst, die zich actualiseert op het moment van uitvoering, maar die tegelijk berust op vormen van overdracht van soms eeuwen her. Deze vormen van overdracht van muziek dienen gedocumenteerd, gearhiveerd en gefaciliteerd te worden. De wijze waarop het voorgenomen beleid de door MCN en NMI zorgvuldig opgebouwde documentatie en ontwikkeling van cultuurgoed dreigt “weg te doen” staat haaks op de politieke verantwoordelijkheid ten aanzien van de collectieve culturele geschiedenis en creatieve praktijken.

Het muzikale erfgoed dient door daartoe ter beschikking staande registratiemogelijkheden, of het nu gaat om klassieke partituren of moderne digitale overdrachtsmiddelen, blijvend ter beschikking te staan. Het MCN en NMI zijn bij uitstek de instanties die de verbindingen met de historische bronnen van de muziekcultuur op kritische wijze kunnen blijven actualiseren voor huidige en toekomstige generaties. Zij hebben daar elk hun eigen verantwoordelijkheid in: NMI vooral wat betreft de muziekgeschiedenis, MCN ook wat betreft de actuele muziekpraktijken van componeren, luisteren, uitvoeren en kritisch beschouwen, van popmuziek, jazz en wereldmuziek tot de nieuwste vormen van gecomponeerde muziek en muziektheater.

MCN en NMI zijn ook onmisbaar voor onderwijs en onderzoek, op allerlei niveaus, nationaal en internationaal. Zij vormen het referentiepunt voor een leerling van het voortgezet onderwijs of conservatorium niet minder dan voor een internationaal georiënteerd wetenschappelijk onderzoeker, voor cultuurhistorici, musicologen, journalisten, critici, componisten, uitvoerenden, studenten.

Wij dringen er bij u met klem op aan om MCN en NMI in staat te blijven stellen hun essentiële taken te verrichten voor het erfgoed en de actuele ontwikkeling van de muziek in Nederland, voor onderzoekers en studenten, en voor het algemene publiek, nationaal en internationaal.

**Universiteit van Amsterdam**

Prof. dr. Rokus de Groot

Prof. dr. Henkjan Honing

Prof. dr. Walter van de Leur

**Universiteit Leiden**

Prof. dr. Joep Bor

Prof. dr. Ton Koopman

**Radboud Universiteit Nijmegen**

Prof. dr. Etty Mulder

**Universiteit Utrecht**

Prof. dr. Louis Grijp

Prof. dr. Karl Kügle

Prof. dr. Paul Op de Coul

Prof. dr. Emile Wennekes

Prof. dr. Sander van Maas

**Vrije Universiteit Amsterdam**

Prof. dr. Hans Fidom

Donderdag 30 juni 2011

### **Aan Job Cohen en Rick van der Ploeg**

Het is zover gekomen dat Nederlanders de straat op gaan voor kunst en aldaar worden weggeslagen door staatsgeweld.

Het protest, weliswaar intens, munt ook aan de zijde der politici niet uit door kracht van argumentatie.

Kunst wordt in onze emotioneel en intellectueel minvermogende samenleving niet op haar existentiële merites beoordeeld.

Zij wordt gezien als versiersel van een elite.

Haar belang wordt gewogen via nuttigheidsprincipes.

Het recent opgekookte PVV-proces rond vermeende vrijheid van meningsuiting heeft op schrijnende wijze de aandacht afgeleid van het grondrecht van vrije meningsuiting dat in kunst en cultuur werkzaam is.

Kunst vertolkt visies en interpretaties op de wereld, de samenleving.

Kunst vertolkt het recht op individualiteit in het interpreteren van de samenleving.

Wie vanuit centraal gezag kunstenaars op grote schaal monddood maakt pleegt censuur.

Nu de ongeletterden aan de macht zijn heerst in Nederland angst voor deze potentieel kritische orde van kunst en het intellectueel gehalte daarvan.

Er wordt daarom 'logischerwijze' overgegaan tot politieke uitschakeling van kunstenaars.

Zijn de aangevoerde economische argumenten reële argumenten of zijn het door het onbewuste aangeleverde schijn-argumenten?

Zonder probleem spreken politici immers over 'miljarden' voor Griekenland.

Hoe is dit te verklaren?

Zijn hier, in de voorbereidende fase van een gevaarlijk Nederlands regime, nog juridische implicaties om het recht op kunst te verdedigen?

Ligt hier nog een begaanbare weg?

In respectvolle nagedachtenis aan Charta 77, in diepe eerbied voor Liu Xiabo en Nurmemet Yasin en al die namelozen in fascistoïde systemen toen en nu.

Vrijdag 2 september 2011

### **Kuifje in China: van Dis en Enquist op ontdekkingsreis**

Op dit moment zitten onze befaamde schrijvers en cultuurdragers van Dis, Bernlef, Enquist, de Moor en Nasr samen pils te drinken op de boekenmarkt van Peking. Verbaasd en gefrustreerd dat ze hun Chinese collega's niets lekkers mogen inschenken. Ze mogen hen zelfs niet door de tralies heen voorlezen uit *Contrapunt* of een stukje *Wohltemperiertes Klavier* laten horen. Liu Xiabo, Nurmemet Yasin, Shi Tao en Hu Jia konden van staatswege niet ingaan op de uitnodiging van Amsterdam Centraal om pils te komen drinken met collega's uit Holland. Adriaan van Dis weet wel waarom: "Dit is geen land dat je kunt besturen zoals Nederland, dit is een land dat alleen maar krachtig geleid kan worden." Ik vrees dat deze uitspraak hem lang zal worden nagedragen.

Anna Enquist is verbaasd over de provocaties van de Chinese autoriteiten – hun weigering om literaire gesprekken mogelijk te maken: "Welk gevaar schuilt er nou in een gesprek met een paar halfgare schrijvers uit Nederland?"

Halfgaar is hier inderdaad de juiste omschrijving.

School er maar echt politiek gevaar in een gesprek met deze personen. Een echte dreiging voor de wereld. Margriet de Moor refereerde in Peking aan de *ondermijnende werking van literatuur*, Bernlef aan *het zaad van de twijfel* dat zij als schrijvers zouden kunnen zaaien.

Halfgare kletspraat, inderdaad.

Schaamteloze zelfoverschatting.

Ik deel de mening van Marcel Möring: deze schrijvers zijn net zo hypocriet als de Shell met zijn *community trusts* en zijn *social responsibility*. Deze schrijvers lijden aan het monsterlijke opportunisme dat de Nederlandse intelligentsia van vandaag teistert. Was het maar waar wat Möring zegt: dat deze schrijvers wèl te hoop liepen toen de staatssecretaris zijn bezuinigingsplannen aankondigde.

Dat zij bevlogen artikelen schreven en meeliepen in protestmarsen en moord en brand schreeuwden.

Helaas klopt dat niet. Ook hier thuis kregen deze schrijvers namelijk helemaal niets klaar op het kunstpolitieke vlak.

Geen poot staken ze uit tegen onze eigen staatsterreur, geen letter hebben ze gewijd aan de cultuurhaat in hun eigen grachtentuin.

Autoverkopers-liberalisme noemt Möring het, deze pedanterie van Bernlef en de zijnen ginds in China.

Men zou nog zover komen hen niet toe te wensen dat zij vanavond wegens openbare dronkenschap op de markt van Peking per ongeluk worden opgepakt en langdurig vergeten. En afhankelijk worden van speldjes-dragende leden van Amnesty International.

Vrijdag 21 oktober 2011

### **U kunt de pest krijgen. Het verjaardagsmaal van Goebaidoelina**

Zou het waar zijn? dacht ik, toen ik gisteren pas – en toevallig – te weten kwam dat de grote jarige Goebaidoelina haar *Concert voor Orkest* niet op tijd af had om bij het KCBO in wereldpremière te gaan. En dat ik vanavond voor de pauze in plaats daarvan vergast zal worden op haar werk *Das Gastmahl während der Pest* plus een ongevaarlijk Haydn-pianoconcertje. Men heeft – hoe ver staat deze muziek niet van het KCBO af – geen groot werk van Goebaidoelina willen of kunnen kiezen om haar te eren, of: om het goed te maken. Moet je maar niet ziek worden. Een programmering als in de jaren zestig. Aldus opent het Concertgebouworkest de meerdaagse Nederlandse viering van Goebaidoelina's tachtigste verjaardag met Haydn en Emanuel Ax. *Gastmahl* is overigens één van drie werken genaamd *Tryptychon*, die zij in 2004 schreef ter nagedachtenis aan haar overleden dochter. Geen woord over dit alles op de sites van het KCBO.

Heel saillant dat de NV Concertgebouw de gasten die zoals ik online een kaart hebben gekocht wel via e-mail attendeerde op het menu van de Plein foyer vanavond – naast het portret van Goebaidoelina ziet men een karbonade met asperges afgebeeld; er is ook pompoensoep. Niet echter attendeert men ons op deze ingrijpende programmawisseling en – ter toelichting – op dit vervangende stuk waar een tekst van Alexander Pushkin aan ten grondslag ligt (dat hoort u nu toevallig van mij). Wel wordt op de site van het KCBO nog medegedeeld dat wij ook nog feestelijk kunnen dineren in de Spiegelzaal, voordat het concert begint. Daarna pas komt het echte eten: Goebaidoelina's eigen *Gastmahl* [Feestmaal?] *während der Pest*.

Deze weinig feestelijke en zelfs gênante gang van zaken in het Concertgebouw doet mij denken aan een concert van Studio Laren in de jaren zestig, gewijd aan middeleeuwse muziek. Op elke stoel lag een papier met daarop de woorden: U KUNT DE PEST KRIJGEN. Naar mijn idee is er sindsdien weinig veranderd en moeten we vandaag in de organisatie van Nederland-muziekland ontzettend oppassen voor een mentaliteitspest die met rasse schreden om zich heen grijpt.

Vrijdag 4 november 2011

***Mens en Melodie* is terug!**

Help *Mens en melodie* het nieuwe jaar in!

*Mens en melodie* is hét tijdschrift voor liefhebbers van klassieke muziek.

De komende twee maanden maken we een doorstart met twee dubbeldikke nummers. Op 11 november verschijnt *Mens en melodie* 2011-1, op 20 december *Mens en melodie* 2011-2.

We gaan er van uit dat we in 2012 vier nummers zullen kunnen uitbrengen.

Kijk op [www.mensenmelodie.nl](http://www.mensenmelodie.nl) en vraag een proefnummer aan:  
[proefnummer@mensenmelodie.nl](mailto:proefnummer@mensenmelodie.nl)

Zondag 13 november 2011

### **In Memoriam Marius Flothuis 30.10.1914–13.11.2001**

Het laatste boek van Marius Flothuis is getiteld *Mijlpalen en keerpunten in de muziek van de twintigste eeuw*. Ik hielp de toen zesentachtigjarige, zieke Flothuis bij het voltooien van die tekst waarin hij de groten uit de twintigste eeuw in korte essays ten tonele voert. Na zijn dood op 13 november 2001 heb ik samen met zijn jongste dochter, wijlen Lucie Flothuis, de redactie gevoerd over dit bijzondere boek. Het werd in eigen beheer uitgebracht door de Stichting Kunstenaarsverzet 1942-1945 waar Flothuis en ik als zijn opvolger bij betrokken waren [2001, ISBN 9057101572, Veenman]. Ik presenteerde het boek september 2003 in een foyer van het Concertgebouw en overhandigde het eerste exemplaar aan de toenmalige artistiek directeur van het KCBO, Joël Ethan Fried.

