

Borstlap revisited¹

JAN VRIEND

Borstlap 1

De belangrijkste claim van Borstlap is dat de generatie van de Notenkrakers de 'reguliere muziekpraktijk' in Nederland een halve eeuw heeft geterroriseerd met "(...) opvattingen [de consensus van 'het nieuwe circuit', JV], die hen (...) buiten de organische ontwikkelingen van de Europese muziek hebben geplaatst (...)"² Die opvattingen hebben hun muziek weliswaar impopulair gemaakt, maar een "genereuze subsidiecultuur", in de vorm van een "centraal financieringsmonopolie", zorgde er voor dat de levensvatbaarheid van hun produkten geen criterium was om te kwalificeren voor ondersteuning uit de staatskas. Als gevolg daarvan werden componisten van het traditionele genre "naar de marge verdrongen" als "ongewenste ontwikkeling".

De opvattingen die het 'nieuwe circuit' huldigen staan volgens Borstlap diametraal tegenover de doelstellingen van CGA (Componisten Groep Amsterdam), die hij o.a. als volgt samenvat: zich niet afzetten tegen de 'pre-moderne geschiedenis', harmonieus samengaan van individualiteit, verstaanbaarheid, terug- en vooruitblikken en betere intergratie met de 'reguliere muziekpraktijk' die immers speelcultuur is, gebaseerd op de pre-moderne geschiedenis.

Eerste commentaar

Voor de CGA is de muziek van het zogeheten moderne circuit duidelijk iets anders dan muziek in enige andere zin, ongeveer zoals "fotografie ten opzichte van schilderkunst" (Borstlaps eigen metafoer). Op dit punt sluit het CGA aan bij Hans Henkemans, die rond

1960 het woord 'soniek' uitvond om over muziek uit de Darmstadt-school te spreken. Die opvatting heeft niet doorgezet en lijkt ook door Henkemans spoedig te zijn verlaten.

1. De Notenkrakers waren geen muzikale stroming, maar een actiegroep. Zelfs de club van vijf (Peter Schat, Louis Andriessen, Jan van Vlijmen, Misha Mengelberg en Reinbert de Leeuw) bestond uit lieden die componeerden in totaal verschillende stijlen, niettegenstaande de opera die ze samen schreven. Een ideaal om de geïnstitutionaliseerde muziekwereld open te breken en te democratiseren bracht ons samen. De pers en de media waren er dol op, en de Notenkrakers waren dol op publiciteit. Consensus werd alleen bereikt op het actieterrain. Een muzikale ideologie werd nooit bereikt, er werd niet eens naar gestreefd. De acties waren gericht op ondermijning van het establishment en het bereiken van een aantal fundamentele concessies voor de nieuwe muziek. Het bracht een aantal Notenkrakers uiteindelijk op sleutelposities in het muziekleven. De oprichting van het Fonds voor de Scheppende Toonkunst is er een vrucht van, en ook de ensemblecultuur kreeg er een geweldige injectie door. Nederland kan nu prat gaan op menig ensemble dat de programmering van nieuwe muziek hoog in het vaandel draagt en de kastanjes uit het vuur haalt voor de 'reguliere muziekpraktijk'.

Om de Notenkrakersgeneratie over één kam te scheren is riskant, vooral als de jongere generatie uit die stal er ook nog bij wordt gesleept: alles bij elkaar een ratjetoe van stijlen, en menig werk dat de claim van Borstlap beden-

1 Voor de totstandkoming van dit artikel ben ik veel dank verschuldigd aan Willem Vermeer, hoogleraar Slavische talen aan de universiteit van Leiden en voormalig fluitist van het voormalige ASKO orkest.

2 John Borstlap, "Componistengroep Amsterdam: een stap naar integratie", *Tijdschrift voor Muziektheorie* 8/3 (2003), p. 241.

kelijk maakt. Zoals hij zelf al zegt: "ook mondiaal heeft een brede delta van idiomen en stijlen, een pluriforme en gefragmenteerde cultuur, het zogenaamde modernisme in feite onderuit gehaald". Borstlap spreekt zichzelf dus tegen.

