

# Klassiek-romantische esthetiek en nieuwe klassieke muziek

WILLEM WANDER VAN NIEUWKERK

Never before in the history of civilization  
has art – true art – been so morally useful.<sup>1</sup>

*Roger Scruton*

De vorming van een gewoonte om pijn en  
vreugde bij artistieke uitbeeldingen te voelen  
ligt dicht bij de manier waarop men ten  
opzichte van de werkelijkheid dezelfde gevoe-  
lens heeft.<sup>2</sup>

*Aristoteles*

## Inleiding

Aristoteles vond muziek belangrijk voor de  
samenleving. Diep vanuit het pantser van de  
nieuwe Nederlandse vertaling van de *Politica*,  
dat rijk behangen is met voetnoten, klinkt in  
*TvM* 8/3 zijn marmeren stem: muzikale bele-  
ving en muzikaal genot zijn, als 'tijdverdrijf  
van vrije mensen', onderdeel van de morele  
opvoeding, een oefening in waarden (die van  
de vrije Athener, uiteraard). Zo'n prachtige  
waardering van een groot filosoof zou ik onze  
eigen hedendaagse muziek ook wel wensen.  
Maar in diezelfde aflevering betreurt John  
Borstlap de teloorgang van muzikale emoties  
en tradities, en bepleit een hernieuwde 'inte-  
gratie' van het componeren in het emotionele  
weefsel van de samenleving.<sup>3</sup>

Borstlap is niet de enige die bezorgd is en  
kritisch over de nieuwere muziek, laat staan de  
eerste. Wijlen Peter Schats verzoening met het

klassiek-romantische sentiment en zijn 'inte-  
gratie' van de drieklank in de chromatische  
wereld van zijn Toonklok liggen nog vers in het  
geheugen. De esthetische worsteling van  
Rudolf Escher met 'hoorfysiologie' en het  
serialisme lijkt nog steeds niet van gisteren. En  
onlangs stelde Julian Johnson de veel algeme-  
nere vraag "Who Needs Classical Music?"<sup>4</sup>

## Normen en waarheden

Ik lees de teksten van Borstlap en Aristoteles niet  
als feitelijke vaststelling. Inderdaad, de gecompo-  
neerde muziek van na 1945 is niet of nauwelijks  
doorgedrongen tot de klassieke concertpraktijk,  
laat staan tot de muzikale opvoeding en muziek-  
beoefening van 'vrije burgers'; de nazaten van  
Varèse, de Tweede Weense School en Cage kun-  
nen zich niet meten met de beoefening en waar-  
dering van de klassieke moderneren als Ravel,  
Strawinsky, Bartók, Prokofiev en Britten. Inderdaad,  
die klassieke moderneren vragen van  
een gemiddelde klassieke luisteraar al het uiter-  
ste. Maar tegelijk zijn er *naast* die gemiddelde  
luisteraar en speler andere groepen luisteraars en  
spelers ontstaan: wilde kleine hofjes van dwarse  
utopisten, drieste vrijzinnigen en al dan niet  
door de staat gesubsidieerde anarchisten. Die  
situatie maakt de hoorsociologie van het recente  
componeren hooguit tot steun van een soort  
getallenstrijd (hoe groter of juist kleiner de  
groep hoe beter) of van een relativistisch argu-  
ment – welke subcultuur kan nou HET gelijk  
claimen.

1 Roger Scruton, "Kitsch and the Modern Predicament", *City Journal: Urbanities* 9 (1999) 1  
([www.city-journal.org](http://www.city-journal.org)).

2 *Politica* VIII, 340 a 24.

3 John Borstlap, "Componistengroep Amsterdam: een stap naar integratie",  
in: *Tijdschrift voor Muziektheorie* 8 (2003) 3, pp. 241-253.

4 Julian Johnson, *Who Needs Classical Music? Cultural Choice and Musical Value*, Oxford 2002.

Zowel bij Aristoteles als bij Borstlap moeten normen en waarheden eerst ontward worden.

