

Inleiding

Een middag op een bovenzaal in het Scheltemacomplex in de binnenstad van Leiden. Novemberlicht valt door de ramen. Rond een tafel zitten studenten en andere belangstellenden. Op de tafel liggen cd's, boeken en partituren. Er staan wat opnameapparaten en een beamer. Pianist en dirigent Reinbert de Leeuw (1938) vertelt over zijn compositie *Im wunderschönen Monat Mai*, gebaseerd op de liederen van Schubert en Schumann en op *Pierrot lunaire* van Schönberg. Het gesprek gaat over het lied 'Ich grolle nicht' dat volgens De Leeuw alle kenmerken heeft van een popsong. Hij staat op en loopt naar een haveloze piano in de hoek van de zaal, gaat zitten op een plastic stoeltje en speelt hamerend de akkoorden van Schumann. Een lied als een woedeuitbarsting. Zo en niet anders zal Schumann het zelf hebben gespeeld, zegt hij. Dat de piano in jaren niet is gestemd doet even niet ter zake.

Sprekend over de wereld van het Duitse Lied klinkt in zijn stem een beheerste gedrevenheid. Hij geeft zijn woorden onbewust een intonatie van vanzelfsprekendheid; alsof hij met de beste wil van de wereld niet in staat zou zijn het anders te zien. Het ritueel van het liederenrecital en de gecultiveerde stijl van veel uitvoerders maakt het volgens hem moeilijk om de noten nog als nieuw te horen. Om de luisteraar dichter bij de inhoud en de betekenis van de muziek te brengen, om de afstand van twee eeuwen te overbruggen, heeft De Leeuw de liederen verwerkt in een doorlopende compositie die de structuur heeft van Schönbergs *Pierrot*: drie keer zeven liederen, gezet voor een klein ensemble. Als een verwijzing naar de befaamde spreekstem die Schönberg zijn *Pierrot* voorschrijft, vraagt De Leeuw van de soliste dat zij de teksten niet alleen zingt, maar ook spreekt, fluistert of schreeuwt.

Op de opname die gemaakt werd van *Im wunderschönen Monat Mai* is die soliste de Duitse actrice Barbara Sukowa, met wie De Leeuw

in 1984 een uitvoering van *Pierrot lunaire* gaf. Die uitvoering herinner ik mij als was het gisteren. Het was het hoogtepunt in een reeks concerten die het Schönberg Ensemble onder leiding van De Leeuw gaf met alle kamermuziek van Arnold Schönberg, Alban Berg en Anton Webern. Het was mijn kennismaking met muziek van de Tweede Weense School, maar mij is toch vooral de adembenemende spanning en concentratie bijgebleven die de uitvoeringen bij mij als luisteraar opriepen. Juist die paar noten van Webern, gespeeld op de grens van het hoorbare, klinken nog steeds door.

Toen ik 1985 werkte aan een doctoraalscriptie over de sociale en politieke ideeën van de Amerikaanse componist Charles Ives, las ik de biografie die De Leeuw samen met J. Bernlef schreef over Ives en ook zijn artikelen voor *De Gids*. Ik interviewde hem over Ives en de Nederlandse Ives Society, in 1969 opgericht door Louis Andriessen, De Leeuw en Bernlef. Latere gesprekken die ik als muziekjournalist met hem had, gingen over de uitvoeringspraktijk van hedendaagse muziek, over de unieke ensemblecultuur in Nederland en over zijn fascinatie voor composities die zijn voorstelling van wat muziek kon zijn uitbreidden. Zoekend naar een rode draad in al die gesprekken stuit ik op de stille noten van Webern: wat is het geheim van een uitvoering die muziek laat klinken alsof zij precies zo en niet anders kan zijn bedoeld? Hiermee wil ik geenszins beweren dat de uitvoeringen die De Leeuw geeft altijd samenvallen met een abstract ideaal, voor zover dat al zou kunnen bestaan. Het ligt ingewikkelder. Zijn uitvoeringen ontleen er hun kracht aan dat het probleem van de onbereikbaarheid van het ideaal als het ware meeklinkt: zo zacht als Webern het in zijn hoofd hoorde kan niet, maar we doen alles om er zo dicht mogelijk bij te komen.