2. Omdat Borstlap geen enkele componist of compositie met naam en toenaam noemt, moeten we niet alleen gissen naar wat hem precies dwars zit, maar houdt hij zichzelf ook buiten schot, terwijl hij tegelijkertijd verlangt dat degenen wier werk hij kritiseert zich aangesproken voelen door zijn berispingen. Zelfs "de genereuze subsidiecultuur in de vorm van een centraal financierings monopolie", een systeem dat hem aan het kunstbeleid van de voormalige Sovjet-Unie herinnert, laat hij onbenoemd. Uit de rest van zijn artikel is wel ongeveer op te maken dat hem de muziek van het type Darmstadt voor ogen staat, en een betrouwbare bron heeft mij er persoonlijk van verzekerd dat ik mijn eigen muziek in elk geval tot die van het 'nieuwe circuit' kan rekenen. Over de speelcultuur zullen we het nog hebben. Het Fonds voor de Scheppende Toonkunst (alias "de genereuze subsidie cultuur") is inderdaad geleidelijk een soort monopoliepositie gaan innemen, en men kan zich afvragen of dat voor het muziekleven gezond is. Maar het Fonds kan allerminst worden verweten dat het alleen 'het nieuwe circuit' subsidieerde. In menige discussie die ik zelf met het Fonds heb geënta-meerd is altijd gebleken dat zoveel mogelijk vertegenwoordigers uit alle representatieve stijlen voor subsidiering in aanmerking kwamen.

Borstlap 2

Het probleem van die consensus wordt er niet helderder door als Borstlap, zonder enige verwijzing naar bronnen of feiten, beweert dat ondanks de mondiale fragmentatie in Nederland "(...) één fundamenteel dogma overeind [bleef]: de nieuwe muziek vanaf de Notenkraakers had geen wortels meer in de

oude, afgeleefde en 'tot kitsch geworden' opvatting dat serieuze muziek een middel tot subjectieve expressie zou zijn, diepzinnigheid zou kunnen nastreven, een innerlijke ruimte zou willen scheppen, kortom: zou appelleren aan de voor het gehele Europese repertoire, vanaf het Gregoriaans tot aan Schönberg, vanzelfsprekende connectie tussen muziek en innerlijke ervaring. En de behoefte van spelers en publiek aan innerlijke ervaring werd in het nieuwe circuit afgedaan als een escapistische vorm van 'vals bewustzijn' en als een platvloerse honger naar emotionele massage ter geruststelling van door de moderniteit gekwelde zenuwen."³

Tweede commentaar

Omdat ik mijzelf niet terug kan vinden in de vermeende consensus, kan (en wil) ik om te beginnen niet met deze leerstelling geassocieerd worden. Wie hebben het dus geformuleerd en gepropageerd? Waar staat het? Borstlap licht één sluier op als hij beweert dat de omstreden consensus door de gesubsidieerde instellingen (geen namen) geïnstitutionaliseerd is, en 'een conditio sine qua non' is geworden op de conservatoria, waar het aan de studenten wordt voorgehouden. Het nieuwe circuit heeft dus kunnen infiltreren op een aantal strategische plaatsen om nieuwe generaties te indoctrineren.

Het is een feit dat verschillende componisten van de Notenkraakergeneratie posities bekleden aan de conservatoria en bij gesubsidieerde instellingen. Elke aanstelling wordt echter voorafgegaan door een sollicitatie, en door mensen aan te trekken met een overtuiging moet je propaganda voor hun ideeën verwachten en daarmee invloed op de status quo. Zo zijn er ook ruimschoots aanwijzingen, althans wat de onderwijsinstellingen betreft, dat het pre-moderne muziekonderwijs van slapende indoctrinatie, want schoolse routine en kritiekloze evaluatie, aan elkaar hing. Een gezonde onderwijssituatie zou bestand zijn geweest

3 Ibidem, p. 242.

tegen ongewenste infiltratie.

De twintigste-eeuwse internationale avant-garde is grootgebracht met geschriften en 'toelichtingen' (Leibowitz, Stockhausen, Boulez, Xenakis, Cage...) die sterk de nadruk legden op de technische, theoretische en vaak filosofische achtergronden die aan de muziek ten grondslag lagen. Dit is begrijpelijk vanuit de componist, aangezien hij (zij, bij implicatie) behalve aandacht ook weerklank zoekt voor nieuwe en zeer reële problemen waar hij mee worstelt en waarvoor hij oplossingen zoekt of voorstelt. Er was tenminste communicatie tussen de componisten onderling. Ook Stravinsky had behoefte om zijn reputatie schoon te poetsen, en de geschiedenis bevat meer voorbeelden van componisten die het nodig vonden om hun werk met theoretisch geweld te omgeven, zoals Wagner, Berlioz, Gluck en Rameau.⁴

Het revolutionaire elan van een jonge generatie ging soms heel ver, en alleen een uiterst tolerante samenleving kon de baldadige uitspraken van de rebellen door de vingers zien. Zoals Borstlap terecht opmerkt, getuigden Boulez' jeugdige uitlatingen (operahuizen opblazen en dergelijke) van een arrogante agressie, die een vreemd licht werpt op zijn latere terugkeer naar de huiselijke haard, waar een nieuwe carrière op hem wachtte. Maar Borstlap spreekt zichzelf tegen als hij enerzijds het nieuwe circuit verwijt de heersende cultuur te vernietigen en anderzijds de beweging kleineert omdat het allemaal te kleinschalig is om zich over op te winden, temeer omdat de 'reguliere muziekpraktijk' hun muziek toch niet wil uitvoeren. De onstuitbare behoefte om vernieuwing door te voeren ging inderdaad gepaard met veel tamtam en provocatie. Een van de meest doeltreffende (want kwetsende) middelen was om de geschiedenis te kleineren.