Aristoteles lijkt realistisch als hij zegt dat "de ware aard van boosheid en zachtmoedigheid is te vinden in ritmes en melodieën", waarbij zijn redenering simpelweg luidt: "De ervaring wijst dit uit. Wij ondergaan namelijk een verandering in onze ziel wanneer wij ernaar luisteren". Wellicht – zo'n passage geeft in elk geval even het gevoel deel te hebben aan een universele ervaring. Maar dan volgt het boven geciteerde fragment over "pijn en vreugde" – waar ik mij eveneens graag bij aansluit, al is mijn vraag hoe dichtbij elkaar die twee liggen, en is "de ware aard van boosheid" mij teveel van het goede. De twijfel aan de gedeelde ervaring knaagt al sterker wanneer de filosoof reclame maakt voor een zekere Olympus, wiens liederen hij als zeer vervoerend aanprijst, maar die misschien de Frans Bauer van Athene was. En mijn solidariteit met de filosoof wordt ernstig beproefd als hij ons vraagt of, om haar beter te waarderen, "[men] zich persoonlijk in de kookkunst [dient] te bekwamen", en dan onomwonden stelt "Maar dat is onzinnig." Hij vindt 'muzikale vervoering' dan wel een oefening in het genieten van deugdzaam handelingen (zodat muziekbeoefening een goed is), maar wat zou hij onder deugdzaam handelingen verstaan als hij zelf koken onzinnig vindt? Als Aristoteles uiteindelijk zegt: "de toeschouwer met zijn vulgaire smaak heeft gewoonlijk een negatieve invloed op de muziek", of als hij de *aulos* afkeurt, dan blijkt hij onverholen normerend, en dat is zeer verhelderend.

John Borstlap is gelukkig even doorzichtig. Hij vindt veel 'nieuwe muziek' emotieloos, maar stelt een eind verder desondanks dat "het merendeel van de twintigste-eeuwse muziek (...) de verscheuring, fragmentatie, agressie en het nihilisme van deze periode in bredere zin [weerspiegelt]". Dat zijn duidelijk emoties, die hij even duidelijk afwijst. Hij betreurt tevens dat componisten zich niet meer met historische tradities identificeren, maar hij weet natuurlijk ook dat Schönberg en Webern (juist zij) dat wel deden – alleen niet op de manier waarop Borstlap dat wil doen. En ook beschrijft hij heel gevoelig hoe rond een tonica

georganiseerde muziek een uitbeelding is van de wijze waarop ons geestesleven rond een persoonlijke kern georganiseerd is – zonder twijfel geen 'waarheid' maar een diepe wens, een droom van (wat hij noemt) "synthese, geloof en harmonie", een metafoor voor persoonlijke vervoering.

Het algemene sociologische of psychologische argument, of de schijn daarvan, is esthetisch irrelevant. Als schrijvend kunstbeschouwer heeft de componist maar één weg: zijn normen beargumenteren, in de hoop de solidariteit van de lezer op te wekken. John Borstlap wenst de continuïteit van de traditie terug, want hij wenst een mogelijkheid tot culturele identificatie. Wezenlijk in die traditie vindt hij de subjectieve expressie van emotie; herstel ervan zal volgens hem leiden tot hernieuwde 'integratie' van subjectieve emotie in de context van de cultuur. Ik hecht zeer aan het "onderzoeken van nieuwe mogelijkheden van de Europese muziektraditie". Maar over welke traditie hebben we het en wat kunnen we daaraan ontlennen? Het historische lot van 'nieuwe klassieke muziek' ligt in het noodlot van de tradities, dat ik wil bekijken met de stem van Aristoteles in de oren.

### Muziek van de staat, muziek van de straat

Wanneer sta je in een traditie?

Ik ben vast niet de enige voor wie hedendaagse 'klassieke muziek' oorspronkelijk vooral betekende: een genoteerde gecomponeerde muziek, meer dan andere soorten muziek op schrift gericht zodat een bepaalde complexiteit van structuur mogelijk werd. Ook was er de 'klassieke muziek' van niet-Westerse culturen als Perzië, India, Indonesië en Japan – exotische tradities. Later gingen recent aanvaarde historische voorbeelden als 'klassiek' beschouwd worden: Charlie Parker, Jimi Hendrix. Een kleine betekenisverschuiving onderging het begrip bij 'klassieke modern', zoals Bartók: aanvaard, maar niet meer aan de orde. In z'n volle betekenis van Westerse, klassiek-romantische muziek betekende het vooral: 'je hoort er niet bij' – of liever, je wilt er niet bij horen.