Tegelijk met *Mijlpalen keerpunten* publiceerde ik een novelle ter nagedachtenis aan Marius Flothuis onder de titel *Nachtmuziek of de geschiedenissen van Florian*. In die tekst heb ik een evocatie gezocht, in de figuur Florian, van Marius Flothuis: componist, artistiek leider van het Concertgebouworkest en hoogleraar Muziekwetenschap aan de Universiteit Utrecht. Ik zocht hem zoals ik hem kende: getekend door melancholie, gehavend door de Tweede Wereldoorlog, gevangenschap in een concentratiekamp, verslingerd aan Mozart. Een door velen geliefd persoon die nooit iets vergat. Het onderstaande fragment uit *Nachtmuziek of de geschiedenissen van Florian* plaats ik vandaag zondag 13 november ter nagedachtenis aan zijn tiende sterfdag:

*Zo lang als je er was, heb ik je geschreven, Florian, zolang als ik je kende. En die zoektocht jou te kennen reikt tot ver over het domein dat Wolfgang omschrijft met bewoordingen van waarachtige gelukzaligheid. Waar ben je nu? Zweef je daarboven tussen flarden uit je geliefde Köchelverzeichnis, in het weefwerk van de toonaarden?*

*Wie heeft de huiveringwekkende gecompliceerdheid van leven en dood, en van het handelen van de mensen doorgrond als jij? Spreken daarover heb je nooit gekund, de muziek nam dat voor je waar. Je kende de mensen, maar ze bleven je schrik aanjagen. Er was een geluid dat je dikwijls, geheel onverwacht, waarnam en dat je angst aanjoeg. Je attendeerde me erop, maar ik hoorde het niet. Geen muzikaal geluid, daarentegen meer een machinaal geluid, begreep ik. Het deed denken aan een rangerende trein, staal op staal, een knars, de dreun van onverwacht tot stilstand komen, zei je. Je wist wel zeker dat je dit geluid, ooit, lang geleden, in de werkelijkheid had waargenomen. En, omdat je er nu zo van schrok, was je er zeker van dat deze werkelijkheid stamde uit die tijd van voortdurende angst, ontbering en dood. De schrik heb ik steeds vaker gezien, niet alleen van dat innerlijke geluid dat alle muziek verstoorde, ook van plotselinge bewegingen op straat, een fietser die de stoep opreed, iemand die rakelings langs je heen liep, kon je buiten jezelf raken van schrik.*

*"langzaam, doch nicht schleppen"*

*Ongeveer een jaar na het ongeluk kondigde Florian mij aan dat hij een boek ging schrijven. Het onderwerp had hij voorlopig samengevat als "de eeuw van mijn leven". Eigenlijk was die aankondiging, die ik toen nog als vertrouwelijk moest opvatten - hij vroeg mij immers alleen*

*maar advies - een herhaling van wat hij mij vlak na het ongeluk al gezegd had. Een jaar eerder had hij mij vanuit zijn ziekenhuisbed nabij Salzburg per telefoon al gezegd dat hij een boek aan het schrijven was. In gedachten. Met pen en papier kon hij onder die omstandigheden niets beginnen. Gelukkig was er soms iemand op bezoek die aantekeningen voor hem maakte. Als ik hem terug zie is hij wasbleek, albast, bijna doorzichtig. Alsof hij vluchtig zal worden en zal gaan zweven. Een astronaut met een gebroken been. Een gevallen engel, beroofd van zijn zoevende wiekslag. Maar toch, de lucht om hem heen blijft in beroering. De vermoeidheid is onoverkomelijk maar hij wordt beter en begint weer te lopen, voetje voor voetje. Hij waarschuwt mij dat ik lang voor zijn deur zal moeten wachten voordat hij kan komen opendoen. "Het is met mij net als in een langzaam deel van een Bruckner-symfonie, zegt hij: langzaam doch nicht schleppen..." Dan herinner ik me iets dat hij me lang geleden vertelde over "lopen". Het was ter gelegenheid van het bereiken van zijn zeventigste verjaardag dat ik met hem sprak over het kamp, de oorlog. Ik zou over hem schrijven, men vroeg me hem te portretteren aan de hand van zijn werk, zijn muzikale carrière in Preludium Concertgebouwnieuws, 1984. "Ik wil met je praten over de oorlog" heb ik toen tegen je gezegd: over wat je hebt doorgemaakt, over dat wat je leven heeft bepaald en waarmee je altijd bezig bent gebleven. Deze keer dus eens niet over Mozart". Wat hem betreft spreekt het voor zichzelf dat dit zal gebeuren, dat ik dat wil, alsof het volstrekt niets uitmaakt waarover we spreken, alsof Mozart en "de oorlog", of "het kamp" in zijn leven ten diepste omwisselbaar zijn.*



Dinsdag 6 december 2011

## **Pierre Boulez op 5 december**

Aan Kees Vlaardingebroek, artistiek leider *ZaterdagMatinee*

De volgende zinsnede met betrekking tot de uitvoering van Boulez' *Pli selon pli* op 24 september jl in de *Matinee* is afkomstig uit uw mail van begin augustus. U doelde op Stichting Pierre Boulez:

*Kan de Stichting ons ondersteunen bij de marketing? Via mailing en website, voorpublicaties in de pers e.d.? Het wordt een historisch concert dat een stampvolle zaal verdient... [curs.em]*

U kreeg gelijk. Het werd een weergaloze uitvoering, een unieke gebeurtenis, absoluut hoogtepunt in de geschiedenis van de Nederlandse muziekpodiumpraktijk.

De uitzending van de tv-registratie van het concert gisteravond in *Podium* om 23.55u. na Sinterklaasavond, middernachtelijk nieuws en voetbal was opnieuw een geschenk uit de hemel. Echter: men moest wel op de hoogte zijn van dat tijdstip (en fysiek in staat om na pakjesavond over te schakelen op "andere" poëzie).

In het *Matinee* programmaboekje van 24 september is vermeld dat het concert werd opgenomen voor een nader te bepalen NTR *Podium*-uitzending. In de VPRO-gids van gisteren staat voor het tijdstip 23.55u. een opera-diva-programma aangekondigd. *NRC* meldt niets. De website van *Podium* noemt de uitzending [zie ik achteraf] als reguliere aankondiging zonder info.

In deze voor het muziekleven verwarrende tijd zou het waardevol zijn als de schaarse bijzondere evenementen die nog wél door kunnen gaan de aandacht krijgen die zij verdienen.

Boulez' *Pli selon pli* uitzenden op Sinterklaasavond – uiteraard alleen maar een ongelukkige keuze – kan opgevat worden als kwalijke grap.

Dit kan onmogelijk uw bedoeling zijn.

Maandag 19 december 2011

## **Bij de dood van Vaclav Havel**

Het toeval wilde dat wij ons in de menigte juichende Tsjechen bevonden waar Václav Havel in december 1989 op het grote plein bij Staromeste Namesti in Praag vanaf een balkon de nieuwe tijd aankondigde. Einde van de sovjet-onderdrukking, einde van moord, marteling, verdwijning (Jan Palach, Jan Patocka). Jaren hadden wij geprobeerd de verboden kunstenaars van Charta 77 te helpen hun kritische pen pen in beweging te houden (Jiri Hajek, Pavel Kohout). Het manifest was uitgevaardigd in 1976 toen de Tsjechische overheid de leden van een toneelgezelschap had gearresteerd (Zdenek Mlynár, Ivan Klima). Iets van 'de bevrijding', in die grote zin des woord maakte ik alsnog mee. De mensen zongen het volkslied, kinderen op de schouders om hem – daar – op het balkon te kunnen zien, en hielden de hand op hun hart.

Het was de overgangstijd van het zogenaamde Burgerforum. In Praag heerste gebrek aan papier: papier voor stembiljetten, papier voor nieuwe gedichten, muziekpapier. Kunt u niet een paar vrachtauto's met papier naar Praag sturen? vroeg ik aan de toenmalige voorzitter VNO, mijnheer Van Lede. Dat kon wel, maar toch ook weer niet, want daar moest wel wat tegenover staan. Havel, de toneelschrijver achter het politieke manifest *Charta 77* die een paar weken later tot president zou worden benoemd, moest dan wel zelf daarvoor naar Nederland komen. Hij was als schrijver beïnvloed door Franz Kafka, als geen ander was hij in staat literair vorm te geven aan de paranoïde doolhof-wereld van een pedante en rechteloze maatschappij. Het Praag van 1989 verkeerde in een collectieve staat van verliefdheid op Havel. Overal hingen portretten van hem, iedere auto had hem op de achterraut, zijn sympathieke hoofd met daar onder de woorden 'naar de burcht' – hetgeen wilde zeggen: 'for president' – en dat gebeurde dan ook. Na die toespraak op het plein met al die zingende en huilende mensen, raakten wij angstig klem in een te volle zijstraat, ook dat hoorde erbij.

In 1986 al had Nederland belangstelling voor Havel. Hij kreeg de toen belangrijkste Nederlandse prijs, de Erasmusprijs, maar toch ook weer niet (iets wat later overigens ook een andere vooraanstaande Europeaan ongeveer zo is overkomen). Het idee om de Erasmusprijs prijs aan het subversieve Charta 77 te geven mocht niet doorgaan, omdat Tsjechoslowakije onder het communisme volgens de Nederlandse overheid nu eenmaal een bevriende natie was! Vandaar dat men alsnog besloot deze prijs toe te kennen aan de schrijver Václav Havel, zij het dat iedereen wist dat hij de personificatie van Charta was, en zij het dat de uitreiking dus niet zoals gebruikelijk kon plaatsvinden in het Paleis op de Dam, maar verhuisde naar de Laurenskerk in Rotterdam. En zij het dat Havel zelf, uit voorzorg, niet kwam. Hij liet zich voor de ontvangst, in bijzijn van de koninklijke familie, vervangen door zijn geestverwant F. Janouch. En zij het dat tijdens die bijeenkomst vermoedelijk het verkeerde dankwoord van Havel is voorgelezen, nadat de Nederlandse overheid zich namelijk had verzet tegen de passage waarin Havel Charta 77 noemde als zijn thuisfront. Helemaal duidelijk zal dit alles nooit worden, want toen, ondanks de rariteiten, in de laatste regel toch en passant maar onvermijdelijk de naam Charta 77 opklonk, begon een aantal Nederlandse vrienden van Havel achter in de kerk zoveel kabaal te maken – als vermetele ondersteuning van die naam – dat zelfs dat eventueel verkeerde dankwoord niet duidelijk ten einde kon worden gesproken. Ach Charta 77, de naam voor kunst als verzet... Wie heeft

de tijdeloze idee achter de noodzaak van protest tegen de dodelijke agressie van de domme staat waardiger uitgedragen en vertolkt dan Václav Havel. In 1995 verleende Nederland hem de Geuzenpenning. Hij kwam heel even, per helikopter, naar Vlaardingen om de penning aan te nemen uit handen van de toenmalige premier Kok zelf, voorwaar een man met durf.

En hoewel Halbe Zijlstra en trawanten nog zelfs in de verste verte niet in aantocht waren, sprak hij, de president van het vrije woord, bij die gelegenheid geen woord.

Zaterdag 4 februari 2012

## **Red Nederlands Muziek Instituut**

Uit de nieuwsbrief NMI:

### **Museaal perspectief**

Na de afwijzing van het eerste bezwaarschrift tegen beëindiging van de rijkssubsidie, heeft het bestuur van het NMI besloten om bij het ministerie van OCW subsidie aan te vragen binnen het 'museale bestel'. Op deze mogelijkheid voor een aantal erfgoedinstellingen, waaronder het NMI, werd door de staatssecretaris gewezen tijdens het debat in de Tweede Kamer op 27 juni jl.

Hoewel de kansen via deze weg niet te hoog ingeschat moeten worden (de staatssecretaris typeerde deze optie als 'muizengaatje') grijpt het NMI alle mogelijkheden aan om het Nederlands muzikaal erfgoed voor de toekomst te behouden. De aanvraag is op 1 februari ingediend en zal getoetst worden door de Raad voor Cultuur. Het advies wordt verwacht in mei en rond Prinsjesdag zal door de staatssecretaris een beslissing worden genomen.

Daarnaast is de bezwaarprocedure voortgezet met een stap naar de bestuursrechter en het indienen van een nieuw bezwaarschrift bij de staatssecretaris.

Behalve rijkssubsidie ontvangt het NMI ook gemeentelijke subsidie. Voor de periode 2013-2016 is in december bij de gemeente een aanvraag ingediend op basis van een nieuw beleidsplan.

[www.nederlandsmuziekinstituut.nl](http://www.nederlandsmuziekinstituut.nl)

Dinsdag 10 april 2012

### **Muziekcensuur uit Rome**

Op verzoek van 'Rome' houden de Nederlandse bisschoppen steeds strikter toezicht op de liederen die worden gezongen in rooms-katholieke diensten. In de praktijk betekent dit, dat door de bisschoppen aangestelde censors – hulpbisschop Herman Woorts (bisdom Utrecht) en pastoor Cor Mennen (Den Bosch) – iedere week de 'misboekjes' bekijken en eventueel gezongen daaruit wegschrappen. Deze boekjes vormen de basis van de diensten in verreweg de meeste rooms-katholieke gemeentes. *De zondag vieren* wordt uitgegeven door de Werkgroep voor Liturgie Heeswijk; *Bron van christelijke geest* is een uitgave van Gooi & Sticht in Kampen.

Woorts en Mennen hebben bepaald dat onder andere een aantal liederen op teksten van Huub Oosterhuis niet meer mogen worden gezongen. Besluiten, criteria noch argumenten zijn openbaar gemaakt – noch sancties die zouden volgen op het wél ten gehore brengen van deze liederen. (Bron: *Trouw*)

[site: Huub Oosterhuis, De Nieuwe Liefde]  
<https://denieuweliefde.com/>

Maandag 16 april 2012

### **Guillaume de Machaut in *De Groene***

Natuurlijk leest men *De Groene* niet in de eerste plaats om geïnformeerd te worden over een onbekende laat-middeleeuwse clericus als Guillaume de Machaut (1300-1377). Componist en dichter was hij. Hij was de laatste in de fameuze traditie der hoofse kunstenaars der troubadours en trouvères die zich wijdden aan een liefdescultus even verheven als complex: *fine amour*, met de aanbode altijd op afstand en op een voetstuk. Een voetstuk, hoog als van de maagd Maria. In de naam van de *Messe de Notre Dame* van Machaut, die afgelopen vrijdag in de AAA-reeks van het Concertgebouw werd uitgevoerd, is zij – Maria – zeker wel tegenwoordig. De muziek van Guillaume de Machaut, waarin die mis een uitzonderlijke plaats inneemt bestaat uit een enorm oeuvre van composities en gedichten. Porseleinen structuren. De verfijning en de complexiteit, isoritmiek, isomeliek, de wonderlijke tonaliteit, zou pas bij Anton Webern een verre weerklank vinden. Nee daarvoor leest men in *De Groene* niet dit artikel van Floris Don.