Het belangrijkste was immers publiciteit, en met wat stuntwerk kun je soms makkelijker een plaats op het podium veroveren. Dat gold evenwel voor componisten van de meest uiteenlopende denominaties, terwijl veel 'Darmstadters' zich nu juist eerder terugtrokken in hun eigen getto's, waar ze hun marginalisatie met opgeheven hoofd accepteerden (niet alleen in Darmstadt overigens, maar ook bij het ASKO en de 'werkplaats'; gespecialiseerde festivals en competities overal ter wereld; forums en onderzoekscentra voor nieuwe muziek zoals ISCM, IRCAM, MIT etc.).

Borstlap volgt ook de gewoonte om de hele Europese muziekgeschiedenis voor te stellen als een continue, "organische ontwikkeling vanaf het Gregoriaans tot Schönberg waarin een vanzelfsprekende connectie tussen muziek en innerlijke ervaring centraal staat". De opvatting dat geschiedenis een mooi lineair verloop is, bestaat alleen in geschiedenisboeken waarin jaartallen achter elkaar worden gezet die in hun verrassende continuïteit maar al te gemakkelijk verward worden met organische groei. Alsof voorspeld kan worden dat A wordt *veroorzaakt* door B; B door C enzovoort. Dat wil niet zeggen dat A niet *gevolgd* kan worden door B, maar allerlei oorzaken en vooral: onverwachte gebeurtenissen, zoals natuurrampen en epidemieën, revoluties en oorlogen, ontdekkingen en nieuwe inzichten kunnen fatale breuken in de continuïteit veroorzaken, die mensen tot heroriëntatie kunnen dwingen.

Overigens eist Borstlap plotseling geen lineariëteit als hij de springlevende muziekpraktijk en de componisten toestaat te putten uit "het hele repertoire van alle bestaande muziektradities, dus inclusief het modernisme van de twintigste eeuw als een enorm reservoir van mogelijk-

4 Berlioz schreef veel: twee delen *Mémoires, Grand Traité d'orchestration et d'instrumentation modernes; Le Chef d'Orchestre*; en drie verzamelingen van artikelen (en 'feuilletons'). Gluck maakte van zijn opdracht van *Alceste* aan de hertog van Toscane een pamflet. Dit pamflet is wijd en zijd verbreid geweest en heeft het latere beeld van Gluck sterk beïnvloed. In de negentiende eeuw bijvoorbeeld werd zijn muziek haast niet gespeeld, maar zijn manifest overal geciteerd (bijvoorbeeld door Berlioz en de Russen van het 'machtige hoopje'). Rameau vestigde met zijn *Traité de l'Harmonie* bewust de aandacht op zijn harmonische principes, en beschouwde zijn werken in zekere zin als 'bewijs' van die theorie.

heden" – als ze maar "adequaat in het heden worden toegepast met alle vrijheid van een persoonlijke keuze". Hoe wordt die 'organische' ontwikkeling nu intact gehouden? Wie waakt er over het al of niet adequate gebruik? Hoe hadden we het modernisme van de twintigste eeuw uitgevonden als het 'nieuwe circuit' niet de kastanjes uit het vuur had gehaald? En hoe ver gaat de persoonlijke keuze? Hoeveel vrijheid is "alle vrijheid"? Wat is de relatie tussen die vrijheid en adequaat? Wie speelt hier rechter met andere woorden?

