

WILLEM WANDER VAN NIEUWKERK

Na de avant-garde

Muziekgeschiedenis van de twintigste eeuw - dertig jaar na het boek van

Ton de Leeuw

In dit artikel behandelt Willem Wander van Nieuwkerk twee muziekhistorische onderwerpen. Het eerste is de invloed van het avant-garde-denken op de geschiedschrijving van de muziek van de twintigste eeuw. Die invloed wordt toegelicht aan de hand van het bekende boek van Ton de Leeuw: *Muziek van de Twintigste Eeuw. Een onderzoek naar haar elementen en structuur*.¹ Vervolgens plaatst Van Nieuwkerk enkele kanttekeningen bij de inmiddels veranderde historische positie van de avant-garde, en bij de gevolgen die dat heeft voor het beeld van de geschiedenis.

I

Hoewel De Leeuws tekst niet een typisch historische tekst is zijn er toch goede redenen deze als uitgangspunt te nemen. Niet alleen ben ik als Nederlands componist met deze tekst opgegroeid en, zou ik bijna zeggen, vergroeid, en heb ik hem als docent met de ogen van allerhande leerlingen gelezen; en niet alleen vormt het voor de meeste Nederlandse muziekstudenten waarschijnlijk de Nederlandstalige basistekst en het naslagwerk bij uitstek; er zijn ook redenen van meer algemene aard.

De eerste is een historische. Hoewel De Leeuws invalshoek persoonlijk is, staat deze niet op zich. Het is een voorbeeld van de zeker tot het einde van de jaren zeventig wijdverbreide opvatting dat de ontwikkelingen die de avant-garde na 1945 vertoonde zo niet wenselijk, dan toch minstens onvermijdelijk waren, maar dat deze desondanks door musici en publiek technisch en historisch te weinig begrepen werden en daarom groter historisch-technisch begrip vereisten.

De tweede reden heeft betrekking op de rol van de muziektheorie. Deze verbindt de muziek en het historische betoog; ze vormt de muzikale handen en oren van de historicus. In De Leeuws tekst wordt een muziektheorie voor de twintigste eeuw bedreven vanuit betrekkelijk duidelijke, algemene kaders. Dit geeft in zijn boek de muziek tastbaarheid; het geeft ons een goed voorbeeld van de werking van muziektheorie in de vorming van historisch bewustzijn.

In De Leeuws tekst is voortdurend duidelijk dat de muziektheorie voor hem een centrale functie heeft: ze moet leiden tot begrip van muzikale *techniek*, van het ambacht of handwerk van de componist: de 'bewuste controle over het materiaal' die deze uitoefent.

Kenmerkend is dat twee benaderingen hem daarbij als leidraad dienen. Ten eerste de *etnomusicologie* en haar theoretische begrippen. Dit leidt tot verschillende vergelijkingen van westerse en niet-westerse muziek. De etnologische invalshoek is op haar beurt nauw verbonden met een meer algemeen *levensbeschouwelijke* visie op muziek en muzikaliteit, de rol van de componist, en op de verhouding van westerse tot niet-westerse muzieken en begrippen. Meteen in de inleiding schetst De Leeuw twee zulke beschouwelijke problemen die voor hem een grote rol zullen blijven spelen:

- het isolement van de kunstmuziek en -musicus; de kloof die de kunstmuziek scheidt van het grote publiek, dat zowel "anoniem als amorf" is geworden [3], en
- het loslaten van 'expressiviteit' als doel, zodat muziek (eindelijk) een doel in zichzelf kan worden.

Tegen deze achtergrond ontwikkelen zich de hoofdlijnen en belangrijkste probleemstellingen van zijn betoog, dat ik hier kort schets.

II

De historische uitgangssituatie wordt door De Leeuw meteen in technische termen beschreven. Dit is namelijk de ontwikkeling van 'zwevende tonaliteit' naar enerzijds de vrije atonaliteit (Schönberg), anderzijds de verwijde tonaliteit (Stravinsky, Bartók), als gevolg van een toegenomen "behoefte aan expressie". [7] Door deze ontwikkeling in het materiaal, de "winst aan harmonische rijkdom" [8], worden de "tonale vormkrachten genivelleerd, de grote spanningsverhoudingen verliezen hun functie ten gunste van

¹ Ton de Leeuw, *Muziek van de Twintigste Eeuw. Een onderzoek naar haar elementen en structuur*, Utrecht 1977 (1965). In dit artikel wordt verwezen naar de uitgave uit 1977. Verwijzingen naar bladzijdenummers in de tekst staan tussen rechte haken.

detaïldifferentiatie. Dit geldt uiteraard niet alleen voor de harmoniek. De *verbrokkeling in elementen* [cursief van de auteur] is algemeen, deze gaat echter gepaard met een verzelfstandiging daarvan. (...) Deze verbrokkeling en verzelfstandiging vinden een voorlopig einde bij de recente seriële muziek." [9]

Het zijn deze 'breuk met de tonaliteit en haar vormenwereld' en het 'uiteenvallen in zelfstandige elementen' die zijn betoog verder structureren.