Wie, van niets wetend, zou zo'n artikel echter niet willen plaatsen, welke redacteur kan deze stof beoordelen? Floris Don is technisch een goede schrijver en zijn stuk is mooi opgemaakt met één van de beroemdste handschrift-illustraties uit de veertiende eeuw, vervaardigd in het atelier van Jean Bondol, de Maitre aux Boqueteaux – vanwege de bolvormige boompjes op zijn miniaturen. Een miniatuur waarop Machaut zijn allegorische levensopdracht – zijn natuurtalenten – als dichter en componist ontvangt uit de handen van de koninklijke Dame Nature met haar drie kinderen Scens, Rhétorique et Musique. Befamd is het omdat het – vroeg in de tijd – al een aspect van perspectief toont.

Niet te versmaden dus voor *De Groene*.

*De Groene* ondertitelt het miniatuur en zet er een soort jaartal bij: 1584. Wat maakt het uit, Middeleeuwen of Renaissance – we zitten al bijna in de Barok. Mooie ouwe plaatjes. Dit nummer 1584, in de gauwigheid overgenomen, is echter geen jaartal maar het *manuscriptnummer* van dit miniatuur: Bibliothèque Nationale nr. 1584, Paris. Nummer 1584 dus. Uit ca. 1383.

'Devoot troubadour', kopt *De Groene* boven dit stuk van Floris Don over Guillaume de Machaut. Met de troubadours, de Occitaanse dichtercomponisten, had Machaut niets te maken.

Ook zij aanbaden een *dame* – soit – maar ze schreven een andere taal en ze werkten ca. anderhalve eeuw eerder dan hij. En: ze schreven éénstemmige muziek, Machaut is de pionier der vroege meerstemmigheid. Het staat zelfs boven dit artikel: 'Meerstemmigheid van een devoot troubadour'. Ach Floris Don, in zo'n krant moet u als in Amsterdam opgeleid musicoloog, toch niet willen schrijven? Schrijf toch gewoon over Pierre Boulez of over Mozart, ik lees u graag!

'Renaissance-componist', kopt *De Groene* ook nog over deze veertiende-eeuwer. Ach wat kan ons het schelen, denkt de redactie: mooie ouwe plaatjes. Middeleeuwen, Renaissance, Barok, allemaal hetzelfde toch? Oud. Leuk spiritueel stuk tussendoor over een mis en over Maria!

Wat vindt u zelf, Floris Don, eigenlijk, als te Amsterdam opgeleid musicoloog van dit soort gebeunhaas? Moet hier niet op bezuinigd gaan worden?

Groot is de kracht van onbenulligheid. Niets kan haar deren.

Zaterdag 18 augustus 2012

## **NIEUWSBERICHT VAN HET INSTITUT NÉERLANDAIS**

### **Subsidiestop van Buitenlandse Zaken, het personeel van het IN dient bezwaarschrift in en blijft doorgaan met haar programma.**

Het Institut Néerlandais heeft op 13 juli jl vernomen dat het Ministerie van Buitenlandse Zaken met ingang van 2015 de subsidie aan het Nederlands cultureel centrum in Parijs wenst stop te zetten. Deze beslissing, die op een vrijdagmiddag midden in de zomervakantie is meegedeeld aan de medewerkers, is genomen door demissionair minister Uri Rosenthal, met een parlement op reces. Uitvoering van de beslissing is in handen van een nieuw aangestelde ambassadeur in Frankrijk, Z.E. Ed Kronenburg, die net zijn geloofsbriefven heeft aangeboden. Dit alles in weerwil van de Raad van Toezicht, die met onmiddellijke ingang collectief is afgetreden. Een besluitvormingsproces dat door medewerkers van het Institut Néerlandais als wederrechtelijk, onstaatkundig, ondemocratisch en een voorbeeld van 'bad governance' wordt ervaren. Namens de medewerkers van het Institut Néerlandais heeft de personeelsvertegenwoordiging dan ook besloten een bezwaarschrift in te dienen tegen de beschikking van het ministerie.

De argumenten van het ministerie om de subsidie stop te zetten, 'hoge vaste kosten', 'weinig kosteneffectief' en 'niet modern', blijken uiterst wankel en ongefundeerd, evenals de bewering dat culturele missies als die in Berlijn, Londen of New York meer cultureel rendement zouden opleveren. De medewerkers van het Institut Néerlandais vragen zich ten zeerste af op welk concreet en zorgvuldig uitgevoerd onderzoek het ministerie deze beweringen stoelt. Tot op heden is er geen onderzoek hierover publiekelijk bekendgemaakt.

De huidige situatie is een vervolg op aangekondigde veranderingen die op 2 december 2011 aan het personeel van het IN zijn gepresenteerd. Een bezuiniging en een 'heroriëntatie' van het beleid die 'slechts' had hoeven leiden tot het afstoten van de afdeling onderwijs in taal en cultuur en de sectoren literatuur en debatten. In een reactie op deze plannen heeft het IN-team een 'Plan B' opgesteld om alternatieve oplossingen te bieden en in het huidige financieel moeilijke tijdsgewricht het functioneren van het Institut in de toekomst zeker te stellen. Hierin zijn onder meer voorgesteld: de ontwikkeling van een businessplan voor de bedreigde onderwijsafdeling, het formuleren van een aantal reële alternatieven voor de destijds uitgesproken beleidsplannen en de professionalisering van de fondsenwerving. Tegen de stroom in, ondanks de bezuinigingen, hebben de medewerkers en de Raad van Toezicht besloten niet te krimpen maar te groeien en verder te professionaliseren.

Het IN is in 1957 door kunstverzamelaar Frits Lugt in het leven geroepen, in samenwerking met dezelfde rijksoverheid die nu van het Institut Néerlandais af wil. Het is in de vijfenvijftig jaren van zijn bestaan uitgegroeid tot het meest dynamische podium voor Nederlandse kunst, taal en cultuur in het buitenland. Zijn reputatie in Parijs stijgt ver uit boven de grootte ervan, het IN wordt in één adem genoemd met vergelijkbare centra als het Goethe-Institut en de British Council, niet in het minst omdat in Parijs een ervaren team van specialisten werkt met inzicht in het Franse veld.

Ook in deze afgelopen maanden – waarin het Institut Néerlandais is doorgestaan met de hoogwaardige programmering die sinds jaar en dag zijn waarmerk is, de «excellency» - is het aantal partnerschappen met bedrijven en instellingen in Nederland, België en Frankrijk verder gegroeid. Eén ding moge duidelijk zijn: het bestaansrecht van het Institut Néerlandais staat voor al deze spelers in het maatschappelijke en culturele veld onomstotelijk vast. De medewerkers van het Institut Néerlandais blijven zich dan ook samen met de partners inzetten voor het Institut Néerlandais als geheel en voor de Nederlandse kunst, taal en cultuur in Frankrijk. Daarom gaan zij door met de programmering van culturele evenementen en met de taallessen.

Aan de Nederlandse minister van Buitenlandse Zaken vragen wij, gezien de politieke dimensie van een dergelijke keuze, en ook gezien de huidige demissionaire situatie van het kabinet, de uitvoering van de nu genomen beslissing op te schorten en deze na de komende verkiezingen wederom aan de orde te stellen, als er een nieuwe regering zal zijn, gesteund door een meerderheid in de Tweede Kamer.



Vrijdag 14 september 2012

## Catherine Steinegger: Pierre Boulez et le théâtre

Echanges de Etty Mulder et Catherine Steinegger sur *Pierre Boulez et le théâtre*. De la Compagnie Renault Barrault à Patrice Chéreau; Mardaga 2012

Commentaire 1  
Juillet 2012

Votre livre traite des grandes mises en scène modernistes dans lesquelles Pierre Boulez a joué un rôle important comme chef d'orchestre ainsi que compositeur.

Voilà que vous mettez en jeu une relation assez complexe entre Pierre Boulez et l'idéologie changeante du théâtre au vingtième siècle. Ces oeuvres modernistes ne traitent pas seulement des actions mais aussi, en sens historique et éthique de leur raison d'être même dans l'actualité culturelle. Les artistes collaborants dans ces productions modernistes se sont chargés de la responsabilité de se justifier pour ses interprétations "contre la tradition".

Vous avez écrit sur la réaction taciturne de Pierre Boulez à la mise en scène controversielle de Parsifal de Christoph Schlingensiefel : "il [PB] a pour principe éthique de ne pas dire du mal des personnes avec lesquelles il collabore. Cette situation contraste radicalement avec les célébrations du Centenaire du Ring, en 1976, lorsque Pierre Boulez était associé à Patrice Chéreau pour répondre aux protestations" [p.278]. On peut constater en effet que Pierre Boulez en général n'a pas l'habitude de s'exprimer en détail sur les choix qui sont faits dans ces grandes mises en scènes dont il a fait partie comme chef d'orchestre.

Après l'exécution de *La Maison des Morts* [juin 2007] à Amsterdam, j'ai eu un bref échange de vues avec Pierre Boulez sur la mise en scène. Vous écrivez: "Comme l'exprime le décor de Richard Peduzzi à géométrie variable nous avons affaire à une prison intemporelle qui est à la fois le Goulag et tous les camps du XXe siècle qui peut devenir presque abstrait. Dans ce contexte j'ai référé à Pierre Boulez la loi iconoclaste, imposé par Claude Lanzmann dans son oeuvre *Shoah* [1985] sur la mémoire des camps: [ne pas utiliser aucune image ou document historique] ainsi que les solutions impressives de Peter Stein concernant le tabou de l'image dans *Moses und Aron*, réalisée avec sa [PB] contribution magistrale orchestrale. J'ai voulu lui référer à reformuler ces deux thèmes comme des stades irréversibles dans le travail de mémoire psychanalytique et comme une "datation" de l'imagerie littérale du traumatisme. J'avais l'impression que tout cela ne le regardait pas au sens vrai. Il m'a répondu qu'à son avis toute sorte de référence soit représentation des camps concentrationnaires à la scène serait "utile"... Quelle est votre opinion sur cette position réservée que prend Pierre Boulez face à ces aspects délicats des mises en scène? Pensez-vous qu'il veut séparer en cela l'acte théâtral de la musique? Ne se sent-il-pas responsable comme musicien?"

J'étais vraiment touchée de lire dans votre livre le passage sur l'importance de la chorégraphie du *Sacre de Printemps* de Pina Bausch. On ne peut pas souligner suffisamment la signification magistrale de cette oeuvre. Vous avez totalement raison de mentionner l'actualité du mythe de la culture patriarcale dans la *Danse Sacrale* de Pina Bausch. En effet

la comparaison avec Béjart donne beaucoup à penser. Je me rappelle avoir vu un vidéo [que je ne retrouve plus] avec PB et quelques copains viewing la danse sacrée de Béjart, et spécialement les passages de la fin. Je me souviens en particulier la réaction de Pierre Boulez sur la fin. Au moment de la copula-collective Boulez, encore jeune et aigu, exclame: "voilà ce qu'il en a fait, ça n'a rien à voir avec la mort!. C'est de l'amour qu'il en a fait. C'est alors une interprétation fautive!"

Vous avez raison de combiner votre remarque sur Le Sacre de Pina Bausch avec vos passages sur Barbe Bleu et les difficultés de collaboration plus tard entre les deux PB's...

Mais n'avait-elle pas déjà plus tôt choisi "le track" de la registration Boulezienne avec le Cleveland Orchestra [1969] pour la présentation la plus commune et fameuse de sa chorégraphie avec son Tanztheater?

### Réflexions sur le commentaire 1

Il m'a semblé, quand j'ai fait mes recherches sur les mises en scène auxquelles Pierre Boulez a collaboré (cf. chapitre 7 de mon livre), qu'il n'y avait pas de chef d'orchestre contemporain qui se soit autant confronté, pendant cette période, aux metteurs en scène d'avant-garde et que cet état de fait n'était pas le fruit du hasard, mais correspondait à une volonté de collaborer avec des metteurs en scène ayant une réflexion personnelle et originale. Les implications de Pierre Boulez dans la direction d'orchestre à l'opéra, se caractérisent par le choix d'œuvres fondamentales du répertoire lyrique et de metteurs en scène emblématiques.

Il est en effet surprenant que Pierre Boulez, qui a l'habitude de dire ce qu'il pense, tout en étant connu pour ses propos parfois provocateurs, ait été solidaire de tous les metteurs en scène avec lesquels il a collaboré, notamment avec Christoph Schlingensiefel. Même si Pierre Boulez ne semblait pas convaincu par sa mise en scène de Parsifal de 2005 à Bayreuth, il ne l'a pas exprimé dans la presse. C'est une forme d'éthique en faveur de tout créateur. Chaque œuvre, chaque mise en scène constitue « une proposition artistique ». Dans un entretien avec Jean-Jacques Nattiez, Pierre Boulez explique ainsi: « Et qu'est-ce que le théâtre? Le théâtre c'est une proposition à un moment donné, mais qui n'implique pas un point de vue stylistique. C'est ça toute la différence. Tandis que la partition, elle, oblige à adopter un point de vue stylistique. C'est pour ça que je ne m'oppose jamais à un metteur en scène: il faut qu'il fasse travailler son imagination. » [1] Pierre Boulez fut, dès sa jeunesse, confronté à l'art théâtral comme directeur de la musique à la Compagnie Renaud-Barrault de 1946 à 1956, d'où son intérêt pour la mise en scène.