Vervolgens begeeft Borstlap zich op het nog gladdere ijs van 'de innerlijke ervaring'. In zijn visie ontkent het nieuwe circuit dat "serieuze muziek een middel tot subjectieve expressie zou zijn, diepzinnigheid zou kunnen nastreven, een innerlijke ruimte zou willen scheppen". Nou ben ik persoonlijk totaal niet geïnteresseerd in de innerlijke ervaring van Borstlap, zolang hij maar goede muziek schrijft, die mij, op welke manier dan ook, pakt, intrigeert, ontroert, de ogen opent, kwaad maakt. Ik daag hem uit om aan te geven welke innerlijke ervaring, innerlijke ruimte of diepzinnigheid we in het eerste deel van de *Mondscheinsonate* moeten zoeken. We weten totaal niet wat Beethoven bezielde toen hij het schreef, en is dat belangrijk? Wel kunnen we door de kracht en sluwheid van de muziek 'bewogen' worden naar diverse uithoeken van onze fantasie, emoties en intelligentie. Waar de muziek aan appelleert hangt af van de connectie die tot stand komt tussen de muziek en de luisteraar. En ik moet aannemen dat Borstlap in het notenvoorbeeld van eigen hand een demonstratie van niet minder dan die innerlijke ervaring op het oog heeft, gegeven de centrale plaats die het in zijn betoog inneemt. In zijn toelichting verwijst hij naar niet minder dan de "idealen van de Verlichting: ontwikkeling van de individuele mens, groei naar hoger bewustzijnsniveau, dynamiek van heroïsch levensgevoel in de strijd om individuele vervulling (...)". Ofschoon niet voor de poes laat hij toch elke toespeling op de innerlijke ervaring maar gemakshalve achterwege.

De westerse muziekgeschiedenis loopt volgens Borstlap van het Gregoriaans tot Schönberg, stopt daar, en de draad wordt vervolgens weer opgenomen door CGA. De organische ontwikkeling is dus voor het eerst in de geschiedenis met geweld verbroken. Componisten als Schönberg, Webern, Varèse, Berio, Stockhausen, Ligeti, Xenakis en vele anderen hebben kans gezien om zich letterlijk te buiten te gaan aan "materiële en technische vooruitgang" – ten koste van "zingeving, integratie en het exploreren van culturele identiteit" –, aan het misbruiken van "historische materiaal", en vooral aan het trappen op "waarden die reeds vanaf het begin van de Europese geschiedenis normatief waren geweest" en nu door hen als "irrelevant voor de moderne tijd" worden uitgemaakt. Bortslaps geloof in de sacrosancte 'waarden' kent geen grenzen en: waar haalt hij ze vandaan!

Ondanks al dat brute wangedrag blijken er echter toch componisten te zijn geweest "die bleven vasthouden aan het fundament van de universele muziekopvatting", maar zij werden "door de Notenkrakers bejegend als gevaarlijke, kleinburgelijke vijanden van de revolutie". Bortslap feliciteert Tristan Keuris, Hans Kox en Peter Schat dat ze hier heelhuids doorheen gekomen zijn met respectievelijk "de hervonden expressieve tonaliteit", het blijven hanteren "van expressieve taal ondanks gebruik van twintigste-eeuwse verworvenheden", en "terugkeer naar traditionele esthetiek" middels "stijlistische correcties". Is dit een hint om de instelling van hervormingskampen en correctiecentra te overwegen?

Borstlap 3

Met de brede kwast ziet de situatie er als volgt uit: "In de negentiende eeuw werd muziek grotendeels gezien als een medium voor individuele, emotionele expressie, waarin voor componisten hun eigen innerlijke ervaring centraal stond, culminerend in het werk van Wagner en Mahler. Het modernisme is een reactie daarop: voortaan was muziek een autonome kunstvorm, waarbij het ging om de pure klank en de

organisatie daarvan. Soms verwees het naar de werkelijkheid buiten haar kader, maar alleen in de zin van 'objectieve' concepten: wetenschap, natuurprocessen en dergelijke...".⁵

Derde Commentaar

Borstlap heeft een hekel aan klank, op de manier waarop veel van mijn collega's het nooit over klank hebben maar over de NOTEN. Laten we voor eens en voor altijd vaststellen, en nog minder onderschatten, dat klank de grondstof is van muziek. Alleen met en dankzij klank maken we muziek. Nog sterker: elk geluid kan muziek worden als er een (muzikale) syntaxis voor gevonden wordt. Wat geluid muzikaal maakt, wanneer iets muziek wordt, is een studie die helaas uitgesteld moet worden tot een andere gelegenheid. Het is evenwel belachelijk dat we hier überhaupt bij stil moeten staan, maar je zou niet de musici de kost willen geven die vinden dat 'de noten' het belangrijkste zijn. Deze bekrompenheid heeft grote verarming gezaaid, ook in het modernisme. Het pre-moderne muziekonderwijs heeft daar niet weinig toe bijgedragen in haar schoolse behoefte om examens te kunnen afnemen en overheidssteun te verkrijgen. 'Klank als effect' (vanaf Beethoven al, maar met name vanaf Berlioz) ontwikkelt zich meer en meer tot 'klank als bouwsteen', totdat Anton Webern praktisch pure klank-sculpturen bouwt. Edgard Varèse noemde zijn muziek 'organised sound' en had daar alles behalve anti-muzikale doelstellingen mee op het oog.