De verschijnselen ritme, melodie, samenklank en klankkleur worden elk behandeld in aparte hoofdstukken, waarin het gebruik van die elementen chronologisch wordt beschreven aan de hand van werk van vooral Debussy, Stravinsky, Bartók, Messiaen en Boulez, met soms zijnsprongen naar Webern, Hindemith en Pijper.

Dit voert naar twee zeer verschillende hoofdstukken, die een samenvatting en verheviging vertonen van de eerder aangestipte tendensen.

Allereerst het hoofdstuk "Exotiek en Folklore". Dit draagt drie belangrijke punten aan:

- 1 Om te beginnen de "kloof tussen twee werelden": enerzijds de in het westen meest voorkomende romantische subjectiviteit; anderzijds de ik-loze zelfvergetelheid ten dienste van de muziek (dit is de 'oosterse' houding [116]).
- 2 Vervolgens benadrukt hij wat alle oosterse kunstmuzieken gemeen hebben: "musiceren dat uitgaat van een ritmisch-melische basis, en waarin het verticale moment een secundaire rol speelt." [127-8]
- 3 Dit brengt De Leeuw op het belangrijke begrip modaliteit. In het ethosbegrip dat hiermee samenhangt (bv. bij de Indiase *raga*) ziet hij een belangrijke reden voor het "bovenpersoonlijke, tijdloze karakter der oosterse muziek". [129] In het westen is dit het sterkst terug te vinden in de muzikale houding van Debussy, in zijn "horreur van de Duits-romantische cultus der subjectieve expressie" die hem maakt tot "de eerste niet-romanticus". [129] Dit komt vooral tot uiting in zijn 'stijlzetten' van de harmonie: "het akkoord als zelfstandig fenomeen" [131], wat de weg vrijmaakt voor zowel een objectievere houding als voor een vrijere ontplooiing van andere elementen dan harmonie, namelijk ritme en melodie.

Hiermee is de aanloop gemaakt naar het wellicht belangrijkste hoofdstuk van het boek: het verhaal van de ontwikkeling "Van Vrije Atonaliteit tot Twaalftoonmuziek". Beneden zal ik beschrijven hoe hierin vele lijnen samenkomen, maar alvast moet duidelijk zijn dat volgens De Leeuw "de vernieuwingen der atonaliteit niet alleen radicaler [zijn], maar ook veel-omvattender" dan die van de eerder behandelde

tonaal of modaal gerichte componisten [136].

Hoogtepunt in dit hoofdstuk is zijn analyse van de manier waarop Webern uiteindelijk de expressionistische chromatiek aan objectieve orde onderwerpt, en met haar de andere elementen zoals ritme en klankkleur.

Voorbij deze historische drempel, Webern, betreden we tenslotte het laatste hoofdstuk. "Van Twaalftoonmuziek tot ...", en daarmee het heden, dat wil zeggen, het toenmalige 'heden' van de auteur, en dat wil zeggen: het tijdperk van de toenmalige, voornamelijk West-Europese avant-garde. De kernpunten van het toenmalige denken komen hier aan de orde als een nieuwe fase van datgene wat door vooral Webern al was ingeluid: het definitief uiteenvallen van de elementen toonhoogte, tijd en klankkleur; de reeks die het laatste thematische restje verliest en zo abstract regulatiemiddel wordt, waaraan alle elementen gelijkelijk onderworpen kunnen worden; kortom, het uiteenvallen van de muzikale elementen, en daarmee de opdeling van het proces van componeren in twee fasen: een analytische fase van materiaalstructurering en een synthetische van materiaalcompositie. Hieruit volgen de verschillende problemen omtrent de verbanden tussen materiaal en grote vorm; en hieruit volgen weer verschijnselen als statistische vorm, aleatoriek en dergelijke, duidelijk gemaakt aan de hand van voorbeelden van Messiaen, Boulez en Stockhausen.

De puntjes in de titel van het hoofdstuk geven het al aan: de weg naar de toekomst is geheel open. Duidelijk is ook dat dit juist de problemen in het toenmalige heden des te acuter maakt. Hierin ligt de grote kracht (en overtuigingskracht) van het boek: de lezer maakt mee hoe de componist Ton de Leeuw zich de vragen stelt van het toenmalige heden, en probeert om deze te verduidelijken in het licht van de toenmalige voorgeschiedenis. Hij geeft geen opsomming van historische 'feiten', maar confronteert de lezer steeds weer met vragen en beschouwingen betreffende het muzikale ambacht, en de wortels daarvan, in tijden van vernieuwing en ontworteling.

III

De Leeuw schetst ons, kortom, op geïnspireerde wijze hoe de na-oorlogse muzikale avant-garde en haar ambachtelijke probleemstellingen totstandkomen. Zijn aanpak daarbij is, zoals gezegd, theoretisch-technisch, en wordt begeleid door levensbeschouwelijke en etnomusicologische overwegingen. Dit technische kader wil ik nader bekijken, om te zien hoe het een historisch beeld helpt vormen. De uitgangspunten van het historische beeld zijn tweërlei:

- 1 De tonaal/modaal gerichte muziek van respectievelijk Debussy, Stravinsky en Bartók. Messiaen vormt vanuit deze pool de schakel naar de avant-garde.
- 2 De atonaliteit van de Tweede Weense School. Hierbinnen heerst natuurlijk de tegenstelling tussen Schönberg, de uitvinder, en Webern, de eigenlijke schakel met de avant-garde.