Concernant la résonance que la représentation de l'opéra de Leoš Janáček, *De la Maison des morts* en juin 2007, pouvait susciter concernant la Seconde Guerre mondiale, je pense qu'il y a une grande différence de perception de cette période en Hollande et en France. Il y a peut-être une sensibilité plus exacerbée aux Pays-Bas.

À propos du passage de mon livre (chapitre 6) évoquant les chorégraphies du *Sacre du printemps* d'Igor Stravinsky par Maurice Béjart et Pina Bausch, il est clair que celle de Pina Bausch se distingue par son féminisme. Il me semble que le genre très original (Tanztheater), créé par Pina Bausch ne pouvait qu'intéresser Pierre Boulez, curieux de tout langage scénique novateur. Il y a, dans la genèse même de sa collaboration avec Pina Bausch pour *Barbe-Bleue* de Béla Bartók pour le Festival d'Aix-en-Provence en 1998, un problème lié au respect de l'intégrité de la création musicale. En effet, à propos de son ballet initial, Pierre Boulez expliquait ainsi: « Évidemment, ce qui me gênait, c'est la façon dont elle tronçonnait

la musique à sa guise, reprenant plusieurs fois le même fragment, avec une puissance inouïe, certes, mais en recréant un tout autre thème que l'opéra. » [2] Cette collaboration fut difficile pour Pina Bausch qui ne fut pas satisfaite du résultat et préférait son ballet créé en 1977.

Catherine Steinegger

[1] « Wagner, Boulez et la recherche de soi », entretien de Pierre Boulez avec Jean-Jacques Nattiez, in *La Pensée de Pierre Boulez à travers ses écrits*, Goldman Jonathan, Nattiez Jean-Jacques, Nicolas François, Sampzon, éditions Delatour France, 2010, p.258.

[2] Pierre Boulez, « Barbe-Bleue, Pina Bausch et moi », *Le Nouvel Observateur*, n° 2348, du 5 novembre.

Dinsdag 5 maart 2013

### **Prix des Muses pour Catherine Steinegger**

CATHERINE STEINEGGER, spécialiste de la musique de scène, vient de recevoir le "PRIX DES MUSES", de la FONDATION SINGER-POLIGNAC dans la catégorie ouvrages sur le XXe siècle pour son nouveau livre "Pierre Boulez et le Théâtre" – De la compagnie Renaud-Barrault à Patrice Chéreau" aux Editions MARDAGA. Dans sa préface, Joël Huthwohl, directeur des arts du spectacle à la BnF écrit:

"C'est le livre des rencontres et des fils tendus. Rencontres entre les hommes et les femmes qui font connaissance et se choisissent"... Les relations artistiques de Pierre Boulez avec les Renaud-Barrault, Antonin Artaud, Henri Michaux, Armand Gatti, René Char, Paul Claudel, Jean Vilar, Jean Genêt, Maurice Béjart, Patrice Chéreau, Pina Bausch et Bartabas, entre autres, sont étudiées de façon historique et cependant très vivante dans le contexte de la création du XXe siècle et comme le souligne Joël Huthwohl: "Ces pages sont le reflet de ces relations d'amitié et de ces attirances esthétiques et intellectuelles exceptionnelles et il est juste de reconnaître que le théâtre a été un des lieux privilégiés de leur éclosion".

[https://www.facebook.com/photo.php?fbid=414948371930680&set=a.392208730871311.91852.392188437540007&type=1&relevant\\_count=1](https://www.facebook.com/photo.php?fbid=414948371930680&set=a.392208730871311.91852.392188437540007&type=1&relevant_count=1)

Vrijdag 26 juli 2013

Richard Wagner 22 mei, *Süddeutsche Zeitung*

### **Der Paranoia-Fall Richard Wagner**

Von Oliver Das Gupta

**Besessen hetzte Richard Wagner gegen Juden. Mit einem frühen Pamphlet avancierte der Komponist, der heute vor 200 Jahren zur Welt kam, zum Vorreiter des modernen Antisemitismus. Privat pflegte Wagner Freundschaften zu Juden - in einer für ihn typischen konsequenten Inkonsequenz.**

Im Dezember 1881 geht es Richard Wagner nicht gut. Der Meister klagt über Schmerzen, und angesichts der Nachricht eines Theaterbrandes in Wien, bei dem Hunderte Menschen ums Leben kamen, formuliert er einen monströsen Wunsch. Er "sagt im heftigen Scherz, es sollten alle Juden in einer Aufführung des Nathan verbrennen", notiert Ehefrau Cosima am 18. Dezember. Das Massensterben während jenes Bühnenstückes von Gotthold Ephraim Lessing, das für religiöse Toleranz von Christen, Muslimen und Juden steht. Die Juden - Wagner wünscht sie alle in Flammen.

Als Wagner derart furchtbar phantasiert, lodert in ihm der Hass schon über Jahrzehnte hindurch. Immer wieder äußert sich Wagner abfällig über Juden und Personen mit jüdischem Hintergrund. Sein unter Pseudonym veröffentlichtes Pamphlet "Das Judentum in der Musik" von 1850 macht ihn - da mögen viele Wagnerianer noch so die Köpfe schütteln - zu einem Vorreiter des modernen Antisemitismus, der sich erst nach der Reichsgründung 1871 vollends entfaltete.

Der altbekannte, mittelalterliche Antijudaismus hat bei ihm ausgedient. Ihm ist es egal, ob jemand Christ ist, sofern seine Vorfahren jüdisch sind. So schmätzt er den Komponisten Felix Mendelssohn Bartholdy posthum - Taufe hin oder her. Seine Botschaft lautet schon damals: Juden sind künstlerisch impotent, sie können nur nachahmen und sind unfähig, selbst kreativ zu sein, Juden setzen auf bloßen Effekt. Juden gehören nicht zu den Deutschen: Der Jude hat etwas "unangenehm Fremdartiges" an sich.

Wagner argumentiert schon 1850 rassistisch, ohne das Wort Rassismus zu verwenden. Er bedient sich Stereotypen, beschreibt die Juden als fremdes Volk, das nie Teil einer Nation sein kann. Als knapp 20 Jahre später sich die Vorreiter des modernen Antisemitismus entsprechend äußern, zieht der eitle Wagner nach, nach dem Motto: Ich habe es ja schon vorher gesagt. Er publiziert sein Pamphlet erneut, diesmal unter seinem Namen. Wagner war Avantgarde und sich dessen bewusst. Er frohlockt in seinen letzten Lebensjahren - gemeinsam mit der nicht minder antisemitischen Ehefrau Cosima - darüber, für den "Anfang dieses Kampfes" verantwortlich zu sein.

### **Das Judentum - für Wagner das Gleiche wie das Kapital**

Der Meister geriert sich als Held und Warner, der gegen den Verfall des Abendlandes, der deutschen Kultur, ja, ganz Deutschlands ankämpft, den die Juden und ihre Helfer forcieren. Die Juden sind für Wagner die Adepten einer durch Industrialisierung und

Gesellschaftsreformen gedeihenden Moderne. Ausgerechnet Wagner, der 1848 selbst bei der misslungenen deutschen Revolution mitgemischt hat, wähnt dunkle Mächte am Werke. Das Judentum - für ihn gleich das Kapital - manipuliert die herrschenden Fürsten und täuscht den Rest der Bevölkerung, auf deren Kosten: "In der Natur ist es so beschaffen, dass überall, wo es etwas zu schmarotzen giebt, der Parasit sich einstellt", schreibt er 1865 in sein Tagebuch, und fügt hinzu "ein sterbender wird sofort von den Würmern gefunden, die ihn vollends zersetzen und sich assimilieren. Nichts anders bedeutet im heutigen europäischen Culturleben das Aufkommen der Juden." Wagner bedient sich eines ähnlichen Vokabulars, wie es der glühende Wagner-Fan Adolf Hitler später verwenden sollte.

Die Wurzeln des Hasses liegen in Wagners Pariser Zeit, Anfang der 1840er-Jahre. Mit großen Plänen kommt der junge Leipziger mit seiner ersten Frau Minna in die französische Hauptstadt - es sollten wirtschaftliche Elendsjahre werden. Wagner ist schon zum damaligen Zeitpunkt über die Maßen von seiner eigenen Genialität überzeugt, er giert nach Erfolg.

Den hat der Berliner Landsmann (und Jude) Giacomo Meyerbeer, der damals populärste Opernkomponist der Welt. Er verfügt über Geld und Verbindungen - Wagner hängt sich an ihn, schreibt ihm devote Briefe und bietet sich als "Slave" an. Meyerbeer protegiert ihn, gibt ihm Aufträge. Doch Wagner will nichts gelingen. Er lernt in Paris auch den deutschen Patrioten und getauften Juden Heinrich Heine kennen und lässt sich von ihm zum "Fliegenden Holländer" inspirieren - ein Umstand, den er später geflissentlich verschweigen wird. Neid auf Meyerbeers Erfolg und dessen Weigerung dem Pumpgenie (Thomas Mann über Wagner) einen größeren Geldbetrag zu leihen, legen bei Wagner wohl den Schalter um. Richard Wagner wird aus persönlicher Antipathie zum Antisemiten. Dann wird alles so einfach: Alles Schlechte, was ihm widerfährt, ist nicht auf ihn zurückzuführen. Sondern auf die Juden.

Immer wieder macht er in der Folgezeit klar, wie er sich seinen eigenen ausbleibenden Erfolg erklärt: Demnach sickerten die Juden dank der Emanzipation in den Kunstbetrieb ein, um ihn zu beherrschen. Schlechte, falsche, degenerierte Kunst hat trotzdem Erfolg, weil die ebenfalls "jüdisch durchsetzte" Presse für gute Kritiken sorgt. Und über ihn, Wagner, schlecht schreibt.

Der Sachse entwickelt in jenen Jahren einen regelrechten Verfolgungswahn. Er wird zum Paranoia-Fall. Noch später in München, wo der junge König Ludwig II. alle finanziellen Sorgen tilgt und sich von Wagner teilweise bemerkenswert unverschämt ausnutzen lässt, bricht sich seine Verschwörungstheorie Bahn. Wagner schreibt, er müsse Bayern verlassen - weil er "von München vergiftet" sei, deswegen müsse er es verlassen. Dort würden getaufte Juden "ungestraft das 'Volk' belehren" - ein Hirngespinnst und ohnehin absurd im zutiefst katholischen Bayern. Ludwig, so wagnerverliebt und verschroben er auch ist, lässt sich nicht auf den Judenhass ein.

Privat äußert sich Wagner bis an sein Lebensende teilweise noch drastischer über das Judentum. Er pflegt persönlich Kontakt zu Arthur de Gobineau, der die Mär von der Überlegenheit der "arischen Rasse" in die Welt setzt und liest einschlägige Machwerke von Paul de Lagarde und Adolf Stöcker.

### **Der Antikapitalist Wagner hatte einen hohen Kapitalbedarf**

Doch so sehr er den wachsenden Antisemitismus mit Wohlwollen sieht, so sehr achtet er auch darauf, Abstand zu halten. Er pflegt Freundschaften mit Juden, er arbeitet mit ihnen zusammen. Der Opern-Direktor Angelo Neumann etwa ist Jude - und bekommt Wagners Segen, mit dem "Ring des Nibelungen" auf Tournee zu gehen. Manchmal salbadert der alternde Komponist davon, dass die Juden vornehmer seien als Protestanten und Katholiken. An anderer Stelle räsoniert er darüber, dass die Juden ein paar Jahrzehnte zu früh zu den Deutschen gekommen seien - zu früh, um sie zu assimilieren.

Zwei weitere Gesichtspunkte sollten beim Antisemitismus des späten Wagner beachtet werden: Er wollte wohl die vielen jüdischen Wagner-Fans nicht verprellen - der Antikapitalist Wagner hatte einen hohen Kapitalbedarf - und hielt sich deshalb manches Mal zurück mit öffentlicher Hetze. Und außerdem ist Richard Wagner sehr konsequent in seiner Inkonsequenz. Anhänger des Vegetarismus und Fleischesser, Revolutionär und Hofgünstling, Kapitalist und Antikapitalist, Judenhasser und Judenfreund - Wagner konnte alles sein, solange es ihm gefiel.

Bei der Lektüre von Richard Wagners finalem Appell an die Juden in der Neuauflage seines Pamphlets "Das Judentum in der Musik" von 1869 ist dieser Umstand wohl zu beachten. Er schreibt: "Aber bedenkt, daß nur eines eure Erlösung von dem auf euch lastenden Fluch sein kann: die Erlösung Ahasver's - der Untergang!"

Wie Erlösung - Wagners zentrales Opernmotiv - in diesem Fall praktisch zu erreichen sein soll, erklärt er natürlich nicht. Auch das ist wieder ein typischer Wagner-Satz: viel Geschwätz, große Worte, wenig Substanz, Hauptsache Effekt. Genau das, was er den Juden vorgeworfen hat. "Im Sinne seiner Broschüre erscheint er selbst als größter Jude", schreibt der Schriftsteller Gustav Freytag schon 1869.