Dat we in Wagner en Mahler de culminatie van de negentiende eeuwse doelstellingen zouden aantreffen, miskent componisten als Beethoven, Schubert, Chopin, Brahms e.d., voor wie dat inzicht kennelijk nog een onvervulde ambitie was. Was het overigens niet zo dat "de negentiende eeuwse opvatting" de hele lading van de muziek-geschiedenis sedert het Gregoriaans, nee "sinds mensenheugenis" al had gedekt?

Als het modernisme autonome muziek zou (pretenderen te) zijn, kan het onmogelijk "naar de werkelijkheid buiten haar kader verwijzen". Borstlap onderscheidt acceptabele en onacceptabele inspiratie. Inspiratie uit, of verwijzing naar "wetenschappen, natuurprocessen en dergelijke (...)" (zoals?) scheidt autonome muziek, en dat is geen muziek, immers het modernisme is een "volstrekt overbodige muziekvorm die geen muziek wil zijn, maar slechts klank geworden 'object', terwijl er een oceaan aan hoogwaardige muziek bestaat, uit alle tijden en plaatsen, die geheel voldoet aan de eisen die men aan deze kunstvorm al sinds mensenheugenis stelt".

Met deze terechtwijzing heeft Borstlap feitelijk Bachs *Wohltemperiertes Klavier* en de *Kunst der Fuge* van de tafel geveegd. Maar ook menig strijkkwartet (van Haydn of Bartók bijvoorbeeld) en étude (van Chopin of Debussy bijvoorbeeld). Kan het nog autonomer? Het plezier van muziek zonder enige verwijzingen naar buiten of naar de innerlijke ervaring? "Hoogwaardige muziek" is al te prachtig, en wat moeten we hier in godsnaam onder verstaan? Temeer omdat de doelpalen van de geschiedenis ook en passant weer eens verlegd worden.

Borstlap 4

De klap op de vuurpijl en de uitvinding van het buskruit: "Muziek is een kunstvorm die zich ontvouwt in de tijd. (...) Hier ligt de relatie met de menselijke psyche, (...) en de tijd is de bedding waarin het leven van het individu zich ontvouwt".⁶ Het menselijke denken, voorstellen, beleven etc. voltrekt zich in continue, lineaire processen, ofschoon er uitzonderingen zijn, zoals de 'intuïtieve flits'. "Al deze processen spelen zich af rond een kern, het centrum, het zelf (...) waaromheen de ervaring georganiseerd wordt. (...) het innerlijk zelf (...) kan worden vergeleken met de grondtoon in een muziekwerk, een kern waaraan de omringende

5 Ibidem, p. 243.

6 Ibidem, p. 244.

processen hun betekenis ontlenuen".⁷ Met de spanning en 'dynamiek' van tonaliteit, in de hiërarchische samenhang der tonen, "kan de componist aldus een muzikale ruimte schepenu analoog aan de innerlijke ruimte van de psyche".⁸

Vierde commentaar

De innerlijke ruimte van de psyche in zakformaat dus. De claim dat lineaire, continue processen het denken en beleven bepalen is een opvatting die in de psychologie zo langzamerhand ruimschoots is weerlegd. Ofschoon we 'logisch' denken, denken we ook on-logisch en zelfs anti-logisch. In de emotionele en non-verbale waarneming kunnen we van de hak op de tak springen, vooruit en terug schakelen, afhankelijk van de externe prikkels die we ontvanguen of die we ons zelf toebrengenu. Voor het representeren van verschillende typen van 'modale logica' in ons denken en voelen, waarnemen en interpreteren zijn talloze modellen in omloop.⁹

Een mooi voorbeeld is: als je nou toevallig van Pollock houdt, wat doe je dan precies? Hoe reageer je daar op? Hoe voelt dat? Waarin ligt de dynamiek en pret van de beleving? Ik vermoed ongeveer zoals je voor een open haard gefascineerd naar de vlammen zit te staren. Of over de oppervlakte van de zee tuurt. Of gebiologeerd wordt door constant veranderende wolken formaties. Of deelneemt aan een gesprek dat van de hak op de tak springt. En stel dat je toevallig gek van Joyce bent en *Finnigan's Wake* het summum van literatuur vindt... dat werk moest tenslotte ook geschreven worden. Met geluid idem dito: zoveel dis-

continue en random omgevungen die fascineren en appelleren aan onze fantasie. Door zoveel nadruk te leggen op de innerlijke ervaring vergeet Borstlap dat we ook in een oceaan van externe prikkels leven, waar we dagelijks de weg in moeten vinden of door gefascineerd worden. En muziekwerken zijn daar een onderdeel van, d.w.z. de componist creëert de prikkels voor de ervaring. Ik kom er nog op terug.