En dat is niet vreemd, want de traditionele ('klassieke') muziek van de hedendaagse 'vrijemens' (en dus zowel die van de staat als van de straat) is allang de popmuziek, in al zijn vormen van liedjespop, harde rock, dance, soul, funk, hiphop, reggae en 'wereldmuzieken' in allerlei combinaties. Die vormen worden bedreven, beleefd, begrepen, er kleven allerlei betekenissen aan. Ze zijn nauw verbonden met de geschiedenis van de staat, en zoals Aristoteles zegt: democratie stelt andere eisen aan de opvoeding dan oligarchie. Aan popmuziek kleeft het *ethos* van democratisering, van het tijdperk van breed anti-burgerlijk jeugdverzet waarin de mens van na de Tweede Wereldoorlog een stem aannam, zowel in het Westen als in het oude Oostblok. Het is daarmee ook de muziek van de Amerikanisering, en tegelijk die van de emancipatie van Afro-amerikanen. Het is de muziek van de massamedia, maar werd daardoor tevens voor tallozen symbool van hun subjectiviteit, van een persoonlijk 'aura' dat door techniek en reproductie heen in stand wil blijven. Het is lage cultuur die vaak verbanden heeft met de cultuur van dichtbundel en museum; het is een subcultuur, die tegelijk vol is van andere subculturen.

De beschrijving ervan gebeurt in 'omgangstaal'; de taal dus van gebruikers, niet het jargon of de kunsttaal van professionele beschouwers. De muziek zelf is een omgangstaal; liedjes, beats, geluiden en de bijbehorende 'manieren' gaan van mond tot mond. Dat popmuziek ook door luisteraars niet-beroepsmatig wordt bedreven maakt het tot een intenser verschijnsel dan de literatuur, die voornamelijk van schrijvers naar lezers gaat. Juist omdat popmuziek tevens mode is weet iedereen 'waar het over gaat' – *ethos* in volle actie.

Popmuziek lijkt mij (meer dan jazz) een echte, grote, recente traditie (of bundel tradities), met talloze mogelijkheden tot identificatie voor velen. Maar voor mij is popmuziek een heel onbevredigend verschijnsel – kort-

ademig, eenzijdig, en hoe vitaal ook, vaak zonder vitaliteit in de vorm. Ik sta niet in die traditie. En de terminologie van de popgeschiedenis ten spijt wordt het geen 'klassieke muziek'.

## Het noodlot van de tradities

Wanneer sta je in een traditie?

Dit cruciale begrip niet lichtvaardig te gebruiken is voor een Nederlandse componist aan het begin van de eenentwintigste eeuw niet simpel. Nederland heeft zelf geen lange traditie, en na de opleving van het componeren in de tweede helft van de negentiende eeuw werd de muziekcultuur steeds verscheurd door wisselende trouw aan soms de ene, dan weer de andere van de twee polen van 'de Europese muziektraditie', de Duitse en de Franse.

Vanuit Nederlands, eenentwintigste-eeuws perspectief is volgens mij vervolgens moeilijk te snappen hoezeer die tradities in feite een wereldbeeld waren, waarvan de alomvattendheid, en de diepgang waarmee deze beleden werd, even ontzagwekkend zijn als schrikbarend. Een voorbeeld van de ene traditie put ik uit de indrukwekkende studie over de Duitse muziekopvatting in de negentiende eeuw van Berthold Hoeckner.<sup>5</sup> Hij haalt daarin de woorden aan die Thomas Mann in 1945 voor het Library of Congress sprak in zijn rede over *Duitsland en de Duitsers*, een tekst die Mann voltooide vlak nadat hij het hoofdstuk van zijn roman *Doktor Faustus* geschreven had, waarin de componist Leverkühn met de duivel sprak. Mann legt in die rede uit dat zijn Faust beslist een *musicus* moest zijn, omdat, volgens hem, zowel de Duitse metafysica als de Duitse muziek de vrucht zijn van de Duitse *Innerlichkeit*, die uiteindelijk teruggaat op de "grote historische daad" van Luther, de "muzikale theoloog". Ik kan hooguit vermoeden dat eenzelfde *Innerlichkeit* Schönberg dreef tot zijn 'grote daad'. Maar ik weet vrij zeker, dat toen Nederlandse componisten als Kees van

5 Berthold Hoeckner, *Programming the Absolute. Nineteenth Century German Music and the Hermeneutics of the Moment*, Princeton 2002, p. 245.