URL: <http://www.sueddeutsche.de/politik/judenhasser-und-komponist-der-paranoia-fall-richard-wagner-1.1678112>

Copyright: Süddeutsche Zeitung Digitale Medien GmbH / Süddeutsche Zeitung GmbH

Quelle: [Süddeutsche.de/olkl](http://www.sueddeutsche.de/olkl)

Vrijdag 23 augustus 2013

Stichting Pierre Boulez WAGNER ACADEMY



Stichting Pierre Boulez in collaboration with International Vocal Competition Den Bosch

## **BAYREUTH REVISITED**

### **Wagner Academy**

22 – 24 | 26 – 28 September 2013  
Theater aan de Parade 's-Hertogenbosch

25 September 2013  
Conservatorium van Amsterdam

Prof.dr. Etty Mulder, dr. Catherine Steinegger

The International Vocal Competition 's-Hertogenbosch marks the 200th anniversary of the birth of Richard Wagner with the organisation of a Wagner Academy for young professional singers. This special seven-day course will focus on the operas and songs of Richard Wagner and will be held from 22 – 28 September 2013 in the Theater aan de Parade in 's-Hertogenbosch, Netherlands.

### **Internationally-renowned masters**

The IVC has engaged internationally-renowned Wagner singers as masters for the Academy. These are soprano Nadine Secunde, mezzo-soprano Dunja Vejzović, tenor Siegfried Jerusalem and baritone Wolfgang Brendel.

The conductor Ed Spanjaard, who recently conducted Wagner's complete *Ring des Nibelungen* for the Nationale Reisopera Enschede, will also share his knowledge of Wagner's music with the singers chosen.

Peter Lockwood from De Nederlandse Opera and Klaus Sallmann from the Berliner Staatsoper will coach the participants and accompany the master classes.

Introductions to the repertoire are given by musicologists Dr. Etty Mulder, Emeritus Professor of Musicology University of Nijmegen, Dr. Eveline Nikkels and Dr. Catherine Steinegger and conductor Ed Spanjaard.

### **Audiences**



During the Wagner Academy there will be master classes, lectures and films that will be open to the general public. The lectures and films have as a starting point the spectacular staging of the Ring des Nibelungen by director Patrice Chéreau and conductor Pierre Boulez at the Bayreuth Festival in 1976, held in the context of 100 years of Bayreuth. The Wagner Academy fringe programme is part of the project Pierre Boulez and the Intermedial Artwork coordinated by the Pierre Boulez Foundation by Dr. Ety Mulder in collaboration with other musicologists a.o. Dr. Catherine Steinegger and advised by Jan Zekveld artistic director of the philharmonie southern Netherlands.

The Wagner Academy takes place in 's-Hertogenbosch in the Theater aan de Parade. On Wednesday, September 25th there is a Wagner day in the Conservatory of Amsterdam with public master classes, a panel discussion, movie screening and CD presentation by EMI with a Ring children's story containing excerpts from *Der Ring des Nibelungen*. The story is written and narrated by Edwin Rutten. The Academy will end on 28 September with a concert in which the singers who have taken part in the Academy will present their Wagnerian repertoire to the public.

### **Collaboration**

The Wagner Academy has been made possible thanks to a collaboration between the IVC and the Pierre Boulez Foundation, the Wagner Society Netherlands, the Gustav Mahler Foundation Netherlands, the Amsterdam Conservatory and the Theatre aan de Parade 's-Hertogenbosch.

<http://www.internationalvocalcompetition.com/wagner-school/>

### **PROGRAM**

#### **Sunday, 22 September**

14.30h:

Opening of the Wagner Academy in the presence of various guests, participants and masters.

Screening of Film The making of the Ring, a documentary about the Ring des Nibelungen in the interpretation of Pierre Boulez and Patrice Chéreau in 1976.

Key note adress: Dr. Catherine Steinegger : The making of the Ring {Boulez/Chéreau}

Solo performance by one or more of the participating singers.

#### **Monday, 23 September**

Introductions to the repertoire are given in a series of lectures on 23, 24 and 26 September by musicologists Dr. Ety Mulder, emeritus professor of Musicology University of Nijmegen, Dr. Eveline Nikkels, Dr. Emanuel Overbeeke and conductor Ed Spanjaard.

14.30h: Lecture | Master class by Dunja Vejzović and Klaus Sallmann

19.30h: Lecture | Master class by Siegfried Jerusalem and Peter Lockwood

LECTURE:

Etty Mulder: The motif of *Erwachung* in *Der Ring des Nibelungen* {Boulez/Chéreau}

### **Tuesday, 24 September**

14.30h: Lecture | Master class by Wolfgang Brendel and Peter Lockwood

19.30h: Lecture | Master class by Nadine Secunde and Klaus Sallmann

#### LECTURE:

Eveline Nikkels: the *Wesendonklieder*

### **Wednesday, 25 September**

Location: Bernard Haitink Hall of the Conservatory of Amsterdam

11.00h: Master class by all five masters

13.15h: Film The making of the Ring, a documentary about the *Ring des Nibelungen* in the interpretation of Pierre Boulez and Patrice Chéreau in 1976.

14.15h: Panel discussion

16.15h: Presentation EMI Ring for children by Edwin Rutten

### **Thursday, 26 September**

14.30h: Lecture | Master class by Dunja Vejzović and Klaus Sallmann

19.30h: Lecture | Master class by Ed Spanjaard and Peter Lockwood

#### LECTURES:

Etty Mulder: Wagner, Boulez; antisemitism in *the Ring* { Boulez/Chéreau}

Eveline Nikkels: The love between sisters: Waltraute, Brünnhilde

Emanuel Overbeeke: *Götterdämmerung*: dialogues between music and text

### **Friday, 27 September**

14.30h: Master class by Nadine Secunde and Peter Lockwood

19.30h: Master class by Siegfried Jerusalem and Klaus Sallmann

### **Saturday, 28 September**

15.00h: Closing concert participants Wagner Academy. With piano accompaniment.

### **Ticket sales**

Ticket sales are open to the general public at the Theater aan de Parade:

[www.theateraandeparade.nl](http://www.theateraandeparade.nl) or Bosch Ticket, tel. +31 73 680 9800.

Woensdag 30 juli 2014

THE AGE OF BOULEZ; Pierre Boulez 90

**THE AGE OF BOULEZ – 2015**

Pierre Boulez and the intermedial artwork  
Royal Conservatory The Hague, the Netherlands

28-29.03 2015: international conference on the 90th anniversary

Provisional program; lectures, colloques, presentations

**Sunday 29.03 2015 [themes]:**

Boulez and the interartistic phenomenon

Boulez, languages and poetics

Boulez and the conception of opera

Boulez and the early works

Cinematographical artworks; Films: introductions, discussions

Frank Scheffer: Eclat

Peter Struycken: Explosante Fixe

Jean Mitry-Pierre Boulez: La symphonie mécanique

-----

**Wednesday 25.03. 2015**

**Morning program: Pierre Boulez - Paul Celan**

10.00h CEREMONY  
official opening by

Stephanie and Christoph Haas: Ensemble Cosmedin [Stuttgart]: IMPROVISATIONS on The age of Boulez

## **Afternoon Program: Museum Het Valkhof Nijmegen**

14.00h ECLAT

Films and registrations of/on Pierre Boulez and his work: the cinematographical artwork

17.00u book-presentation Etty Mulder: BoulezKlee; The Fertile Land; Identifications

Reception

## **Evening Program: Concertgebouw De Vereeniging**

20.00h CONCERT FOR BOULEZ

Het Nieuw Ensemble, conductor: Ed Spanjaard

ECLAT

Le Marteau sans Maître

Mémoriale

Anton Webern: Fünf Stücke für Orchester

Dérive

[www.pierreboulez.nl](http://www.pierreboulez.nl)

-----  
Committee:

Prof.dr. Etty Mulder; musicology, comparative arts

Dr.Hans Ester; theory of literature and arts

Dr.Catherine Steinegger; musicology, music and theatre

Ruud Schenk; conservator of modern arts

Adviser: Jan Zekveld; former president RCO/  
Music Broadcasting Center

-----  
Stichting Pierre Boulez

Board

Etty Mulder, Eveline Nikkels, Emanuel Overbeeke, Wim Markus, Leo Samama  
[former: Ed Spanjaard, Maarten Brandt, Marius Flothuis +, Jan van Vlijmen+]

Production, fundraising: Hilbrand Adema, musicology, management, website

Referent: Ed Spanjaard

Ted Visserweg 60, 3951 CE Maarn, Pays-Bas  
0031[0343] 442436

Donderdag 30 april 2015

## **BRICOLER BOULEZ, the Parisian exhibition**

Sunday, March 29, 2015

Koninklijk Conservatorium Den Haag

Colloquium The Age of Boulez

Stichting Pierre Boulez opening lecture

### **The Parisian Catalogue: a tonneau de fête for Pierre Boulez**

Etty Mulder

For the sake of common ideas on the research of Pierre Boulez, as well as the discussion between our foundation and the Parisian Musée de la Musique, I want to make a statement on the text of the catalogue of the Exposition that was opened on March 17th in the new Philharmonie.

A catalogue has to be conceived as an autonomous document, an issue in itself. Therefore, my statement of today surely will be elaborated in relation to further visits to the exposition that will last till June 28th. Today, in this conference, first of all I want to discuss some aspects of the initiative as such as well as my first impressions of the catalogue.

Last year already we could have the impression that there was no any doubt that Pierre Boulez, on the occasion of his nineteenth birthday had to be celebrated by the Cité de la Musique as the ultimate protagonist of modernism, of modern arts, modern philosophy in the Western world.

You could hear fans of Impressive names sounding during the discussions around La Vilette – large numbers of connections around Boulez were echoing. Francis Bacon, Michaux, Joyce, Kafka, Giacometti, Mondriaan, Montaigne, Foucault, De Kooning, Proust, Dubuffet, Albert Diato, Nicolas De Staël, Genet, Artaud, Masson, Hamlet, René Char, Kandinsky, Miller, Bonnard, Webern, Bob Wilson, Alban Berg, Emily Dickinson etc. Next to Boulez in the old Philharmonie 2, David Bowie was announced to be celebrated in the Philharmonie 1, so the big stars from the old and new world should lighten together on the sky of La Cité, crossing over the various genres of music.

To me the most fascinating connection without doubt was the one between Pierre Boulez and Francis Bacon, who – maybe – never met: If they met, at least one of the two was too drunk to remember a real meeting. But never mind: in the opinion of the director of the exposition, “directeur d’ ouvrage” of the catalogue, Sarah Barbedette, there will be a day on which the works of Bacon and Boulez start echoing each other just as, according to Boulez, happened to Cézanne and Debussy... And even though the line would be very thin, there would be a moment in which it were suggested that it could be stronger! So far the catalogue.

This catalogue has no English or German translation, so forgive me if I am paraphrasing the fantasies too much. In fact it is okay to add personal fantasies on works of art to an exhibition, even if you are an organizer without historical arguments.

There is, in fact, rather much room for suggestion and fantasy among the names in the catalogue. You could for instance write a separate book on Pierre Boulez and Nicolas De Staël, as the director of this catalogue happened to do. She did so because Nicolas de Staël visited two concerts, March 1955 of Boulez program *Le Domaine Musical*. She doesn't mention Boulez' own text on De Staël, the bibliographical aspects and referential responsibilities in the book as well as the catalogue, certainly are not the strongest side of the work. This book by Barbedette is entitled *Poétique du Concert* [Ed. Fayard, 2014] and it shows the red painting [of the concert] of De Staël on the cover. It was already in 2014 when the striking red of De Staël, was undeniably doomed to become the LOGO for the exposition and catalogue of 2015. Indeed here we are again: De Staël, his *Poétique du concert*, as well as his *L'Etude d' orchestre*, the striking red of the commissaire de l' exposition herself.

During the year 2014, the form of the exhibition was announced in a solemn way, its purpose would be to be totally new as Boulez himself used to have this magical aura of continuous renewal. There should be no system, no chronology, no logic, one should follow free associations, juxtapositions, focalizations, themes, ideas, and avoid any form of rigidity or discipline. Thirty-five very short topics are presented in a strange combination of enigmatic titles. Here is an impression: Recommencer par le commencement/ Avignon 1947/ La famille d'élection/ Au temps des Women/ L'oeil intellectuel de la délire/ Boulez face à Boulez/ La fontaine et les fondations/ Le paradoxe pédagogique / Au palais des glaces, etc. etc. Some compositions are also in the list: *Sur Incises*, *Le Marteau sans Maître*, *Wozzeck*, *Répons*. Several important names are in the list too: Paul Klee, Kandinsky, Nicolas de Staël, Mallarmé, Stravinsky, Vieira da Silva , Frank Gehry, etc. etc. Some of the authors mentioned are well-known Boulez-specialists.

These thirty-five small articles however are composed without connecting structure. The number of facts and notes obviously had to be limited. The illustrations and photographs are extremely beautiful, and there are too many of them.

The creative person who, in a structural sense, is totally absent in the book is Pierre Boulez the writer on music and other arts, the author on musical and artistic themes and theories. Boulez the thinker, Boulez the philosopher, Boulez the theorist of art. The item has not been thematized in itself. Of course "en passant" we come across a quotation from an article or even a book [Penser la Musique aujourd'hui], but there is no word of reflection on the impressive interdisciplinary genius – the writer-personality Pierre Boulez. Voilà Boulez without his texts. The name of the editor of Boulez, Christian Bourgois Editeur, is not in the list of names. There is no list of Boulez' publications.