Een groter probleem is dat van tonaliteit en zijn ongelukkige tegenhanger: atonaliteit. Ik steek mijn handen niet in het vuur voor al die componisten die de zogenaamde atonaliteit omhelsd hebben als een alibi voor onkunde (of luiheid) om de problemen van de toonhoogte- en harmonische organisatie aan te pakken. De klankwereld die de componist binnentreedt vereist organisatie, d.w.z. rekenschap op *elk* hoorbaar niveau, dus ook op dat van samenklank c.q. harmonie. Componisten als Hindemith en Britten namen hier en daar al een loopje met de tonaliteit als de polyfonie te ingewikkeld werd. Binnen de quasi-modale grenzen kon het pretenderen nog enigzins onder controle worden gehouden.

Een aantal componisten ontwierp echter succesvolle 'systemen' die voor hun specifieke muzikale doeleinden effectief waren, zoals Webern en Varèse. En ofschoon Xenakis op weg was er zijn aanpak voor te vinden, prefereerde hij in het algemeen de afwezigheid van elke tonale beperking om door het toonhoogteruim te kunnen zwerven alsof het geen zwaartekrachten kende. Voor veel van zijn klankmateriaal was dat geen bezwaar, maar zodra hij met zwaartekrachten geconfronteerd

7 Ibidem, p.245.

8 Borstlap verwijst hier naar het enige werk dat als bron kan worden aangemerkt: een opstel van Menno Boogaard over "Schopenhauer en Muziek" in Peter Davisons *Reviving the Muse*, Claridge Press, Brinkworth 2001.

9 Zie de literatuurlijst in Jos Kunst, *Making sense in music: an enquiry into the formal pragmatics of art*, Communication & cognition, Ghent 1978, <http://www.joskunst.net/proefschrift/> (ook verschenen als dissertatie, Universiteit Utrecht).

werd – zoals de macht van het octaaf, de kwint en de kwart – voelde hij zich niet op zijn gemak en koos hij oplossingen die het probleem veel-er omzeilden.

Het onderwerp is zo complex dat elke verdere uitweiding het bestek van dit opstel te buiten zou gaan. Veel te veel componisten hebben dit probleem nooit serieus onderzocht en verder geëxploreerd. Atonaliteit is een negatief waar we niets mee kunnen, want het ontkent het bestaan van tonaliteit. Er is dus grote behoefte aan een diepgaande studie van de wegen die we kunnen bewandelen om ons in een open tonale ruimte te oriënteren, waar andere wetten de harmonische zwaartekracht bepalen voor klankbronnen die microtonen voortbrengen of geluiden produceren met zeer complexe spectra. Maar wie een impliciet verbod uitvaardigt om zich tussen de twaalf tonen van de piano te wagen, laat staan het hele frequentiebereik als open speelterrein te betreden voor nieuwe muzikale doeleinden, is op weg naar censuur.

Bovendien is door de fixatie op tonaliteit de aandacht voor zoveel andere aspecten van muziek enorm verwaarloosd. Alsof melodie, ritme, dynamiek, dichtheid, kleur, instrumentatie, articulatie, complexiteit enz. allemaal vanzelf op hun pootjes terecht komen als de tonaliteit maar in orde is. Al deze aspecten scheppen ruimte, en naarmate een componist zich er actief in beweegt, ze operationeel maakt, wordt die ruimte meer-dimensionaal. Zelfs als een muziekwerk atonaal mocht zijn, dus zich niet zou bekommeren om tonaliteit, dan nog kunnen al dit soort dimensies ruimte scheppen, diepte suggereren, spanning creëren. Componeren is werken vanuit een bewustzijn dat de totale ruimte waaruit de muziek zich ontvouwt tegelijkertijd die ruimte schept. Daar is de muziek, de ruimte die er door gesuggereerd wordt en waarin het zich ook afspeelt. Een kunstwerk is per definitie autoritair: het

dwingt of nodigt de luisteraar uit de ruimte binnen te treden die het kunstwerk omschrijft. De luisteraar heeft geen andere keus dan de ruimte die hem aangeboden wordt te accepteren. Als het hem niet bevalt, staat er niets anders op dan weg te lopen en naar andere muziek te luisteren, of in verontwaardiging andere oplossingen te bedenken die de ruimte voor hem acceptabel hadden kunnen maken. Een kritische luisteraar... een geëmancipeerde luisteraar.

Een dergelijk gedachtenexperiment zet de kwestie van de innerlijke ervaring op erg losse schroeven. Niet in het minst de pretentie dat de innerlijke ruimte van de muziek analoog zou zijn aan de innerlijke ruimte van de luisteraar, omdat die analogie er nou eenmaal zou zijn. De componist kent de innerlijke ruimte van zijn luisteraars niet, omdat iedere luisteraar anders is. Hij dringt zijn eigen muzikale ruimte op.