Deze polen hebben volgens De Leeuw als gemeenschappelijke muziektechnische kenmerken:

- de breuk met de negentiende-eeuwse functionele tonaliteit,
- de verzelfstandiging van de elementen, en
- het ontstaan van nieuwe vormconcepties.

De Leeuw beschrijft nu vanuit dit technisch kader een historische ontwikkeling die uitmondt in de seriële muziek van de avant-garde van na de Tweede Wereldoorlog.

Ik beperk mij in mijn samenvatting hiervan tot de ontwikkelingen op de gebieden van ritme en toonhoogte (melodie en samenklank).

Voor wat betreft het ritme stelt De Leeuw vast dat er een belangrijke tegenstelling is tussen divisieve ritmiek en de bijbehorende tonaal gerichte metrische structuur aan de ene kant, en additieve ritmiek en zwevend ritme aan de andere kant. Bij deze laatste twee ontbreekt namelijk niet alleen het overkoepelende metrische kader, maar ook de (regelmatige) accentwerking die uitgaat van de harmonische cadens. Hierdoor verzelfstandigt het ritme zich al in belangrijke mate ten opzichte van de harmonie. Belangrijk is de ontwikkeling vanuit Stravinsky's 'variabele ostinati'. Deze kan men beschouwen als 'ritmische cellen' [45], die vervolgens bij Messiaen een "bewust primair structurele rol" krijgen. We zien zo dat het ritme zich geleidelijk verzelfstandigt, door zich los te maken eerst van het metrum, dan van harmonie en dan van toonhoogte. Dit leidt tot de volledig abstracte, kwantitatieve behandeling van ritmische structuur na 1949.

Voor wat betreft de melodie stelt De Leeuw "(...) dat het melodische, meer algemeen gezegd het *melische* element structureel dezelfde rol gaat spelen die vroeger aan de harmoniek werd toegedacht. Het wordt bij vele componisten een *vormgevende* factor van betekenis. Alweer is het de twaalftoonwereld die hiervan de meest volledige toepassing brengt." [56] Sleutelbegrip is hier het 'interval', dat al bij Debussy primair wordt, waarbij motivisch ritme en curve veel vrijer zijn dan eerder het geval was [59]. Eenzelfde proces zien we op het gebied van de

samenklank. Twee zaken spelen hier een hoofdrol:

- Het 'loslaten van het functiebegrip', gepaard gaand met de 'emancipatie van de dissonant': "Het akkoord wordt niet als functie, als schakel in een cadens, maar als pure klank gezocht." [75] Of ook: "geen oplossing, maar (vrije) aaneenschakeling der akkoorden" [139]; "geen functie, maar expressie" [137].
- Vervolgens weer het 'melische element', namelijk in de vorm van het *interval*. Dit wordt een 'zelfstandige bouwsteen' voor zowel melodie als samenklank [87]. De Leeuw vat dit samen als "de constructieve rol van het interval". Deze zorgt voor een nieuwe eenheid die de oude harmonische vervangt: "de uiteenlopende thema's van *La Mer*, maar ook vele melodische gestalten van de *Sacre* en (...) opus 11 van Schönberg [worden] gebonden door het overwegend gebruik van dezelfde intervallen." [139]

Tevens kondigt zich in de constructieve rol van het interval het begrip 'muzikale ruimte' al aan: het interval wordt niet alleen voor het horizontale, maar ook voor het verticale verloop verantwoordelijk [139]. Bovendien zien we een 'ontwikkeling van het toonmateriaal', en wel van diatonische naar 'chromatische structuurprincipes'. Dit komt neer op steeds grotere symmetrie in het toonmateriaal: Debussy's heletonsladder, Stravinsky's Petrosjka-akkoord, Bartóks gebruik van de tritonus, Messiaen's modi... (Volgens De Leeuw is de modaliteit van Debussy en Messiaen via de verschijnselen symmetrie en 'muzikale ruimte' verwant met de chromatiek.)

Omdat er sprake moet zijn van 'eenheid van vorm en materiaal' [140] is het logisch dat deze ontwikkeling gepaard gaat met nieuwe vormen: tegenover bijvoorbeeld Beethovens genetische vorm zien we "aan het andere uiterste, de vorm van een Debussy of een Webern, (...) geen causaliteit, maar de additieve opbouw van gelijkgeaarde componenten", waarvan de verwantschap voortkomt uit "een gemeenschappelijke intervallsubstantie" [140] - De Leeuw spreekt dan over 'additieve vorm' of 'kettingvorm'.

Wanneer alle elementen uiteindelijk zijn onderworpen aan een seriële ordening, dan gebeurt dit uit "een instelling die wel immanent aanwezig was, maar zich nog niet duidelijk manifesteerde. De reeks (...) wordt *regulatie*, d.w.z. zij geeft (...) meetbare verhoudingen. Er komt een grotere, bewustere scheiding tussen de reeks, als vóórvorming van het materiaal, en de ontplooiing daarvan in de muzikale vorm." [167-168]

Bij dit theoretisch-historische totaalbeeld moeten we even stilstaan en peinzen. De ambachtelijke

betrokkenheid van de componist is hier duidelijk sterker dan de historische afstand van de etnomusicoloog. Analytische 'verschijnselen' (ritme, melos) zijn langzaam overgegaan in compositorische opvattingen (de abstractie van het reeksdnken). Tonaliteit en modaliteit zijn via 'symmetrie' 'muzikale ruimte' en 'objectiviteit' ingelijfd bij hun tegendeel: de objectieve orde van Weberns late atonaliteit.