Obviously no musicologist, art historian or art theoretician has been involved in the preparation of the catalogue. Surely, I suppose, there must have been an extern musicological and professional control as to the chronological division en marge of the catalogue. The bibliographical part [there many different kinds of references in the texts] indeed is a rather problematic part of the book.

La Cité de la Musique has the characteristics of a normal provincial village. In fact it should not surprise us that its population aimed to present to us above all a very richly documented and very beautifully illustrated French book on an extremely French Pierre Boulez as a rather vague post-modern personality, conform la mode and with help of the glamour and noise of David Bowie.

Pierre Boulez himself, as we know him as a cosmopolitan, travelled around the world as a famous conductor and, by the way, exiled himself from France to South Germany, to live in the city of Baden-Baden, where last January 18th, at the opening of the Boulez-festivities, he was made its citizen of honour. We can be sure that Boulez, with his many orchestras and rehearsals, indeed spoke more English or German in the course of the years than any other French conductor ever did.

Coming to a more detailed description of the outside of the catalogue we now see on its cover the undeniable image of a conductor. It shows a very beautiful picture of Pierre Boulez, looking like a bird that is about to fly towards the sky. The picture was made in 1970 in Bayreuth by Friedrich Lauterwasser. Looking at this beautiful image we have to realize however that the conductor is **on** the book, but this conductor is not really **in** the book, except in some passages on the centenary of *The Ring* in 1970. In this catalogue the interdisciplinary creative identity has not been presented in an analytical way, in fact Boulez could have any thinkable profession or identity, he could even be a pop-singer, you only have to be prepared that everything is possible. Feel free! And this, ten years ago was called indeed a postmodern situation. {Indeed, however we couldn't know this already this moment of our colloquium and: in the exposition some of his music – I shall discuss this later on – should be presented in the context of a pop-music light-show: the *Sonata nr. 2, Pli selon pli*] In official modern culture this is called: *cross over*. To get information about Boulez' development as a conductor, his ideas about concert-programmes and interpretations you will have to read other books.

What is special about the text is its form. It is a mosaic without pictures or images. The choice has been to avoid integration and look for huge accumulations. This format inspired me to look up the French word for the Dutch "grabbelton": tonneau de fête, in English: lucky-bag.

After some introductions by Eric de Visscher, Laurent Bayle, Yves Bonnefoy - Sarah Barbedette writes her introduction in the article Différentes façons d'être voyant – different ways to be visionary. She is repeating titles, names of persons and works, evoking a whole world for persons who know them, jeux de mots, labyrinths. I would call this: créer un monde par titres.

Or in English: a fetishism of names. It is her purpose to evoke, by this book, a new project on Boulez to stimulate him, engage him to participate. The idea has been formulated in a short acknowledgement to Pierre Boulez that seems to anticipate on his willingness to do so and to be ready to join her, who has taken the position of a leading Boulez-personality: "this is an exposition that could arouse him to consider it as the description of a new project" [*le principe d'une telle exposition avec ce mélange d'ouverture, de distance et de curiosité que peut susciter chez lui l'exposé d'un nouveau projet*].

Reading the book does bring up the important question what could be the relationship between the catalogue and the exhibition in the Philharmonie. Has this relation been purposed as a complementary one, so that some issues of the exhibition are in the book while others are not?

If this is the case this book is no catalogue.

Maybe it was meant as a neologism of some other kind of document that did not exist before. In fact the idea to write in a totally new form of language to communicate on Pierre Boulez could be an interesting initiative following his own artistic and creative aura of continuous renewal. Only a very gifted person maybe could take on such a project.

Of course there could have been a need to reduce the amount of materials in the catalogue: one has to make choices. In that case, the pretension should not have been so striking, not so explicit: *inscrire l'oeuvre dans l'histoire*. We must conclude that the personality of the great artist Boulez has been reduced to the format of this organization.



Donnerdag 3 december 2015

## Echanges de Etty Mulder et Catherine Steinegger



Prix des muses pour Catherine Steinegger 1213

Echanges de Etty Mulder et Catherine Steinegger 1 sur *Pierre Boulez et le théâtre*. De la Compagnie Renault Barrault à Patrice Chéreau; Mardaga 2012

### Commentaire 1

07.07-2012 [update 15.03-2015]

Votre livre traite des grandes mises en scène modernistes dans lesquelles Pierre Boulez a joué un rôle important comme chef d'orchestre ainsi que compositeur.

Voilà que vous mettez en jeu une relation assez complexe entre Pierre Boulez et l'idéologie changeante du théâtre au vingtième siècle, faisant état des mythes dans les développements politiques actuels soit de divers narratifs philosophiques et religieux.

Ces oeuvres modernistes ne traitent seulement des actions mais aussi, en sens historique et éthique de leur raison d'être même dans l'actualité culturelle. Les artistes collaborants dans ces productions modernistes se sont chargés d'une responsabilité de se justifier pour ses interprétations "contre la tradition".

Vous avez écrit sur la réaction taciturne de Pierre Boulez à la mise en scène controversielle de Parsifal de Christoph Schlingensiefel: "il [PB] a pour principe éthique de ne pas dire du mal des personnes con lesquelles il collabore . Cette situation contraste radicalement avec les célébrations du Centenaire du Ring, en 1976, lorsque Pierre Boulez était associé à Patrice Chéreau pour répondre aux protestations" [p.278]. On peut constater en effet que Pierre Boulez en général n'a pas d'habitude de s'exprimer en détail sur les choix qui sont faits dans ces grandes mises en scènes dont il a fait partie comme chef d'orchestre.

Après l'exécution de *La Maison des Morts* [juin 2007] à Amsterdam, j'ai eu un bref échange de vues avec Pierre Boulez sur la mise en scène. Vous écrivez: "Comme l'exprime le décor de Richard Peduzzi à géométrie variable nous avons affaire à une eprison intemporelle qui est à la fois le Goulag et tous les camps du XXe siècle qui peut devenir presque abstrait.

Je me rapelle comment – exactement pendant les jours là – nous avons au Pays Bas une confrontation violente [qui a été intitulée dans les media comme "razzia"] des personnes "illégalés" avec la police. Cette confrontation provoquait une sorte de "flash back" très émotionnelle dans la population d'Amsterdam aux déportations des juifs.

Pendant l'exécution de l'opéra de Janáček mes compans et moi ont discuté "l'impossibilité" d'être assis dans la pluche rouge du théâtre vis an vis de ce lieu enscéné d'un camp abstrait, à peu près littéralement au coin du prison actuel des personnes illégales d'aujourd'hui chez nous. J'ai raconté à Pierre Boulez de cette gêne. Ce jour, comme il a ses opérations d'oeil aussi aujourd'hui il venait d'avoir une chirurgie, il portait des lunettes contre le soleil pendant le déjeuner, et moi en face de lui ne pouvait pas voir ses yeux, [un peu comme cette photographie à la couverture de votre livre – homme beau, avec masque, énigmatique]. Il n'a pas réagi, il me semblait seulement un peu étonné.

Dans ce contexte j'ai aussi référé à Pierre Boulez la loi iconoclaste, imposé par Claude Lanzmann dans son oeuvre cinématographique *Shoah* [1985] sur la mémoire des camps: [ne pas utiliser aucune image ou document historique] ainsi que les solutions impressives de Peter Stein concernant le tabou de l'image dans *Moses und Aron*, réalisée avec sa [PB] contribution magistrale orchestrale.

J'ai voulu lui référer ces deux thèmes comme des stades irréversibles dans le travail de mémoire psychanalytique et comme une "datation" de l'imagerie littérale du traumatisme. J'avais l'impression que tout ça ne lui regardait pas aus sens vrai.

Il m'a répondu qu'à son avis toute sorte de référence soit représentation des camps concentrationnaires à la scène serait "utile"... sans plus.

Quelle est votre opinion sur cette position réservée que prend Pierre Boulez face à ces aspects délicates des mises en scène?. Pensez vous qu'il veut séparer par cela l'acte théâtrale de la musique? Ne se sent-il pas responsable comme musicien?

J'étais vraiment touché de lire dans votre livre la passage sur l'importance de la chorégraphie du *Sacre de Printemps* de Pina Bausch. On ne peut pas assez souligner la signification magistrale de cette oeuvre.

Vous avez totalement raison de mentionner l'actualité du mythe de la culture patriarcale dans la *Danse Sacrale* de Pina Bausch. En effet la comparaison avec Béjart donne beaucoup à penser. Je me rapelle d'avoir vu un vidéo [qui je ne retrouve plus] avec PB et quelques copains viewing la danse sacrale de Béjart, et spécialement les passages du fin. En particulier je me souviens la réaction de Pierre Boulez en regard de la fin. A ce moment de la copula-collective Boulez, encore jeune et aigu, exclame [je le circumscribe]: "voilà qu'il en a fait, tout ça n'a rien a faire avec la mort!. C'est l'amour qu'il en a fait". Il voulait dire: au fond cela est une interprétation incorrecte!

Pendant les années j'ai présenté l'interprétation de Pina Bausch, me dirigeant sur sa solution géniale pour la fin du *Sacre* "solution pour l'impossibilité" d'exprimer la force et la violence de cette musique dans la force corporelle humaine. Ce que mène, presque toujours dans les chorégraphies [aussi chez Béjart] à l'accumulation comme fenomène [masculine] en soi. Pina Bausch au contraire fait arrêter graduellement cette accumulation de son et de mouvements. Elle fait séparer des significations contraires des crescendo de la musique et de la danse. La troupe de ballet s'arrête jusqu'au moment ou l'élue doit exécuter ce rituel toute seule dans la force corporelle limitée d'une seule personne – à la mort. Alors la violence de la musique et de la scène peuvent "parler pour eux-mêmes". Vous avez raison de combiner votre remarque sur *Le Sacre* de Pina Bausch avec vos passages sur *Barbe Bleu* et les difficulté's de collaboration plus tard entre PB et PB.....

Mais n'avait elle pas déjà 'plus tôt choisi "le track" de la régistration Boulezienne avec le Cleveland Orchestra [1969] pour la présation la plus commune et fameuse de sa

chorégraphie avec son Tanztheater ? Je crois qu'on la trouve toujours sur l'internet en plusieurs versions...

Peut-être Pierre Boulez a-t-il compris Pina Bausch très bien regardant ce qu'elle faisait avec son registration aux années soixante-dix. Avant Barbe Bleu? Peut-être il l'a compris sur des niveaux plus profonds qu'il était capable d'expliquer....

Etty Mulder

### Réflexions sur le commentaire 1

♪ Il m'a semblé, quand j'ai fait mes recherches sur les mises en scène auxquelles Pierre Boulez a collaboré, qu'il n'y avait pas de chef d'orchestre contemporain qui se soit autant confronté à l'avant-garde des metteurs en scène et que ce fait n'était pas le fruit du hasard, des circonstances, mais une volonté bien établie de collaborer avec des metteurs en scène qui avaient une "réflexion profonde" sur le fait de présenter **leur vision** de l'oeuvre. Aussi bien le choix des oeuvres fondamentales du répertoire lyrique contemporain que celui des metteurs en scène.

♪ Il est en effet surprenant que Pierre Boulez qui a l'habitude de dire ce qu'il pense et est connu pour ses propos parfois provocateurs soit resté solidaire de tous les metteurs en scène avec lesquels il a collaboré, notamment Schlingensiefel. Pierre Boulez, même s'il ne semblait pas convaincu par cette mise en scène ne l'a pas exprimé. Il semble que deux raisons peuvent expliquer cette attitude 1) il pense que l'artiste doit être libre de s'exprimer et que chaque oeuvre est une proposition. 2) il accorde à la mise en scène le même statut que n'importe quel art et considère que l'art théâtral a une grande importance, ce qui n'est pas le cas de beaucoup de chefs d'orchestre.

♪ Votre récit à propos de l'opéra de Janacek *De la Maison des morts* est passionnant mais ne m'étonne pas. Quand j'ai eu un entretien avec P.B., il m'a dit qu'un temps juste après les événements de 1968, il avait eu l'idée d'écrire une pièce basée sur les slogans des étudiants pendant les manifestations puis, qu'il y avait renoncé parce que c'était "trop daté". Cette attitude est symptomatique, il y a une volonté de dépasser les contingences de la politique ou des problèmes sociaux pour arriver à construire une oeuvre de musique "intemporelle", dégagée du contexte politique d'une époque. Son manque de réaction quand vous lui avez parlé de *Shoah* de Claude Lanzmann ne m'étonne pas non plus. Je pense que sa position "réservée" comme vous l'écrivez est fondamentale dans son parcours. J'ai l'impression, mais c'est une pensée très personnelle, que son oeuvre (compositions) compte plus que tout et qu'il est détaché par rapport aux tragédies de la Seconde Guerre mondiale parce qu'il se méfie de tout ce qui est prise de position politique. C'est assez intéressant de voir qu'il a collaboré avec les gouvernements de droite (conservateur) comme de gauche (progressiste) en France pour réussir à imposer l'IRCAM, l'Ensemble Intecontemporain et la Cité de la musique à la Villette. Cela lui a d'ailleurs été reproché, je me souviens d'une réflexion de Jésus Aguila qui a écrit l'ouvrage sur le Domaine musical qui reprochait à Boulez de ne pas s'afficher comme un homme de gauche. La seule prise de position politique de P.B., d'après ce que je sais, mais elle est de taille, c'est d'avoir signé le Manifeste des 121 en 1960 contre la guerre d'Algérie, contre l'attitude colonialiste de la France. Il fallait être courageux à l'époque pour le faire.