Baaren en Matty Niël de dodecafonie gingen toepassen, hun bewustzijn van traditie toch anders was dan dat van Schönberg, toen hij schreef dat "my music, produced on German soil, without foreign influences, is a living example of an art most effectively to oppose Latin and Slav hopes of hegemony and derived through and through from the traditions of German music".<sup>6</sup>

De blik van de "Latin and Slav" tegenhanger wordt ons misschien enigszins duidelijk wanneer we lezen hoe Nietzsche Wagner bespot door Bizet te prijzen, of als Strawinsky zijn grote voorbeeld Tsjajkovsky zo beschrijft: "Il adorait Mozart, Couperin, Glinka, Bizet (...) Chose étrange, chaque fois qu'un musicien russe s'influencât de cette culture latino-slave et voyait clairement la frontière entre l'Autrichien catholique Mozart tourné vers Beaumarchais, et l'Allemand protestant Beethoven, incliné vers Goethe, le résultat était marquant...".<sup>7</sup>

De tradities hier achter waren, ooit, groots – maar tegelijk geborneerd, zoals grote religies dat zijn; vol van zichzelf sloten ze elkaar uit, al bleken hun kruisingen des te vruchtbaarder. Als ik in deze tradities stond, dan zouden deze woorden mij vertrouwd in de oren klinken. Maar hoewel ik de woorden versta begrijp ik ze niet, ze staan mij niet nabij. Hoe zou het wel zo kunnen zijn?

De Duitse romantiek is na de Tweede Wereldoorlog volledig overschaduwed door een soort universeel schuldbewustzijn, en voor veel luisteraars klinken in de na-oorlogse muziek de woorden door waarmee Adorno het project van de modernen beschreef:<sup>8</sup> "Ze heeft alle duisternis en schuld van de wereld op zich genomen. Al haar geluk bestaat erin, het ongeluk te herkennen; al haar schoonheid, zich de schijn van het schone te ontzeggen". De Duitse innerlijkheid, na de Grote Oorlog al gekwetst,

werd na de Tweede Wereldoorlog ondenkbaar, of is 'ondergronds' gegaan en in een hopeloos negatief verkeer, zoals Baselitz' omgekeerde doeken.

Ook de Franse traditie is onherkenbaar geworden. In de langdurige klankbouwsels van Boulez is van de beknopte ironie, humor en lyriek van Debussy niets meer over. Boulez lijkt in zijn techniek en hang naar monumentaliteit veeleer een 'Duitse' componist. En het neoclassicisme werd het taboe bij uitstek, ook voor Strawinsky. Ironisch genoeg schemerde het in afgestroopte versie nog door bij Cage, toen deze Satie tot gesel van de (Duitse) traditie maakte: de Franse waarden vermomd als pauper, de amateur opgevoerd als cultuurcriticus. (Ook Satie is trouwens later door sommige uitvoeringen tot een soort mystieke 'Duitse' musicus gemaakt.)

De poging om uit de brokken van de tradities een nieuwe betekenis te scheppen kende natuurlijk wel degelijk een sterke 'culturele identificatie', maar één die zich uitte in het afwijzen en ironiseren van die cultuur, of in de elliptische verwijzing ernaar door de kenner – die daarmee zijn kennistraditie verhuult. Het noodlot van de Europese tradities ligt in de rouw, verbijstering en schaamte na de Tweede Wereldoorlog, die pas sinds kort bezworen lijkt te worden, en de verwante traditie van 'na-oorlogs verzet' die lang een stempel drukte op discussies over politiek en cultuur.

Je kunt, zo buitenstaander geworden, dus nooit onkritisch of zonder ironie een traditie overnemen. Die onwenselijke situatie verandert niet door te doen alsof deze tradities, in de historische zin van overgedragen handelingen en gedachten, nog in levende lijve aan te treffen zijn, klaar om doorgegeven te worden. Van Beethoven houden en hem als voorbeeld

6 Arnold Schönberg, "National Music", in: Arnold Schönberg, *Style and Idea*, London 1982, p. 173.

7 Igor Strawinsky, "Lettre à Serge de Diaghilev", in: *Igor and Vera Strawinsky, A Photograph Album*, New York 1982, p. 54.