Iedere absolute muziektheorie behoort tot het verleden

Aanvankelijk als pianist en componist, later ook als dirigent, heeft Reinbert de Leeuw zich in de afgelopen halve eeuw met een rusteloze energie ingespannen voor de muziek van de twintigste eeuw. In de jaren zestig maakte hij deel uit van een groep jonge kunstenaars die zich verzette tegen de toen geldende verhoudingen in het muzikaleven. Vanaf 1970 organiseerde De Leeuw de thematische Rondomconcerten onder het motto ‘een concert moet iets beweren’ en stond hij aan de basis van het door hem geleide Schönberg Ensemble. Hij ont-

wikkelde zich als pianist en dirigent tot een van de belangrijkste Nederlandse uitvoerders van muziek uit de twintigste eeuw. Een rode draad in zijn muzikale ontwikkeling is zijn fascinatie voor het geleidelijk verdwijnen van de tonaliteit in het werk van Wagner, de late Liszt, Reger, Scriabin en anderen. In de muziek van Schönberg, Webern en Berg bewondert hij de wil om de onbeheersbaar geworden expressie een nieuwe vorm te geven. Het einde van de tonaliteit stelde tegelijk een centraal probleem in de muziek, namelijk het ontbreken van een universeel geldende muzikale grammatica, én schiep ruimte voor de nieuwe klankwerelden van componisten als Stravinsky, Shostakovitch, Messiaen, Ligeti, Kagel, Cage, Reich, Louis Andriessen, Oestvolskaja en Vivier – componisten van wie De Leeuw muziek uitvoerde en met wie hij als het maar even mogelijk was ook intensief samenwerkte.

In zijn ouderlijk huis in Amsterdam hoorde muziek erbij. Zijn ouders waren psychiater. Ze gingen vaak naar concerten en al op de lagere school ging hij met ze mee. In een groot boek schreef hij alles over die concerten op. Zijn broer had celloles en hij ging pianospelen, improviseerde en componeerde. Chopin was zijn held. Hij componeerde een treurmars in b-mineur, ontdekte Debussy en wat later Bartók. Omdat zijn ouders vonden dat je met kunst niet je brood kon verdienen, begon hij aan een studie Nederlands om op zijn twintigste over te stappen naar het Muzieklyceum in Amsterdam. Hij kreeg pianoles van Jaap Spaanderman en Theo Bruins en studeerde compositie bij Kees van Baaren. Na Bartók ontdekte hij de componisten van de Tweede Weense School. Zijn fascinatie voor het componeren bracht hem op het spoor van muziek waarvan het lastig is je een voorstelling te maken.

Net als veel van zijn generatiegenoten worstelde De Leeuw met het serialisme, een compositietechniek waarbij niet alleen toonhoogte, maar ook toonduur, dynamiek en timbre georganiseerd zijn volgens vooraf vastgestelde reeksen. Hij moest weinig hebben van de muziek die in seriële pelgrimsoorden als Darmstadt en Donaueschingen werd besproken en gespeeld, en herinnert zich uit die periode foto's van schoolborden met daarop *Intervalreihen*. De twijfel over het serialisme en de nieuwsgierigheid naar wat buiten de krijtlijnen van het muzikaal gangbare lag, culmineerde in de tweede helft van de jaren zestig in de ontdekking van de Amerikaanse componist Charles Ives. Het werk van Ives paste in geen enkel vakje en zijn muzikale anarchie sloot

wonderwel aan bij de wens van een nieuwe generatie musici en componisten om zich zowel in maatschappelijk als muzikaal opzicht te bevrijden van al te knellende keurslijven. De Amerikaanse componist Henry Cowell omschreef de composities van Ives als ‘inclusieve muziek’, muziek die niet uitsluit, maar insluit. In zijn boek *Muzikale Anarchie*, een bundeling artikelen die hij maakte in de periode dat hij samen met Louis Andriessen muziekmedewerker was van *De Gids*, schreef De Leeuw: ‘Losgemaakt van elk uniform beginsel zal voor iedere compositie opnieuw een “grammatica” – gebaseerd op reeksen, of juist niet op reeksen, uitgaande van het principe van uiterste controle of van totale ongedetermineerdheid – bepaald worden. Hiervan zal geen “Harmonielehre” meer geschreven kunnen worden, met voorbeelden van “juiste” akkoordverbindingen, “foute” stemvoeringen en “verboden” parallellen. (...) Iedere absolute muziektheorie behoort tot het verleden.’