Borstlap 5

“Het merendeel van de twintigste-eeuwse modernistische muziek weerspiegelt de verscheuring, fragmentatie, agressie en het nihilisme van deze periode in bredere zin. Maar de recente terugkeer van de drieklank, in vele verschillende contexten, is een signaal dat een noodzaak gevoeld wordt om de cultuur weer enigzins in harmonie te brengen, tegen de nog steeds rondwoedende fragmenterende krachten in”.¹⁰

En om de doelstellingen van CGA nog eens te onderstrepen: het wederopnemen “van [het] geloof in de beschaving en in de relevantie (...) van de innerlijke wereld om de beschaving in stand te houden. (...) synthese, geloof en harmonie laten aanhalingstekens en scepticisme niet toe; die zouden het expressieve effect en de symboolwaarde van muziek verminderen”.¹¹

¹⁰ Borstlap, p. 248.

¹¹ Ibidem, pp. 248-249.

Vijfde commentaar

En passant trekt Borstlap een paar ongelooflijke maar uiterst scherpe scheidslijnen tussen Bartók en Stravinsky, demonstrerend hoe streng in de leer de jury behoort te zijn en hoe geen dwaling aan het oog van censor ontsnapt. Als een ware Jehova's getuige in apocalyptische tijden predikt hij de overwinning van de drieklank, die als een zon schijnt boven het Paradijs van de tonaliteit, met op de achtergrond de donkere wolk van het modernisme boven het Armageddon van de twintigste eeuw in bredere zin. Vierklanken, vijfklanken, laat staan zes- en meerklanken zijn symptomen van verscheuring en nihilisme, als ze al geen aanhalingstekens zijn. Hoe moet zijn arme *Capriccio* hier onder uitkomen?

De behoefte om het glorieuze verleden als een kasplantje te behoeden voor de aanvallen van de barbaarse horden, zoals de 'reguliere muziekpraktijk' al decennia lang heeft gedaan, is een ongezonde en precaire business, die niet alleen degeneratie in de hand werkt, maar dat repertoire bovendien zijn kracht ontnemt om in de storm der fragmenterende tijden nog creatieve prikkels af te geven, laat staan de broeikas overeind te houden. Borstlap wil het publiek een onderdak verschaffen om weg te mijmeren in het verleden, en te behoeden tegen de verschrikkingen van het modernisme, terwijl de wereld daarbuiten staat te schreeuwen om creatieve kanonnen die ons wakker schudden en inspireren met nieuwe injecties gedrenkt in de verworvenheden van de twintigste eeuw, niet alleen in die van vorige eeuwen.

We moeten niet terug maar vooruit, leren van de fouten die we gemaakt hebben en profiteren van de winst die geboekt is. Die winst is reëel, niet in het minst dankzij het zogenaamde modernisme, dat de deuren heeft geopend naar een 'open universum' – hoeveel bruto geweld daar in zijn roekeloosheid ook soms bij gebruikt is. Dat was nog

altijd aanzienlijk vreedzamer dan de bommen die op Vietnam, Afghanistan of Irak terecht kwamen met al hun 'collateral damage'.

We staan hier voor een groot probleem, omdat dit open universum door zo weinig mensen echt goed begrepen is. Zelfs door pioniers die de eerste fundamenteën voor de ontginning van die ogenschijnlijke woestijn gelegd hadden, Xenakis inbegrepen. Omdat dit universum er op het eerste oog chaotisch en grenzeloos onafgebakend uitziet, is het niet iedere argeloze voorbijganger onmiddellijk duidelijk wat voor schatten er voor het oprapen liggen. Menige componist heeft daarom eieren voor zijn geld gekozen en gebaande paden bewandeld: het neo-classicisme, de neo-romantiek, het minimalisme, aftreksels van religieuze stijlen, en al die typen die het label post-modern opgeplakt krijgen. Veel van hun werken rieken naar een opportunisme, dat hen toegang tot de podia verschaft waar ook Borstlap zijn oog op heeft: "het Concertgebouw als locatie voor de rituelen van de hogere middenklasse, waar muziek model van integratie en harmonie, van gedeelde zingeving en verwerking van innerlijke ervaring is". Nauwelijks de plaats waar een werk als Beethovens Derde Symfonie thuis hoort! Of Stravinsky's *Sacre du Printemps*...