8 Theodor W. Adorno, *Filosofie van de nieuwe muziek*, Ned. vert. Nijmegen 1992 (1949), p. 127.

nemen is niet hetzelfde als 'staan in de traditie van Beethoven'. Als Joep Franssens zich identificeert met de kerkmuziek uit renaissance en barok, dan vermoed (en hoop) ik dat hij dat heel, heel mooie muziek vindt en in zijn eigen werk een soortgelijk effect nastreeft, maar niet dat hij bedoelt, als componist van concertmuziek, in de lijn te staan van de historische overdracht van liturgische compositie. Door het woord 'traditie' zo te gebruiken willen we iets op een koopje hebben dat alleen duur te krijgen is; om Roger Scruton te parafraseren,<sup>9</sup> we zouden ons dan schuldig maken aan kitsch (al is het maar intellectuele kitsch).

### Klassieke muziek als 'absolute muziek'

De traditie die volgens mij het ware verschil vormt tussen de esthetische betekenis van popmuziek en die van de gecomponeerde, 'klassieke muziek' van alle tijden ontstaat op het eind van de achttiende eeuw. Deze traditie maakt dat onze Josquin en onze Bach misschien wel ondenkbaar zijn zonder Kant en Schopenhauer. Het 'onderzoeken van nieuwe mogelijkheden van de Europese traditie', waarin ik John Borstlap van harte steun, kan denk ik alleen maar uitgaan van deze traditie. Ik bedoel het idee dat in het hart ligt van de ontwikkeling van klassiek-romantische muziek in West-Europa, dat in de negentiende eeuw een voorlopige gestalte kreeg en dat in het modernisme, maar vooral bij de avant-garde, tot een probleem geworden is: het idee van 'absolute muziek'.

De term is (mirabile dictu) afkomstig van Wagner, en duidde in zijn ogen de toestand aan waarin Beethoven de muziek (de instrumentale muziek, en vooral de symfonie) had achtergelaten – en waaruit Wagner haar wilde 'redden': de toestand van monddood-zijn, van sprakeloosheid, van gemis aan 'echte' uitdrukking. Hieruit kwam Wagners muziekdrama voort, dat, hoe geniaal ook, een stap terug was ('prachtig avondrood, verward met een morgenstond'). Want al ver vóór *Siegfried* en *Oper*

*und Drama*, en zelfs al ver voor Beethovens Negende Symfonie, terwijl in Parijs en Wenen zich een muziek ontwikkelde die later 'klassiek' genoemd zou worden, krijgt in verschillende Europese intellectuele centra de idee gestalte dat muziek juist een *zelfstandige* uitdrukkingvorm is, naast taal en beeld, en los van kerkelijk ritueel, dansfeest of theater. Al ruim voor 1800 werden twee intellectuele stappen genomen die de basis van het denkbeeld vormen.

De eerste stap was de verschuiving van de *Empfindsame* esthetiek (muziek als 'gevoelsuiting') naar een classicistische esthetiek van het 'werk'. Wordt het werk een doel op zichzelf, dan beluisteren we niet het geluid om het genot van een gevoel, maar beschouwen we de rol die dat geluid speelt in het verband van het 'werk'.

De tweede stap is het formuleren van de idee van 'onzegbare betekenis': muziek heeft niet taal nodig om haar betekenis te geven; de taal is daar zelfs niet toe in staat, want ware muzikale betekenis ligt buiten de taal. Die stappen hangen nauw samen: de algemene 'onuitsprekelijke betekenis' van het 'werk' geeft de persoonlijke 'gevoeligheid' een nieuwe samenhang in het werkbegrip. Charles Rosen zegt over het effect van het romantische zoeken naar betekenis en de classicistische nadruk op het werk: "Now pure instrumental music alone could be the principal attraction without the seductions of spectacle, the sentiments of poetry, and the emotions of drama, or even the dazzling technical virtuosity of singer and performer. The symphony could take over from drama not only the expression of sentiment but the narrative effect of dramatic action, of intrigue and resolution".<sup>10</sup>

Dit vat kernachtig de muziekethiek samen van een andere 'vrije mens', 2000 jaar na Aristoteles en 150 jaar voor de Generatie '68: van de westerse burger van Verlichting en Romantiek, waarvan Kant, Schopenhauer en anderen op allerlei manieren hebben laten zien hoe deze, veroordeeld tot rationaliteit, tegelijk smacht naar dat wat daarbuiten ligt.