♪ À propos de Pina Bausch et du Sacre du printemps je suis tout à fait d'accord avec vous, il est très clair qu'il y a une vision masculine (Béjart) et une vision féministe (Bausch). Je pense que Pierre Boulez a été attiré par Pina Bausch parce qu'elle a créé un genre original et d'avant-garde à l'époque, le Tanztheater. Il me semble qu'il apprécie beaucoup la recherche d'un langage artistique original, mais il y a dans la genèse même de sa collaboration avec Pina Bausch pour Barbe-Bleue, un problème qui se révélera important par la suite, ce qu'il dit quand il lui propose de collaborer : il ne veut pas voir la musique découpée en morceaux, car un danseur passait des extraits sonores sur scène dans le ballet original. Cette utilisation de la musique de Bartok choque Boulez, il le dit dans un entretien. Il me semble que Pierre Boulez connaissait ce qu'elle faisait dans les années soixante-dix et même plus tard il a, je pense, une réelle curiosité et il voulait tenter l'expérience, comme il l'a fait avec Bartabas, ce qui est étonnant dans son univers il a dit "qu'il n'avait pas l'âme animalière" mais l'univers de Bartabas l'intéresse, c'est exactement la même chose pour Pina Bausch, seulement la collaboration entre deux personnalités si affirmées n'est pas évidente, il me semble.

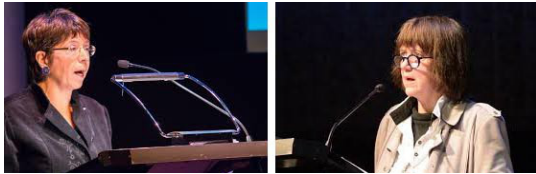
Catherine Steinegger

[1] « Wagner, Boulez et la recherche de soi », entretien de Pierre Boulez avec Jean-Jacques Nattiez, in La Pensée de Pierre Boulez à travers ses écrits, Goldman Jonathan, Nattiez Jean-Jacques, Nicolas François, Sampzon, éditions Delatour France, 2010, p.258.

[2] Pierre Boulez, « Barbe-Bleue, Pina Bausch et moi », Le Nouvel Observateur, n° 2348, du 5 novembre.

Donnerdag 3 december 2015

Echanges de Etty Mulder et Catherine Steinegger 2



Echanges de Eetty Mulder et Catherine Steinegger sur *Pierre Boulez et le théâtre*. De la Compagnie Renault Barrault à Patrice Chéreau; Mardaga 2012

Commentaire 2

Upd. 15. 03- 2016

Il est bien évident en effet que les liens avec l'avant garde de Pierre Boulez sont formés par une volonté vraiment vitale, existentielle et profonde. On pourrait conclure: cet engagement si fort fait la preuve elle-même de la responsabilité que Pierre Boulez éprouve dans sa position d'artiste dans la société moderne. Même s'il refût à prendre position pour la scène en totalité de laquelle il fait partie, et se taît, nous pouvons accepter cette intégrité artistique si convainquante [et ne lui demander plus].

Vous dites: 'Il accorde à la mise en scène le même statut qu'importe quel art.' Je pense: il était bien sûr le premier et le seul qui pensait comme ça. Nous savons que – aujourd'hui – dans l'art moderniste c'est devenu plus normal. Peut être il n'y a qu'un seul statut de base sur la scène. On ne peut pas continuer à séparer les arts et les disciplines qui collaborent sur la scène dans une interprétation cohérente comme le *Gesamtkunstwerk* ou le *Musikdrama* et ces dérivants plus récents y compris certains films [de penser par exemple à l'oeuvre de Tarkovski].

Les oeuvres qui passent dans votre livre prescrivent à peu près tous une identification extrême des images, des mises en scènes et de la musique. Cette situation demande une direction d'union très solide.

Il est presque toujours le metteur en scène qui est décisif "pour les provocations". Mais le chef d'orchestre, dirigeant tout narratif aussi-*non-verbal* est son complice étroit.

"Normalement" Il ne serait pas du tout insolite de faire des reproches à un artiste collaborant sur la scène qui ne veut pas s'exprimer "de principe" sur le travail qu'il fait là avec ses copains interdisciplinaires. Chez Boulez – souvent – c'est autre chose, me semble-t-il: C'est lui qui nous offre une musique magnifique et supérieure "qui exprime tout" ... Il est pardonné? On ne peut pas éviter ces contradictions du monde Boulezien.

On a affaire d'un monde dans lequel sont logés des éléments controversiels et inexplicables, symptômes de la vraie grandeur. On peut penser qu'on est obligé de "sauver" la grandeur, je pense.

Dans vos passages sur la réception du Ring vous référez à Jean-Jacques Nattiez concernant des concepts "morales" qu'il mentionne dans les mots *infidélité* [à l'histoire de l'interprétation du Ring], et *trahison* [de la tradition du Ring, de Wagner] de Boulez et

Chéreau [p.297]. Avec ces mots on est arrivé, me semble-t-il, à un domaine de transition qui mène de l'esthétique à l'éthique. Je crois qu'on ne peut pas passer cet aspect de la moralité, qui semble d'émerger ici soudain dans le discours, soit-il pas par hasard dans ce contexte du Ring qui le provoque.

[je vais élaborer un peu cette sentence et votre p.297, la prochaine].

Cettes observations de Nattiez qui thématise la possibilité que l'art soit une mensonge ou une trahison nous portent à l'Adorno de *Dialektik der Aufklärung* et son concept de l'art comme le seul moyen de communication de la vérité: [en usant les mots *Wahrheitsanspruch der Kunst*. Prétention de la vérité de l'art.]. Vous citez ce paragraphe intitulé *La mise en scène contre le texte*. Nattiez conclût "ils ont bien fait".

Voilà un complexe de significations et de jugements assez lourd. Connaissante de l'oeuvre de Jean Jaques Nattiez\* je voudrais vous demander si vous savez en quel mesure il a pensé a Adorno, écrivant tout ca?

Aussi je me demande si Pierre Boulez lui même, concernant la réception du Ring aurait pensé à l'Adorno du *Dialectique*.

Relisant cette notation, je vois surtout une répétition de ma propre ambivalence face à Pierre Boulez [pas la votre!] concernant la position "verbale" qu'il prend ou prend pas. Sa "naïveté", son "opportunisme"; de ma part une sorte de blasphémie.

Etty Mulder

-- Quelle joie de voir mes deux favorites [si divers...] Laure Adler et Theodor Adorno au haut bout de votre liste de noms.

## Réflexions sur commentaire 2

♪ À propos de l'avant-garde, il me semble, et Boulez l'a souvent répété, qu'il y avait nécessité pour sa génération qui avait 20 ans en 1945 de rompre avec ce qu'il y avait pendant la guerre d'un point de vue artistique et imposer une nouvelle musique avec de nouveaux compositeurs tous très jeunes. Bizarrement, après une telle période si tragique, ce n'était pas un problème d'éthique ou de morale mais un problème artistique. Il me semble qu'il n'y a pas la même perception de la Shoah en France et aux Pays Bas. Il y a eu en France un grand nombre de citoyens français non juifs et non politisés qui ont accepté l'occupation nazie. Il n'y a pas la même sensibilité. Aux Pays-Bas, il y a eu le récit d'Anne Frank et peut-être une plus grande compassion pour les Juifs; En France, c'étaient les gendarmes français qui allaient arrêter les Juifs pour les envoyer ensuite dans les camps de concentration. Pour la majorité de la population française, il y a un détachement pour ce qui s'est passé à cette époque là. Pierre Boulez avait 15 ans en 1940, il aurait pu entrer dans la Résistance mais lors d'un entretien, il a répondu qu'il ne connaissait personne à ce moment là et qu'il n'avait pas pensé s'engager. Pendant la Seconde Guerre mondiale, il a étudié au Conservatoire de Paris où Messiaen enseignait et s'est comporté comme de nombreux Français. Je pense qu'il a un détachement pour tout ce qui est politique. Il me semble que pour Boulez, le seul combat qui soit valable c'est celui de la musique, quand vous écrivez "nous pouvons accepter cette

intégrité artistique si convainquante et ne pas lui en demander plus”, je pense que pour lui, il n’est pas question de lui en demander plus.

♪ Pour le deuxième point concernant l’interdisciplinarité vous écrivez :” on ne peut pas continuer à séparer les arts et les disciplines qui collaborent sur la scène dans une interprétation cohérente comme le *Gesamtkunstwerk* ou le *Musikdrama* et ces dérivants plus récents y compris certains films (je pense par exemple à l’oeuvre de Tarkovski)”, je suis absolument persuadée que vous avez raison, c’est pour cela que mes sujets de recherche sont pluridisciplinaires mais je suis une exception. C’est peut-être différent en dehors de la France mais ici il y a une grande spécialisation des domaines dans le milieu universitaire mais aussi parmi les critiques d’art. Dans le milieu universitaire rares sont les spécialistes de l’opéra qui connaissent bien le cinéma et pourraient parler de Tarkovski ou de la théorie de la mise en scène. Ils sont capables d’analyser d’un point de vue technique la forme, les accords, de replacer dans l’histoire de la musique mais souvent ne s’intéressent pas à la mise en scène. C’est pour cela que le point de vue de Pierre Boulez soutenant la mise en scène de Chéreau pour *Lulu* a été si mal compris par exemple par Dominique Jameux cf. le passage sur *Lulu* dans mon livre.

♪ À propos de la solidarité de Pierre Boulez avec les metteurs en scène et sa volonté de ne pas aller contre. Il a presque toujours soutenu publiquement les productions auxquelles il participait et s’est battu contre les opposants à la mise en scène de Chéreau pour le Ring, même si vous avez raison de souligner que les provocations viennent souvent du metteur en scène, il a pour Wagner et Debussy été contre la tradition d’interprétation musicale en allégeant l’orchestre dans le Ring, on lui a reproché de transformer l’orchestre wagnérien en musique de chambre. Il le faisait pour rendre intelligible le texte mais aussi pour donner une nouvelle image sonore de cette oeuvre grandiose. Au contraire dans *Pelléas et Mélisande* de Claude Debussy, avec la mise en scène de Peter Stein, il a pris l’option d’allourdir l’orchestre, de lui donner plus d’ampleur que la pratique habituelle. Donc, non seulement il dirige avec une précision rare mais en plus il a des partis pris musicaux qui peuvent choquer les critiques autant que la mise en scène.

♪ Oui, j’ai été très intéressée en écrivant mon livre par ces notions de fidélité ou de trahison, énoncées par Jean-Jacques Nattiez, il m’a semblé que cela posait bien le problème de la possibilité d’acceptation d’une mise en scène et par l’exclusion entre deux moyens d’expression opéra d’une part et théâtre d’autre part. Vous avez tout à fait raison, ces notions mènent de l’esthétique à l’éthique et ce n’est pas un hasard si ce problème apparaît de façon particulièrement violente pour le Ring. À propos de Jean-Jacques Nattiez et de sa mise en évidence d’une mise en scène contre le texte, pour avoir eu des discussions à ce propos avec lui, il ne fait pas du tout référence à Adorno quand il écrit cela. Il s’insurgeait d’ailleurs contre l’influence excessive, selon lui d’Adorno sur les écrits des universitaires francophones. Pour lui, il y a eu une “mode Adorno” qui a prévalu à une époque dans les travaux universitaires imposant une grille de lecture “marxiste” qu’il trouvait démodée. Il s’est fait connaître en France et au Canada où il réside grâce à ses travaux de sémiologie appliqués à la musique. Concernant Boulez et Adorno, la situation est différente. Boulez a connu Adorno et a eu un entretien à la radio avec ce dernier, il lui a commandé un article pour le numéro des Cahiers Renaud-Barrault célébrant le dixième anniversaire du Domaine musical cf chapitre 3 de mon livre. Adorno avait connu Berg dont il était l’élève il avait aussi



connu Schönberg, pour Boulez il était le lien de transition direct entre la Seconde Ecole de Vienne et lui. À propos du Ring, je pense que c'est plutôt Chéreau qui a pu être influencé par Adorno.

♪ Pour conclure sur votre dernière réflexion, Pierre Boulez est tout sauf un artiste "naïf" mais peut-être ce mot a-t-il un autre sens pour vous, il n'est pas non plus, à mon sens un opportuniste, il est simplement un esprit très brillant qui a subjugué des nombreux politiques ou mécènes, il me semble que l'on peut dire qu'il est un intellectuel compositeur et chef d'orchestre passionné par la musique, qui a une très haute idée de ce que la musique "pure" doit représenter dans la société. Bien sûr, il a tout fait pour imposer son oeuvre et se faire connaître, mais quel artiste ne ferait pas de même ? Je pense que son absence de "position verbale" sur certains sujets est voulue, il ne veut pas s'afficher ni être catalogué d'un point de vue politique ou autre, il veut laisser d'abord et avant tout à la postérité son oeuvre et ses enregistrements ainsi que son action particulièrement efficace pour la musique contemporaine.