In 1966 schreef een groep jonge componisten, waaronder Reinbert de Leeuw, een brief in de *NRC*. Ze deden het voorstel om Bruno Maderna aan te stellen naast Bernard Haitink om zich te richten op het repertoire van de twintigste eeuw. De brief raakte zoek. Het waren de jaren van Provo, de Maagdenhuisbezetting en kunstenaarsacties. De Leeuw was een van de deelnemers aan de Notenkrakers-actie, waarbij in navolging van een actie in Tilburg een concert van het Concertgebouworkest werd verstoord door zachte geluiden te maken met knijpklikkers. Dat samengaan van kunstvernieuwing en maatschappijkritiek kwam ook naar voren in de opera *Reconstructie*, een roemrucht samenwerkingsproject waarin Louis Andriessen, Peter Schat, Reinbert de Leeuw, Jan van Vlijmen, Misha Mengelberg, Harry Mulisch en Hugo Claus de tijdgeest ordenden op de letters van het alfabet.

De jaren na *Reconstructie* stonden voor Reinbert de Leeuw in het teken van de opbouw van een eigen repertoire dat hij speelde als pianist, maar ook met musici als Vera Beths, Anner Bijlsma en George Pieterse tijdens de Rondom-concerten. In een interview dat componist Otto Ketting in 1973 maakte voor de *Haagse Post* zei De Leeuw: ‘In de eerste plaats probeer je een zinvolle programmering te geven, je laat de samenhang tussen stukken zien en binnen het programma laat je het ene stuk iets over ’t andere zeggen en niet willekeurig bij elkaar gestopt waardoor mensen eenmalig met een geïsoleerd hedendaags stuk

worden geconfronteerd zonder dat ze het kader zien waar 't vandaan komt, dat is in de gewone orkestpraktijk al te vaak het geval.'

In 1974 trad tijdens het Festival van Vlaanderen voor het eerst het Schönberg Ensemble op met een programma met werken van Schönberg. De groep bestond uit studenten van het Koninklijk Conservatorium die onder leiding van De Leeuw *Pierrot lunaire* hadden ingestudeerd. In 1981 kreeg het Schönberg Ensemble voor het eerst een subsidie om alle kamermuziekwerken van Schönberg uit te voeren. De basis voor een meer professionele structuur was gelegd. In 1983 en 1985 volgden projecten met de complete kamermuziek van Webern en Berg.

Naast muziek uit de eerste helft van het twintigste eeuw speelde het ensemble meer en meer muziek uit de tweede helft van de vorige eeuw, waaronder werk van Nederlandse componisten als Louis Andriessen, Klaas de Vries en Guus Janssen. Daarnaast speelde het Schönberg Ensemble in wisselende combinaties met het Asko Ensemble en de Slagwerkgroep Den Haag composities van Olivier Messiaen, Mauricio Kagel, György Ligeti, Steve Reich en anderen. De jaren tachtig betekenden voor het Schönberg Ensemble ook de stap naar de internationale podia: de groep trad op tijdens festivals in Amerika en in Salzburg, Berlijn en Edinburgh. Die internationale oriëntatie weerspiegelde zich in de jaren die volgden ook in posities van De Leeuw als gastdirecteur of artistiek directeur bij het Aldeburgh festival, het Tanglewood Festival of Contemporary Music of het Sydney Symphony Orchestra.

Toonmeesters revisited

In dit boek is Reinbert de Leeuw aan het woord over het werk dat nodig is om muziek uit te voeren, niet alleen naar de letter van de notatie, maar vooral ook naar de geest van wat een componist bij het noteren heeft willen horen. Het is ontstaan uit een reeks seminars die de Academie der Kunsten, een samenwerking tussen de Universiteit Leiden en de Hogeschool van Beeldende Kunsten, Muziek en Dans in Den Haag, organiseerde in het kader van het hoogleraarschap 'Uitvoerende en scheppende kunsten van de 19de, 20ste en 21ste eeuw' dat De Leeuw vanaf 2004 aan de Leidse universiteit bekleedt. Directeur Frans de Ruiter vatte het plan op om tijdens een reeks gesprekken met De Leeuw op zoek te gaan naar de betekenis van de geschiedenis in de muzikale

interpretatie, de relatie tussen interpretatie en kennis over de bronnen van waaruit muziek is ontstaan, en vooral over zijn samenwerking met componisten. De twee series documentaires die vPRO-televisiemaker Cherry Duyns in 1994 en 1997 maakte onder de titel *Toonmeesters*, vormden een inspiratie. De Leeuw ontmoet daarin onder meer de componisten Messiaen, Oestvolkskaja, Górecki, Gubaidulina, Kagel, Ligeti en De Vries en we zien hoe hij zich met hen voorbereidt op uitvoeringen.