Zo ontstaat er een 'post-Weberniaanse' geschied-schrijving, waarbij De Leeuws ambachtelijke betrokkenheid met het heden van de jaren zestig zich spiegelt in het historische beeld dat hij schetst: dat werkt namelijk alleen maar toe naar de muziektheorie van de avant-garde, met zijn 'materiaalbegrip' en 'materiaalontwikkeling', de noodzakelijke scheiding van parameters, en een anti-negentiende-eeuwse houding, die tot uiting komt in de idee van een noodzakelijke historische breuk. De 'historische ontwikkeling' wordt zo vereenzelvigd met wat eigenlijk de diverse onderdelen zijn van de theoretische logica van de avant-garde. Hierdoor lijkt datgene wat maar gedeeltelijk beschreven kan worden een 'voorstadium' ('voorgangers'). Een goed voorbeeld is Stravinsky's 'variabel ostinato', dat zowel ritmisch wordt behandeld [45] als melodisch [60], terwijl de samenhang daartussen in de historische vergetelheid raakt.

Belangwekkende verschijnselen die buiten de historische logica vallen verstoren die logica blijkbaar niet. Ik denk aan De Leeuws zeer zinnige bespreking van Bartóks rubatomelodie, de lange melodische lijnen bij Bartók en Hindemith en noties als toonkern, heterofonie, polytonaliteit, verwijde tonaliteit, mengklank en polyvalentie. Deze verschijnselen blijven echter buiten de geschiedenis staan.

Deze muziektheoretische 'logica' van de geschiedenis doet mij denken aan wat de Weense filosoof Karl R. Popper² aanduidt met 'historicisme': de opvatting dat er een 'ontwikkeling' te zien is in de geschiedenis, zodat het mogelijk is gebeurtenissen in een verklarend kader te plaatsen; in dit geval, het muziektheoretisch kader van de avant-garde.

De vereenzelving van muziektheoretische logica met een historisch proces is optimaal wanneer immanente eigenschappen van het muzikale materiaal de historische noodzaak dicteren.

"Conclusie: het diatonische materiaal is *gevormd*. Een componist die de grote en kleine tertsladders goed gebruikt moet automatisch tonale muziek schrijven. (...) Het atonale, chromatische materiaal is *vormloos*. (...) Symmetrie en a-hiërarchie sturen de componist in de

richting van de a-tonaliteit, maar een grotere structurering van dit chromatische materiaal is gewenst. Dit nu is definitief gebeurd in de *twaalftoonreeks*." [154]

"De aan de chromatiek inherente symmetrie heeft zich hier [Weberns op. 27] dus in de muzikale vorm geopenbaard." [163]

Niet alleen vanuit de muziektheorie, ook vanuit de etnologische invalshoek draagt hij begrippen aan die als vanzelf de geschiedenis sturen. Dit gebeurt vooral in zijn behandeling van de tegenhanger van de chromatiek, de modaliteit. Zo ging, in zijn gebruik van de "oeroude melodiekern" (grote secunde en kleine tert) "Debussy (...) als eerste veel verder, door ... veel verder terug te gaan dan de oude modaliteit" [59-60]. Componisten kunnen door een acculturatieproces of "vrij en van binnenuit (...) komen tot bepaalde oosterse concepties" [118]; of zelfs, bij Stravinsky, vanuit een 'wezenlijke verwantschap' [123]. Technisch gezien zijn kenmerken van diens melodiek immers "verrassend gelijk aan die van de primitieve" [121].

Exotisme en primitivisme, en de modale 'reductie' van het materiaal die daar mee gepaard gaat, worden hier beschreven vanuit een mysterieuze affiniteit met een verondersteld 'oosters' of 'primitief' beginsel, dat zich vanuit de muzieketnologie plotseling in 'la belle époque' heeft geopenbaard.

Opmerkelijk is dat de belangrijke tegenstelling modaal-objectief ('oosters') versus chromatisch-subjectief ('westers') uiteindelijk, en paradoxaal genoeg, helemaal wordt verzoend door het naoorlogse serialisme. Van de modale kant komen Debussy en Messiaen, die naar de chromatiek neigen via de 'muzikale ruimte' en haar symmetrie; en van de zijde der chromatiek komt dan Webern tot de 'objectieve' houding van zijn laatste werken. Hiermee is een historische tegenstelling (de Frans/Russische componeerwijze tegenover de Duits/Oostenrijkse, of, nog grover, 'tonaliteit' versus 'atonaliteit') mysterieus 'opgelost' door de muziektheorie, om vervolgens logisch te belanden in de enthousiaste technische omarming van het serialisme.

Dat De Leeuw de getuigenis van de Japanner H. Yoshida aanhaalt omtrent de overeenkomsten Webern/Japan is een treffend voorbeeld van hoe de etnologische invalshoek aan dit historicisme een vleug van algemeenheid geeft. "Zou de muziek toch - ondanks alle lokale verschillen - kunnen pretenderen een universele taal der mensheid te zijn?" [135] Uiteraard moet onder 'muziek' hier verstaan worden: de taal der avant-garde.