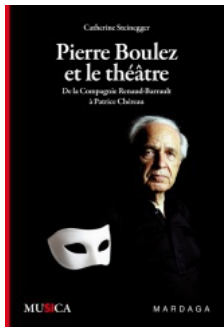
Catherine Steinegger

P. S : je suis contente que la présence de Laure Adler et d'Adorno au début de ma liste de nom vous plaise, j'apprécie aussi beaucoup ces deux auteurs pour Laure Adler, son ouvrage sur Hannah Arendt et pour Adorno l'ensemble de ses écrits.



Vrijdag 4 december 2015

### Echanges de Eddy Mulder et Catherine Steinegger 3



Echanges de Eddy Mulder et Catherine Steinegger sur *Pierre Boulez et le théâtre*. De la Compagnie Renault Barrault à Patrice Chéreau; Mardaga 2012

Commentaire 3

Upd. 15.03- 2016

C'est sans doute entre autres cette densité structurelle extrême qui relie les formes musicales de Machaut, Bach, Webern, Boulez, comme vous l'avez écrit dans votre chapitre 3:

Il s'agit des procédés musicaux à peu près géométriques, des procédés de condensation, des élargissements, des renversements du matériel de base qui correspondent – c'est saillant – au processus de la psychanalyse freudienne nommé *Primär Vorgang* dans l'Interprétation des Rêves. La description théorique des philosophèmes d'Hélène Cixous considérant des aspects structurels de son travail: des mouvements rotatifs, polycentriques, cycliques me faisait penser à une géométrie créative comparable, apte aux principes boulezziennes.

Mais ce n'est qu'une phantasie!

A propos Ariane Mnouchkine était, pendant mes années au Conseil Erasmianum, la seule femme au liste des candidates – sans avoir jamais obtenue le Prix. [la seule lauréate féminine dans "mes années" c'était Marion Gräfin Dönhoff, la Redactrice influente du journal Die Zeit].

Le Cygne de Stéphane Mallarmé [alors vous amenez moi svp dans cette musée] m'est "apparu" tout au commencement de mes études en Musicologie, Utrecht 1968, lorsque le compositeur et théoréticien Rudolph Escher [qui suivait Pierre Boulez de tout près] nous a donné des lectures sur la genèse des Improvisations à ce temps. Cette poésie, cette musique avaient pour moi un caractère révélatrice. J'ai hésité beaucoup sur l'étude de musicologie à ce temps, - et j'ai quitté immédiatement les autres obligations de mes études de musicologie pour me pouvoir retirer avec *Penser la musique d'aujourd'hui*.

Quelques années plus tard après ma rencontre avec Guillaume de Machaut, après des détours en philosophie et en l'iconologie du Moyen Age je suis revenu dans l'Institut, toujours fascinée par les isomorphies, les isorythmiques – isoméliques, les hétérophoniques musicaux/textuelles.

C'était très particulier de recevoir ce texte de Mallarmé "blanche" superbe et si bien connu maintenant de vous dans le cadre de nos échanges, c'est un texte existentiel, unique. Merci! {vous écrivez: siècle l'hiver; dans ma tête donc: stérile hiver]? ligne alternative?

Je vous pose une question quant aux méthodes postmodernes en rapport avec les grandes productions "sur la scène" avec Pierre Boulez comme chef d'orchestre : Abstraction faite des questions d'interprétations oui ou non liées aux connections éthiques qui nous venons de considérer en marge [je veux dire: sans insister plus sur ces aspects] est-ce que vous voudriez considérer la relation entre la musique et la mise en scène – changeante pendant beaucoup d'années comme une catégorie temporelle toujours dynamique – est-ce que vous voudriez interpréter cette relation aussi comme une intertextualité dans ce sens postmoderne? Est-il possible [en sens méthodique/terminologique] de concevoir ces grands oeuvres comme le Ring ou Moses und Aron comme des complexes intertextuelles? Je voudrais considérer ce terme dans le sens latin d'inter-texte, alors d'une diversité de "tissus" [de nature artistiques, et en fonction de l'oeuvre avec toutes sortes de ses signifiants et signifiés – voilà la spécialité de J.J. Nattiez dans sa totalité].

Dans ce cas on aura la disposition des termes modernes et "synchrones" pour manier la représentation dans tous les détails. Il faut accentuer cependant – naturellement – qu'il serait la même chose avec des productions assez modieuses, par exemple les productions déconstruées de film et télévision des opéras de Mozart, sous la régie de Peter Sellars. A mon avis la musicologie ne se sert pas comme elle se doit des termes méthodologiques modernistes qui pourraient exprimer les divers aspects de la représentation totale, à une manière intégrale.

Concernant ces rumeurs sur Pierre Boulez et son caractère "difficile", on voit certainement des traits très forts dans sa personne, son écriture. Il est pourtant un homme de caractère doux, très sympathique. Il me semble que le compositeur, sa musique mettent néanmoins des sentiments très violents, des sentiments d'envie, d'irritation, et également de l'admiration de fascination.

Une situation comme ça, n'est-elle pas symptomatique pour des personnes et des oeuvres de grandeur vraie?

Etty Mulder

### **Réflexions sur le commentaire 3**

♪ Quand vous évoquez l'importance de la rigueur structurelle dans les oeuvres de Machaut mais aussi de Bach de Schoenberg, Berg, Webern mais aussi bien sûr Boulez, cela me semble essentiel car c'est cette rigueur qui donne toute sa valeur à la création, j'y suis d'autant plus sensible que j'ai fait des études de mathématiques et de physique avant d'étudier la musicologie. Il me semble que cette dimension de "cohérence" est inhérente à la pensée boulézienne et c'est une force très efficace pour communiquer et être intelligible.

♪ Je pense, comme vous, que la psychanalyse est une donnée essentielle pour comprendre bien des phénomènes de la création et de pensées humaines mais il y a en France une forme de rejet et de dévalorisation de l'apport freudien qui est manifeste. Michel Onfray a écrit un livre très négatif sur Freud. Cela n'empêche pas les personnes qui sont intéressées par cette oeuvre d'y faire référence. Il y a quelques années j'ai participé à un colloque sur l'inconscient en littérature et dans les arts organisé à Lille. J'avais choisi de parler d'Erwartung de Schoenberg, j'ai bien sûr analysé le texte de Marie Pappenheim et les relations de Schoenberg avec la psychanalyse ainsi que les commentaires d'Adorno à ce sujet, cela m'avait beaucoup intéressée.

♪ À propos de l'écriture d'Hélène Cixous, il est évident qu'il y a une recherche et une spécificité de l'écriture qui est un apport fondamental pour la création féminine et féministe. C'est un problème en France, je ne sais pas si cela existe en Hollande, ici, le milieu musicologique est particulièrement misogyne.

♪ Vous avez eu un parcours passionnant, c'est magnifique de s'enthousiasmer pour des domaines aussi différents et d'adhérer au texte de Boulez "Penser la musique aujourd'hui".

♪ Oui, cela m'a beaucoup plu d'écrire le texte de Mallarmé, il y a peut-être une erreur, je rentre le 31 août chez moi et je pourrai vérifier sur l'exemplaire de la Pléiade.

♪ Votre question à propos des relations musique/mise en scène et la pensée postmoderne me semble très pertinente, en effet, il y a dans l'esthétique postmoderne, le principe du collage et des multiples références au passé, on trouve tout cela extrêmement présent chez les metteurs en scène actuels. Vous avez tout à fait raison, il y a l'introduction de nombreux signifiants et signifiés, ce que Roland Barthes nommerait le para-texte qui s'ajoute à l'oeuvre initiale. J'ai vu récemment une retransmission à la télévision de la mise en scène de Parsifal par Stefan Herheim pour le Festival de Bayreuth, c'était très intéressant de voir à quel point il a réussi à minorer l'importance de la messe chrétienne pour replacer cette oeuvre dans le contexte historique terrible de l'Allemagne.

Il me semble d'ailleurs que Chéreau pour le Ring puis Stein pour Moses ont été obligés de constituer un appareil critique avant de mettre en scène, d'élaborer ainsi un complexe intertextuel comme vous l'écrivez. (La spécialité de Jean-Jacques Nattiez est bien la sémiologie appliquée à la musique. Sa thèse qu'il a publiée ensuite chez Bourgois fut un grand apport dans ce domaine. Il est aussi très lié à Jean Molino et tous deux prônent la théorie de la tripartition).

♪ Il est sûr que la musicologie, au moins Française dont je peux parler, utilise très peu les concepts postmodernes et reste relativement en vase clos parce que les musicologues ne s'intéressent que parcimonieusement à la philosophie, à l'évolution des arts de la peinture et aussi à la littérature, ils privilégient l'analyse technique musicale mais si cette analyse n'est pas suivie d'interprétations et de conclusions esthétiques ou philosophiques cela reste stérile, il me semble.

♪ À propos de l'image de Boulez dans le public, je pense qu'il a beaucoup souffert des médias, son entretien dans Der Spiegel "Il faut brûler les maisons d'opéra" en est un exemple fameux. Il a eu aussi le courage de dire ce qu'il pensait et c'est plutôt rare en

général parmi les responsables d'institutions et les compositeurs. Je pense qu'il avait toujours tout à fait raison dans sa façon de voir les choses mais on pardonne difficilement aux gens qui soulignent les dysfonctionnements. Et puis, il y a aussi la jalousie que sa stature internationale de chef d'orchestre et de compositeur a suscitée. Les artistes pardonnent difficilement la réussite.

Catherine Steinegger

Woensdag 6 januari 2016

## **PIERRE BOULEZ EST MORT**

### **Bij de dood van Boulez**

***un peu profond ruisseau calomnié la mort***  
***“een weinig diepe stroom gehoond de dood”***

[Tombeau]

Deze laatste dichtregel uit het vijfde deel, Tombeau, van Boulez' meesterwerk *Pli selon pli* op tekst van Stéphane Mallarmé, dient niet gezongen maar gefluisterd te worden.

In de nacht van 5 januari van zijn negentigste levensjaar is de Meester der Componisten Pierre Boulez overleden in zijn woonplaats Baden Baden. Stichting Pierre Boulez heeft vanaf 2000 in Nederland zijn compositorische en tekstuele werk mede verbreid en geïnterpreteerd.

De stichting sluit zich ten volle aan bij de woorden die vanmorgen de omgeving van Pierre Boulez zijn verzonden:

"Zijn aanwezigheid zal levendig en intens blijven voor iedereen die hem kende en die zijn creatieve energie, artistieke smaak en gulheid waardeerde."

Uit het hart van de stichting klinkt de innige wens dat hij na zijn moeilijke laatste jaren nu mag vertoeven in een lichte wereld om met Webern, Klee en Debussy ultieme geheimen te delen.

Dat de extreme luciditeit van zijn klanken en constructies velen nog lang zal beroeren.

Met hem is de laatste der grote twintigste-eeuwse componisten heengegaan. Of, zoals Radio France Musique de dood van Boulez meldt: la disparition d'un géant: er is een reus verdwenen.

***“de zwarte rots vertoornd omdat de noordenwind hem rolt zal niet tot stilstand komen”***  
[Tombeau]

Maandag 18 januari 2016

## **ZUM TOD VON PIERRE BOULEZ**

**un peu profond ruisseau calomnié la mort  
«ein untiefer Fluss verhöhnt / der Tod»**

Diese letzte Gedichtzeile aus dem fünften Teil, betitelt «Grab», aus Pierre Boulez' Meisterwerk „Pli selon pli“ auf den Text von Stephan Mallarmé, soll nicht gesungen, sondern geflüstert werden.

In der Nacht des 5. Januar, in seinem neunzigsten Lebensjahr, ist der große Komponist Pierre Boulez an seinem Wohnort Baden Baden verstorben.

In den Niederlanden hat seit dem Jahr 2000 die Stiftung Pierre Boulez sein kompositorisches und schriftstellerisches Werk verbreitet und kommentiert. Die Stiftung schließt sich ganz den Gedanken an, die im Umkreis von Pierre Boulez geäußert worden sind: « Sein Wesen soll uns allen lebendig bleiben, uns, die ihn kannten und die seine schöpferische Kraft, sein künstlerisches Gewissen und seine Grosszügigkeit schätzten ».

Aus dem Kern der Stiftung erklingt der innige Wunsch, dass er, nach den mühsamen letzten Jahren, sich nun in einer lichten Welt aufhält, um dort mit Webern, Klee und Debussy die letzten Geheimnisse zu teilen, und dass die äußerste Klarheit seiner Klänge und seiner Klanggebäude Viele noch lange berühren möge.

Mit ihm ist der letzte große Komponist des 20. Jahrhunderts dahingegangen. Oder, wie Radio France Musique den Tod von Boulez gemeldet hat: « la disparition d'un géant », *Das Verschwinden eines Riesen*.

---

**«Der schwarze Felsen, zornig, dass der Nordwind ihn rollt, soll nicht zum Stillstand kommen»**  
(« Tombeau »)

Deutsche Übersetzung von Martin Germann (Zürich)