9 Zie noot 1.

10 Charles Rosen, *Sonata Forms*, New York 1988, p. 9.

Wagners muziekdrama was dus overbodig, maar tegelijk veelzeggend. De ontdekking, of uitvinding, van het nieuwe, onuitsprekelijke betekenisrijk van de vorm leidde tot een paradoxale explosie van verbale activiteit om dat rijk toch aan te duiden, in de gestalte van verschillende literaire tradities die tot op heden virulent zijn (en waar Wagners stafrijm er één van was). Niet alleen de Duitse *Innerlichkeit* en de historisch-metafysische en politieke zorgen die deze muzikaal met zich meebracht werden verwoord (ik denk aan Bloch, Benjamin en Adorno), maar ook het *afwijzen* van die innerlijkheid en haar 'expressie' deed een speciale polemische literatuur ontstaan, even onontbeerlijk voor de beschouwing van het werk.

Strawinsky's eerste gepubliceerde tekst was een strenge terechtwijzing van de laat-romantische 'nuance' en een benadrukken van het 'object'-karakter van zijn werk – helemaal volgens de romantische esthetiek die hij zogenaamd afwijst. Vladimir Jankélévitch besteedde een heel boek juist aan het bestrijden van de Duitse hang naar het verbale – die hij daarin niet één keer noemt.<sup>11</sup> Een curieus voorbeeld van een classicisme dat niet zonder woorden kan is het boek van Louis Andriessen en Elmer Schönberger over Strawinsky, een ware talige parallel van het werk zoals zij dat beschouwen. En dan zwijg ik over de complexe traditie die het beschouwen, het *theorein*, soms ook wetenschappelijk wilde opvatten – de muziektheorie.

Deze grote traditie van de 'absolute' esthetiek kent veel curiosa en onnodigheden. Zo moet ik niks hebben van de ontologische bijklank van het 'autonomiebegrip' (alsof muziek geheel en al vanuit 'zichzelf' begrepen kan worden), of van de transcendentiaal-filosofische bijklank van 'het absolute' (waar men door beschouwing van instrumentale muziek een flits van zicht op zou kunnen krijgen). Twee historische ingrediënten in de klassiek-romantische esthetiek lijken mij echter onmisbaar.

Ten eerste het door Rosen benadrukte 'dramatische' karakter van 'vorm'. Dat 'drama' slaat niet alleen op de vormen en hun literaire interpretatie. Het slaat ook op de speciale inzet die dit alles vraagt van de spelers. Ik denk dat het classicistische vormbegrip, historisch gezien, ons uitdaagt om de klassiek-romantische genres te beschouwen in hun volle sociale betekenis, waarbij vorm en betekenis niet objectief 'gegeven' zijn en buiten ons om in de muziek besloten liggen, maar iets zijn dat door componist, speler en luisteraar *tot stand gebracht* moet worden. Kamermuziek, symfonie en concert, muziekdrama en opera zijn alleen voor dove bibliothecarissen schriftelijk gecodeerde 'structuren'; juist het 'meemaken' ervan vormt de maatschappelijke *ethos* van het 'werk' (Adorno's woordspelen evenzeer als ritmisch meeklappend publiek). Om Billy Strayhorn te parafraseren: ook klassiek-romantische muziek is gewoon een werkwoord, en dit 'werk'-begrip brengt stilzwijgend alle dramatiek met zich mee die Wagner later tot kunstmatig onderdeel wilde maken van zijn hoogstpersoonlijke groepsprodukt, het *Gesamtkunstwerk*.

Het tweede onmisbare historische ingrediënt is het gebruik van muzikale 'omgangstalen'; letterlijk, of door er aan te refereren. Op het hoogtepunt van de klassieke stijl "the utmost sophistication and complexity of musical technique existed alongside – or better, fused with – the virtues of the street song".<sup>12</sup> Dat ingrediënt heeft misschien ook veel bijgedragen aan de opvatting over muziek als een 'taal', maar ik denk dat het vooral mogelijk maakte dat 'vorm' de drager kon zijn van een maatschappelijk *ethos*. Behalve voor een persoonlijk gevoel bood het 'klassieke' werk ook een kunstig kader voor een spel met maatschappelijke gevoelens en betekenissen, die gesuggereerd werden door muzikale *dramatis personae*.