² Karl R. Popper, *The Poverty of Historicism*, London 1957.

Dit soort historicisme, waarbij de geschiedenis zich 'richt' naar de eisen der theorie, is zeker niet alleen eigen aan de benadering van De Leeuw. Tot de bekendste voorbeelden van historicisme in de muziek van de twintigste eeuw hoort de tekst die Schönberg schreef onder de titel "Composition with Twelve Tones", waarin hij ondubbelzinnig stelt dat "the method of composing with twelve tones grew out of a necessity" welke noodzaak hij 'aantoon' uit de chromatisering van de harmonie.

Een ander bekend voorbeeld zijn de lezingen van Anton von Webern die, samengevoegd onder de veelbetekende titel *Der Weg zur neuen Musik*, dezelfde redeneertrant volgen op een historisch nog wat grotere schaal.

Dit historicisme van de 'voorlopers der avant-garde' (bien étonnés ...) werd voortgezet door de avant-garde zelf: bekend is bijvoorbeeld het artikel van Boulez waarin hij oppert dat "la série est une conséquence logiquement historique - ou historiquement logique, au gré de chacun" (sic), een gevolg waarvan Schönberg zelf schandelijk nagelaten heeft de juiste conclusies te trekken, volgens Boulez.

Nu is Ton de Leeuw allerm minst een radicaal, en sectarische paroxysmen in de trant van Boulez zijn hem volstrekt vreemd. ("Wij bepaalden ons tot het opmaken van de inventaris." [94]) Toch is er een grote overeenkomst tussen al deze voorbeelden. Hier spreken componisten over hun 'ambacht' (de 'bewuste beheersing van het materiaal'), en ontstaat er historicisme uit de blijkbaar diepe wens aan hun ambacht een historische noodzaak, of in elk geval motivatie te verlenen - zich een geschiedenis te scheppen (en daarmee wellicht ook een toekomst).

Hier schiet de beeldspraak - die van de 'compositorische techniek' die zich 'ontwikkelt' - te hulp ... en tevens tekort. In de techniek kan men soms zeggen dat een welomschreven doel steeds beter wordt gediend, en de geschiedenis dus een 'ontwikkeling' vertoont. Maar in de muziek is helaas niet vol te houden dat het contrapunt sinds 1750 aanmerkelijk is verbeterd, of dat met de uitvinding van de emancipatie van het interval bruikbaar muziek is geschreven.

IV

Het is een noodzakelijk gevolg van deze logica dat ze voorgangers scheidt waar ze misschien niet zijn. Ik

wil dit toelichten aan de hand van Debussy, Stravinsky en Webern.

De afbraak van de functionele harmonie maakt, zoals De Leeuw het uitdrukt, mogelijk dat "krachten vrijkomen voor andere muzikale elementen" [133]. En niet alleen dat: de harmonie staat in feite voor de 'dynamisch-constructieve' principes waarmee het negentiende-eeuwse ego uitdrukking zocht in 'geladen architecturen' en 'streng doorvoeringstechnieken', Schönberg verving die principes nog door "andere, gelijksoortige (...). Debussy is onder zijn generatiegenoten volstrekt de enige, die hieraan wist te ontsnappen." [130] "Louter technisch betekent dit: (...) het akkoord als zelfstandig fenomeen." [131] Dit lijkt mij zo ongeveer de standaardmening te zijn over Debussy en zijn rol in de ontwikkeling van westerse harmonische opvattingen. Ook Robert Morgan verwoordt haar nog steeds als hij over Debussy zegt dat "rather than a dynamic agent of musical motion, [harmony] becomes a largely static means for producing atmospheric and coloristic effects of sonority."⁶

Dit denkbeeld heeft ook een geschiedenis, die uitmond in de interpretatie van de avant-garde. Allereerst vinden we de coloristische, niet-functionele visie van Schönberg (nog sterker te vinden bij Ernst Kurth). Deze visie wordt inderdaad van toepassing op Messiaen, en men mag aannemen dat Messiaens 'kleurvisie' op akkoorden postuum zijn uitwerking heeft gehad op het begrip van de harmonie bij Debussy. John Cage is de volgende schakel in het proces van het 'neutraliseren' van Debussy's harmonie. Door al in de jaren dertig 'harmonie' binnen de toonhoogteruimte (met de piano, of het klavier, als symbool daarvan) te vervangen door 'klanken' binnen een tijdspanne (met het slagwerk, of het geprepareerde klavier als symbool daarvan) droeg hij in hoge mate bij aan de idee van de noodzaak tot verzelfstandiging van klank. Uit deze visies volgen op Debussy's muziek maar twee historisch-logische (of logisch-historische) 'conclusies': het regime van de reeks of de vrijheid van de klank.

Hoogtepunt in de serialistische versmelting van beide denkbeelden, direct toegepast op Debussy, levert natuurlijk Stockhausen, die Debussy's laatste orkestwerk *Jeux* analyseerde alsof het de laatste ontdekking op het gebied van klanksynthese betrof: statistische klankvormen, uitgedrukt in gemiddelden van

3 Arnold Schönberg, "Composition with twelve tones", in Arnold Schönberg, *Style and Idea*, (L. Stein ed.) London 1975, p. 271.