Ik heb hier allerminst de communicatie met de luisteraar mee onderschat, integendeel. Communicatie is niet iets abstracts, zo min als dat voor literatuur, beeldende kunst of wat voor gebied dan ook het geval is. De grote vraag is: wat wordt er gecommuniceerd? Het was een tijdje mode om niet alleen het modernisme van onverstaaenbaarheid en eclecticisme te beschuldigen, maar zelfs de 'hoorwaardige' klassieke muziek. In sommige gevallen was die beschuldiging begrijpelijk. Verschillende componisten, die elke buiging naar de bourgeoisie wantrouwden, hulden zich daarom al snel in spijkerbroeken en begonnen muziek te schrijven die 'verstaaenbaar voor het volk' was...¹² Die

12 Het orkest 'De Volharding', opgericht door Louis Andriessen en Willem Breuker in 1972, is er een voorbeeld van, en een reeks componisten heeft er een repertoire voor opgebouwd. Het proletarische aspect is verdwenen, maar de muziek en het ensemble bestaan nog.

verstaanbaarheid leek echter altijd ten koste te moeten gaan van niveau en identiek te zijn aan simplificatie, soms grenzend aan infantiliteit. In Nederland werd 'recht voor z'n raap' een handelsmerk, en allerlei derivaties van de populairdere genres deden daarmee hun intrede. Het was van het grootste belang dat de associatie met het proletariaat opgemerkt werd. De boodschap lag m.a.w. in het gebaar, de knipoog naar de zogenaamde werkende klasse, die immers ook geacht werd recht voor z'n raap te zijn en voornamelijk gradaties tussen kaal en rauw te appreciëren.

Maar net als met een boek dat leesbaar is, een film die toegankelijk is, een toespraak die begrijpelijk is niets zegt over de waarde van boek, film of toespraak, ofschoon verstaanbaarheid een eerste vereiste is, is de hamvraag wat het boek, de film, de spreker, heeft te zeggen. Dat is mijn grote zorg en preoccupatie. Het hoe van de communicatie is onlosmakelijk verbonden met het wat: het wat is het hoe in muziek. Innerlijke ervaring, beschaving, synthese, geloof en harmonie: dat zijn volkomen abstracte concepten zonder enige specifieke inhoud en behoren tot het taalgebruik van de predikant voor wie de inhoud van de teksten er minder toe doet dan de geaffecteerde toon waarop hij ze 'ex cathedra' reciteert. De harmonie tussen hem en de gelovigen manifesteert zich niet in dialoog, maar in geaccepteerde rituelen van waarden die niet meer ter discussie staan.

De 'reguliere muziekpraktijk' heeft in hoofdzaak die rol vervuld, en daarmee de motor van de inspiratie en communicatie vrijwel stop gezet. De componisten van de vernieuwing hebben zich teruggetrokken naar de randgebieden van het muzikleven, waar althans een aantal moedige instellingen, ensembles en musici de ontwikkelingen op gang houden en een proefterrein aanbieden waar experimenten gedaan en fouten gemaakt kunnen worden. Zij hebben tot heden de kastanjes uit het vuur gehaald voor hen die vinden dat ze in hun uitverkoren taak om uitsluitend 'hoogwaardige muziek' uit te voeren geen vuile handen kunnen maken. Deze arrogantie brengt meer

schade toe dan het componeren van werken die het niet meteen tot de toptien kunnen brengen en voor de totstandkoming waarvan overigens maar een klein budget opzij gezet is.

Om goede nieuwe muziek te kunnen produceren is een voedingsbodem nodig waar kritische en open communicatie op alle niveaus tot optimale creativiteit aanmoedigt, zodat componisten met talent topprestaties kunnen leveren en kunnen leren, zo nodig met vallen en opstaan. Dat impliceert risico, waarvoor een royale marge van tolerantie vereist is. Samenwerkingsverbanden als 'composer-in-residence'-projecten zijn tot nu toe in Nederland vrijwel niet overgenomen, laat staan dat er workshops zijn waar componisten en aankomende componisten ruimschoots met zowel repetitie- als uitvoeringspraktijk vertrouwd kunnen raken. Om nog maar te zwijgen van alle praktische aspecten die betrekking hebben op instrumentatie en balans, speelbaarheid en samenspel, verhouding tussen dirigent en muzikanten... Alleen in een klimaat van open interesse en het besef dat de creatie van nieuwe muziek essentieel is voor een gezonde cultuur, kan nieuwe muziek van hoog niveau ontstaan. Anders is de 'reguliere muziekpraktijk' van Nederland gedoemd om te degenereren in het verstikkende klimaat dat de grote beschermers van het hoogwaardige verleden om haar heen hebben gebouwd: het broeikas-effect als het ware.

(Jan Vriend is componist en concertpianist. Hij was in 1966 een van de oprichters van het Asko-ensemble.)