11 Vladimir Jankélévitch, *Music and the Ineffable*, Princeton 2003 (1961).

12 Charles Rosen, *The Classical Style*, London 1971, p. 332.

## Naar nieuwe klassieke muziek

Ik denk dan ook dat de echte breuk met de klassieke traditie precies is ontstaan door de teloorgang van deze beide ingrediënten.

1. Het dramatische vormbegrip is gaandeweg van binnenuit uitgehold. Eerst, en ongewild, door het academische structuurdenken, waardoor al in de negentiende eeuw vormen beschouwd gingen worden als lege hulzen en tonale processen als dode formules (zodat mensen als Busoni en Debussy alleen muziek als 'absoluut' beschouwden die zich aan zulk vormdenken souverain wist te onttrekken). Vervolgens door dat wat tegen dat vormdenken in opstand kwam, het materiaaldenken in de twintigste eeuw: het 'pre-compositioneel componeren' (ooit strategie tot historische reiniging, maar inmiddels academische receptuur bij uitstek), en het gebruik van ruwe materiaalprocessen, in de klank (zoals het spectralisme), of in het ritme (zoals veel vroege *minimal music*). Het effect van beide is hetzelfde. In de muziek van bijvoorbeeld Janáček, Strawinsky, Bartók, Britten en Sjostakowitsj is voor toegewijde luisteraars en musici een architectuur te herkennen die men dramatisch of ritueel zou kunnen opvatten. Maar in de muziek van Webern, Boulez, Stockhausen, Cage, Carter, Ferneyhough, Birtwistle en velen na hen is 'architectuur' veelal het gevolg van de manipulatie van dood 'muzikaal materiaal': klank-, toon-, en ritme-'voorraden' of nietszeggende getalsverhoudingen (of wordt architectuur, zoals soms bij Ligeti, teruggebracht tot waarnemingseffect, tot *trompe l'oreille*). Vorm (het 'vormen' door de speler) verloor daarmee z'n dramatische motivatie; de klinkende muziek werd resultaat van verborgen manipulaties door de componist; de speler zag zich, in plaats van degene die een dramatisch proces mede voltrekt, tot 'uitvoerder' van het materiaal geworden, en vond daarin de luisteraar tegenover zich. Misschien dat luisteraars dan nog wel een theater van de klank horen ('spannend om te zien, of om aan mee te doen'), maar ze zullen daarbij geen dramatische ervaring ondergaan die vergelijkbaar is met die van de

muzikale vormen waar het begrip 'absolute muziek' ooit op sloeg – of het moest de ervaring zijn van de sublieme onverschilligheid waarmee deze klankwereld, als een natuurverschijnsel, de muzikale handelingen van haar eigen spelers opsloopt. Voor een keer is dat subliem; na 40 jaar wordt het vervelend.

2. Tegenover deze hang naar dood materiaal staat een vrijwel volstrekte onverschilligheid jegens levend 'materiaal', ofwel muziek of muzikale eigenschappen die op enigerlei wijze als 'omgangstaal' beschouwd kunnen worden. Het klassiek-romantische gebruik van omgangstaal, of het parafraseren dan wel zelf uitvinden ervan, duurde de hele negentiende eeuw en werd door Mahler en Debussy doorgegeven naar de eerste helft van de twintigste eeuw, waar naast Bartók en Strawinsky eigenlijk bijna alle componisten geput hebben uit de enorme voorraden historische muziek, nieuwe populaire muziek, of uitstervende volksmuziken. Maar terwijl de ontwikkelingen in de jazz, de popmuziek en de oude muziek de zeggingskracht en betekenis van de omgangstalen na 1945 aanzienlijk hebben verruimd, heeft de gecomponeerde muziek amper geput uit die tradities, laat staan daar aan toegevoegd. Rosen noemt de klassieke stijl een mogelijk uniek hoogtepunt in de fusie van hoge en lage kunst; de tweede helft van de twintigste eeuw is daarin dan zeker een uniek dieptepunt.