4 Anton Webern, *Der Weg zur Neuen Musik*, (W. Reich ed.) Wenen 1960.

5 Pierre Boulez, "Schönberg est mort", in Pierre Boulez, *Relevés d'apprenti*, Paris 1966, p. 271.

6 Robert P. Morgan, *Twentieth Century Music*, New York 1991, p. 44.

horizontale en verticale dichtheid, frequentieband (register), snelheid, dynamiek en timbre'. Het is geen wonder dat, na zoveel wetenschappelijke vooruitgang, het historisch bewuste oor in Debussy's akkoorden vooral 'pure klank' ging horen. (Dat Varèse in deze rij waarschijnlijk niet thuishoort mag enigszins blijken uit Cage's vertederde, maar toch licht verwijtende opmerking dat Varèse klanken niet behandelde als klanken, maar als Varèse; dus te romantisch en te weinig radicaal was.)

Merkwaardig genoeg ligt de historische rol van Debussy in eerste (historische) instantie elders, als we de bekende getuigenissen van bijvoorbeeld Ravel, Stravinsky en Bartók ernstig mogen nemen. In plaats van alleen de oude functies af te schaffen maakte Debussy nieuwe functies hoorbaar, en daarmee ook nieuwe vormen mogelijk. Het lijkt mij precies hierin dat zijn historische rol ligt, namelijk in het mogelijk maken van wat wel 'nieuwe tonaliteiten' worden genoemd.

Mijn ongelooft in die klankvisie strekt zich dus ook uit naar de gevolgen die de harmonische 'klank' bij Debussy al zou moeten hebben, namelijk de vermeende 'verzelfstandiging' van het 'melische element' en het opheffen van 'causaliteit' in de vorm, met de 'kettingvorm' als gevolg. Alweer volsta ik met opmerkingen van historische aard. Beide komen er op neer dat de 'breuk' met functionele harmonie misschien veel minder compleet is dan de avant-garde-geschiedenis wil.

Allereerst is het natuurlijk niet zo dat het 'melische element' in tonale muziek een ondergeschikte rol speelt. Sterker nog, de beste tonale muziek vertoont natuurlijk een grote samenhang tussen melodie en harmonie, en de beste analyses daarvan, zoals die van Heinrich Schenker, begrijpen haar harmonische structuur juist op melodisch-contrapuntische wijze. Dat de muziek van Debussy en latere 'neo-tonale' componisten zich minder soepel in die termen laat beschrijven is een probleem van de muziektheorie, dat niet wordt opgelost door de rol van harmonie systematisch te veronachtzamen door haar op te lossen in het melische element.

Andersom geldt voor 'causaliteit' dat de rol daarvan in tonaal-harmonische muziek wordt overdreven. In alle artistiek hoogstaande tonale muziek is oorzakelijkheid toch hooguit achteraf vast te stellen, tenzij men helderziendheid voorwendt. Hetzelfde geldt voor Debussy en andere neo-tonale componisten.

Interessant is dat de beschrijving van de vormenwereld van de 'nieuwe tonaliteiten' dus van twee

zijden belemmerd lijkt te worden. De theorie van de avant-garde vermijdt haar om historische redenen; nergens in de tekst van Ton de Leeuw wordt bijvoorbeeld naar Bartóks 'brugvorm' verwezen. Ook het begrip 'stijl' blijft onbesproken (tenzij het om 'primitieve' stijlen gaat).

Aan de andere kant lijken de theoretici van de functionele harmonie zich neergelegd te hebben bij de gedachte van een onrepareerbare breuk zo rond 1900, en beperken zich tot de tijd daarvoor.

Stravinsky wordt als notoir voorloper van de avant-garde beschouwd, vooral door zijn ritmiek, dat wil zeggen, vooral de ritmiek van de *Sacre*, en vooral onder de beschrijving die Messiaen en Boulez daarvan hebben gegeven. De tot vervelens toe herhaalde theorie is dat Stravinsky in de *Sacre* met 'ritmische cellen' werkt. Zoals ik hierboven echter suggereerde, ontkomen gewetensvolle analytici zoals De Leeuw er niet aan te observeren dat die cellen juist zowel ritmisch als melodisch van aard zijn. Het zou dan ook een interessante oefening zijn om te laten zien dat Stravinsky niet de scheiding van toonhoogte en ritme bevorderde, maar juist een hernieuwde integratie.

Wat hier ook van zij, Stravinsky is vooral voorloper van Stravinsky. Opvallend is daarom dat de bezwerende laat-romantische modaliteit van de *Sacre* wel in het geschetste historische beeld past, maar het (neo-tonale) classicisme tussen 1918 en 1951 niet.

Toch komen de ritmische en harmonische ontdekkingen van de *Sacre* hier pas tot volle ontplooiing, en stellen Stravinsky in staat bestaande idiomen te bewerken. In die historiserende, quasi-idiomatische aanpak schuilt precies zijn objectiviteit. Maar dit ambacht is gericht op het 'bekende', en daarom niet bruikbaar voor de avant-garde.