De urenlange gesprekken werden gehouden in Scheltema in Leiden en in het Orpheus Instituut in Gent, in aanwezigheid van studenten van het Academie der Kunsten en het doctoraatsprogramma docARTES en hadden een geïmproviseerd karakter. Tijdens een voorbereidend gesprek was gekozen voor de thema's 'houding en interpretatie', 'tempo en articulatie' en 'taal en wereld' als de vertrekpunten.

Alle seminars zijn gedocumenteerd: er zijn geluidsopnames gemaakt en van een van de seminars ook video-opnames. Dit ruwe materiaal heb ik gemonteerd tot een gestileerde monoloog.* Deze aanpak heeft als nadeel dat de vragen en de interactie met de aanwezigen niet meer herkenbaar zijn, maar daar staat het voordeel tegenover van een meer betogende structuur. De gesproken tekst is geredigeerd tot een taal die het midden houdt tussen spreek- en schrijftaal. Door De Leeuw aan het woord te laten over de uitvoeringspraktijk van muziek uit de twintigste eeuw en zijn eigen rol daarin, wil dit boek ook een bijdrage leveren aan het veld van het artistiek onderzoek. Om het werk van musici als Reinbert de Leeuw op te kunnen vatten als een vorm van kennisverwerving, is het nodig het artistieke onderzoek dat voorafgaat aan elke uitvoering te documenteren, niet alleen in de vorm van opnames of documentaires, maar ook als geschreven tekst.

Deze tekst richt zich daarmee niet alleen op de geïnteresseerde luisteraar, maar ook op uitvoerende musici en muziekstudenten die zich bezighouden met problemen van de uitvoeringspraktijk van twintigste-eeuwse muziek, en in zekere zin de uitvoeringspraktijk van muziek in het algemeen. De noodzaak om muziek uit de twintigste eeuw uit te

* Ik wil Maarten Doorman en Frans de Ruiter bedanken voor hun precieze en herhaalde lezing van deze tekst en voor hun adviezen en commentaar. Zonder hun geduldige steun was dit boek er niet gekomen.

voeren is anno 2013 niet meer onbetwist. Ensembles voor eigentijdse muziek worden opgeheven en orkesten en podia programmeren steeds minder muziek uit de twintigste en eenentwintigste eeuw. De vraag hoe deze muziek uit te voeren beperkt zich niet langer tot de partituur of de bedoelingen van de componist. Steeds belangrijker wordt de vraag waar en voor wie muziek wordt uitgevoerd.

Reinbert de Leeuw is naast dirigent ook componist en dat heeft zijn omgang met de uitvoering van muziek beslissend beïnvloed. *Im wunderschönen Monat Mai* is een nieuwe compositie, maar het stuk is ook op te vatten als een nieuw soort uitvoeringspraktijk van de muziek van Schubert en Schumann, een poging om de conventies van het liedrecital te doorbreken zodat de luisteraar de noten kan horen alsof ze voor de eerste keer klinken. Dat streven deelt De Leeuw met de vernieuwers van de uitvoeringspraktijk van oude muziek, zoals Leonhardt, Harnoncourt, Brüggen en Koopman. Het was dan ook minder verbazend dan het op het eerste gezicht leek dat De Leeuw in april 2013 de *Matthäus Passion* van Johann Sebastian Bach dirigeerde, voor het eerst in zijn leven. Tijdens de concerten met het Limburgs Symphonie Orkest benaderde De Leeuw de muziek van Bach op een manier die ook zijn uitvoeringen van hedendaagse muziek kenmerken: het voortdurend zoeken naar betekenis van de muziek vanuit de tekst, het spelen alsof je een doorlopend verhaal vertelt en een sterk gevoel voor timing en de theatraliteit.

We spreken elkaar kort na de concerten, in zijn huis in Amsterdam. Op tafel ligt de partituur, het exemplaar dat hij leende van Frans Brüggen. Terugkijkend op de drie keer dat hij de solisten, het koor en het orkest leidde, stelt hij vast dat hij er geen enkele moeite mee zou hebben als besloten zou worden dat hij de rest van zijn leven alleen nog maar de *Matthäus Passion* zou mogen dirigeren.

Peter Peters