Ik denk dat een nieuwe klassieke muziek alleen mogelijk is wanneer het dramatische vormbegrip opnieuw artistieke inhoud krijgt en een nieuwe artistieke houding wordt gevonden tegenover de muzikale omgangstalen.

We moeten dan niet goedgelovig zijn als het gaat over tradities. Een goed voorbeeld hiervan is Béla Bartók. In tegenstelling tot wat Borstlap zegt "identificeerde" deze zich natuurlijk niet met Hongaarse folklore, en zeker niet "totaal". Hoewel hij nationalist was (en bleef) gebruikte hij in zijn werk evenzeer Roemeense, Slowaakse, Servische, Kroatische en Bulgaarse muziek – en juist in zijn grote werken meestal niet letterlijk, maar in allerlei, soms vreemde, combinaties. Hetzelfde geldt voor zijn gebruik van 'de klassieke traditie'. Om Beethoven echt

te leren gebruiken moest hij eerst Debussy omarmen, Liszt loslaten – als pianocomponist, niet als romanticus – en Bach herinterpreteren vanuit de volksmuziek (en andersom). En dan zwijg ik over zijn gebruik van Strawinsky, Cowell en Schönberg. Borstlap verwacht hier 'traditionalisme' met een creatieve herinterpretatie. Ik denk dat Bartók een meesterlijk voorbeeld is van 'nieuwe klassieke muziek' zoals ik die opvat, maar dat wij bij het navolgen van dat voorbeeld, net zomin als hij, om de eigen historische situatie heen kunnen.

Ook moeten we niet naïef zijn over emoties. Aristoteles zag de rol van muziek, behalve in opvoeding en intellectueel tijdverdrijf, in *katharsis*. Hij zag dat ook als een belangrijke functie van het drama. Opmerkelijk genoeg ging de overgang naar het klassiek-romantische vormbegrip (dat ik net als Rosen als 'dramatisch' beschouw) gepaard met een verschuiving in de rol van emotie die ook in de verschillende betekenissen van *katharsis* te zien is. Dat kan, in een *Empfindsame* interpretatie, ethisch dan wel psychisch opgevat worden, als bevrijding van, of door emoties (wat zich dus voltrekt *in*, of *aan* de luisteraar) – maar het kan ook slaan op de opheldering, dan wel zuivering, van *in het werk verbeelde* emoties (wat zich voltrekt in de muziek, en dus *voor* de luisteraar). Waarom Borstlaps nadruk juist op directheid van expressie? Het wezen van een klassieke muziekopvatting is denk ik dat het 'gevoels'- en het 'betekenis'-effect beide horen tot het betekenisaura van het werk, en dat beide betrokken zijn op de dramatische vorm; zij zijn de ene, de vorm de andere zijde van de werkopvatting. Een werk, en een maker, kunnen dan door en door ironisch zijn, of anderszins juist de omweg tot kunstvorm verheffen.

Evenmin moeten we naïef zijn over het gebruik van omgangstalen. Composities met ontleningen aan popmuziek of andere, niet-klassiek stijlen kenmerken zich vaak door de eenzijdigheid van hun bron, eerder dan door dramatische nuancering, reliëf of ironie, kortom, door verbinding met andere betekenislagen. Maar ik denk ook dat de huidige rijkdom aan betekenissen in omgangstalen een vrijwel ongebruikt artistiek arsenaal biedt. Aristoteles

meende dat het mede voltrekken van muziek leerzaam is. Ik denk, bovendien, dat de dramatick van het 'meemaken' van de vorm tot de kenmerken van de Westerse klassieke muziek behoort. Als dat zo is, dan biedt, om Rosen te variëren, deze tijd een uniek moment voor een ongehoorde uitdaging: de *ethos* van onze omgangstalen onderdeel te maken van de *katharsis* van een nieuwe klassieke muziek.

*(Willem Wander van Nieuwkerk is componist. Als docent Nieuwe Muziek en Muziekgeschiedenis van de twintigste eeuw aan het Conservatorium van Amsterdam is hij lid van de onderzoeksgroep Art Research, Theory and Interpretation (ARTI) aan de Amsterdamse Hogeschool voor de Kunsten. Hij leidt daar het onderzoeksproject "Horen, zien en zwijgen – muziek en 'mixed media'").*