De essentie van componisten als Debussy, Bartók en Stravinsky is dat zij, geheel in tegenstelling tot de avant-garde, 'materiaal' niet als iets abstracts opvatten, maar als concreet middel voor het scheppen van hoorbare samenhang.

In dat verband wil ik ook een korte opmerking maken over de 'nieuwe vormconcepties' van Webern. Het merkwaardige van de late Webern lijkt mij dat hij, vooral vergeleken met Debussy en Stravinsky, in het geheel geen nieuwe vormen gebruikte. Zowel in woord als in toon construeert hij - zij het in verhevigde en zeer zelfbewuste mate - "immer wieder Veränderungen ein und derselben Sache!"⁷: samenhang, zowel met de geschiedenis als binnen het door Schönbergs toedoen uitgebreide materiaal, waarvan hij de abstracte eigenschappen wilde onderzoeken.

7 Karlheinz Stockhausen, "Von Webern zu Debussy (Bemerkungen zur statistischen Form)", in *Texte zur elektronischen und instrumentalen Musik*, Band 1, Köln 1996, p. 75-85.

8 Anton Webern, *Der Weg zur Neuen Musik*, (W. Reich ed.) Wenen 1960, p. 37.

Dat Weberns 'oude' vormen, door dit abstracte materiaal, geheel anders *klinken* dan die van zijn historische voorbeelden doet aan de essentie ervan volgens hem niets af (waaruit overigens blijkt hoezeer zijn classicisme door en door romantisch was). In plaats van een beginpunt kan men hem met evenveel historisch recht beschouwen als het stille eindpunt van een geheel in zichzelf en zijn geschiedbeschouwing opgaande, negentiende-eeuwse historiserende romantische cultuur.

Dat de avant-garde juist de 'vreemde', de bekende vormen onherkenbaar makende *stijl* zo waardeerde zegt iets over haar eigen historische positie: in verzet geklonken aan de negentiende eeuw.

V

Ik wil tot slot enkele historische eigenschappen van de avant-garde van na de Tweede Wereldoorlog zelf bespreken, in de hoop de achtergronden van De Leeuws benadering te verduidelijken, met name wat betreft het isolement van de kunstmuziek en de rol van het streven naar objectiviteit.

Vóór de Tweede Wereldoorlog waren de avant-gardismes onderdeel van het meerstromenland van de gecomponeerde muziek. Na de oorlog lijkt de avant-garde de dominante stroming te zijn, en heeft het nieuwe componeren zich vernauwd tot de (technische) probleemstellingen van de avant-garde. De Leeuws tekst geeft hier duidelijk blijk van. Ik zeg 'vernauwd', omdat 'het isolement van de hedendaagse toonkunstenaar' dat De Leeuw als groot probleem aanvoert, voor een groot deel veroorzaakt lijkt te worden door de kenmerken van de houding van de avant-garde. Ik noem daar drie van:

- 1 *Materiaalonderzoek*. Zoals we zagen ziet de avant-garde-geschiedenis er uit als een voortdurend verder doen uiteenvallen van het materiaal, en de wens tot een steeds abstracter benadering. Deze vernietiging van bestaande, historische muzikale substanties komt vooral tot uiting in de noodzaak eerst materiaal te komponeren, en daarna pas de feitelijke muziek. Dit komt in de meeste gevallen voort uit het tweede punt:
- 2 *de anti-historische houding* die de leidende figuren van de avant-garde (nog steeds) gemeen hebben. Vandaar vernietiging van stilistische ballast, 'bevrijding van de klank', abstractie betekent ideologische schoonmaak, 'Happy New Ears' (Cage), en het ontsluiten van 'le pays fertile' van de toekomst (Boulez). Toekomst en nieuwheid, beide betekenen hier: zonder bekende voorgeschiedenis (anders dan een persoonlijke methode). Dit alles mondt uit in de zelfgeschapen reden van het isolement:

3 *anti-classicisme*. Ik bedoel: het bekende taboe dat ooit heerste op het gebruik van objectieve, dat wil zeggen voor ieder herkenbare, stijlelementen.

Dit alles kan men samenvatten met de 'traditie van het nieuwe', die de avant-garde altijd het aura van geestelijke openheid verschafte, maar die in deze vorm natuurlijk uitsluiting met zich meebracht, namelijk van zo ongeveer alle andere muziek. De breuk met de muziekgeschiedenis betekende zo een breuk met de samenleving zelf.

Dat deze houding zo lang dominant kon zijn hangt waarschijnlijk samen met de radicale crisis die de Tweede Wereldoorlog meebracht, en met de idee van sociale 'maakbaarheid' uit de periode van wederopbouw.

De ware radicaliteit van de muziekhistorische situatie ligt echter elders. Ik veroorloof mij deze situatie slechts zeer grof te beschrijven.

Na de Tweede Wereldoorlog, ongeveer parallel aan de ontwikkeling van de avant-garde, zien we de opkomst en vestiging van andere kunstmuzieken naast de westerse 'klassieke' muziek. Anders dan 'folklore' of 'entertainment' kregen deze muzieken juist een uitdrukkelijk ideologische, intellectuele en avant-gardistische functie voor de groeiende middenklasse van hoog opgeleide kunstgebruikers (die inmiddels etnisch ook steeds minder homogeen raakt).

In de jazz vormde zich met de ontwikkelingen van Bebop, Cooljazz, Freejazz en improvisatiemuziek een steeds zelfbewuster avant-garde; in de sinds ca. 1960 steeds wijder verbreid rakende popcultuur gebeurt dit rond 1970 met de 'Underground'. Samen met de langzame afbouw van het negentiende-eeuwse koloniale westerse rijk na de Tweede Wereldoorlog groeit niet slechts de westerse belangstelling voor, maar ook de uitgebreide beoefening van *niet-westerse kunstmuziek*, vooral de improvisatiecultuur uit India, Afrikaanse ritmiek (met name uit Ghana), en de Indonesische gamelan. Eveneens vindt er een explosieve groei plaats van de beoefening van 'oude muziek' (dat wil zeggen de *westerse, voor-klassieke muziek* van vóór ca. 1750, gespeeld op 'authentieke' wijze); dit betekent in feite een opzichschuiven van ruim twee eeuwen repertoire en instrumentarium. Er openden zich, kortom, nieuwe 'alternatieve' en massaal aangehangen tradities naast de westerse klassieke (achttiende- en negentiende-eeuwse) traditie, juist op het moment dat de westerse, klassieke avant-garde de herkenbare band met deze traditie verloren had.

Het begrip 'kunstmuziek' heeft hiermee een vanzelfsprekende uitbreiding ondergaan. Het overschrijdt inmiddels de grenzen van de westerse 'klassieke' traditie verre, met als diepgaand gevolg dat deze haar

functie van uniek historisch ijkpunt verliest. Wie na, zeg, 1960 met luisteren is begonnen heeft zeer waarschijnlijk met tradities kennism gemaakt die niet, of maar zeer zijdelings verband houden met de westerse muziek uit het tijdperk 1750-1900.

Dit heeft allereerst tot gevolg dat de idee van een 'eenheid van geschiedenis' nu nog moeilijker vol te houden is, laat staan de idee van één enkele (noodzakelijke) historisch-technische ontwikkeling.

Tegelijk maakt dit het mogelijk de avant-garde te begrijpen als een door en door met de westerse negentiende eeuw verbonden stroming, met wezenlijk romantische eigenschappen die haar isolement voor een deel verklaren. Deze liggen, ironisch genoeg, precies in de abstracte, 'objectieve' materiaalopvatting waarvan we het ontstaan in De Leeuws tekst zo treffend beschreven zien.

De antihistorische wens om stilistisch materiaal te vernietigen komt voort uit een verzet tegen de negentiende-eeuwse, westerse voorgeschiedenis. Voor wie zich niet door een gevoel van historische noodzaak met deze traditie verbonden voelt is deze negatieve esthetiek minder begrijpelijk. Om haar in positieve zin als bijdrage of commentaar te kunnen begrijpen is juist de historische omweg van het *verband* met de geschiedenis een vereiste.

De wens om het materiaal *nieuw te vormen* leidde (en leidt nog steeds) tot datgene wat de avant-garde voor de ingewijde zo'n veelzijdig meerstromenland doet lijken: de grote hoeveelheid individuele materiaaltheorieën en persoonlijke componeerrecepten, waarvan de bontheid schrill afsteekt tegen de (inmiddels in postmoderniteit gesmoorde) roep om een 'gemeenschappelijke taal'. Ik neig er sterk toe dit te zien in een traditie die rechtstreeks teruggaat op de negentiende eeuw: het juist subjectieve, oorspronkelijk romantische streven naar een 'waarheid' die 'objectief' zou zijn (of althans voor anderen toegankelijk) door zijn universele karakter. Schönberg was een van de eersten die deze 'waarheid' niet alleen zocht in de muziek, maar haar ook legde in de noodzakelijke historische ontwikkeling van het materiaal (of muzikaal-technische 'Idee'). Hierop volgden, tot op heden, de verschillende materiaaltheorieën; de pogingen er een universeel karakter aan te geven door een beroep te doen op technologie en wetenschap; en ook de pogingen er zin mee te verlenen aan de geschiedenis, zoals hier besproken. Van enige afstand is het natuurlijk merkwaardig om te zien dat dit de afstand en de particulariteit, kortom, het isolement, alleen maar heeft vergroot.

Het gebrek aan eenheid in de geschiedenis is zeker geen eigenschap van de late twintigste eeuw. Ik heb geprobeerd te laten zien dat de eenheid van geschiedenis zoals De Leeuw die dertig jaar terug beschreef

voortvloeit uit compositorische theorie, eerder dan uit historische praktijk. Over de historische 'breuk' van de avant-garde heen is volgens mij duidelijk te zien dat de 'klassieke traditie' zich niet kenmerkt door één lijn en één ontwikkeling. Niet het gesloten, op zichzelf betrokken materiaaldenken lijkt mij typerend, maar een voortdurende individuele heroriëntatie op velerlei stijlmodellen. De functie van de klassiek-romantische traditie op het eind van de twintigste eeuw, ingebed in een stilistisch rijkere cultuur dan ooit, is juist dat zij historische voorbeelden levert van die heroriëntatie. De toekomst is wat dat betreft een gesloten boek, maar het verleden ligt nog geheel open.