

De nieuwe muziekconsensus in Nederland

Een reactie op de reacties van Jan Vriend, Rokus de Groot en Willem Wander van Nieuwkerk op "ComponistenGroep Amsterdam: een stap naar integratie"¹

JOHN BORSTLAP

De reacties van Jan Vriend en Rokus de Groot weerspiegelen de begrijpelijke verwarring, die optreedt wanneer een tekst op een geheel verkeerd niveau wordt gelezen. Dat Jan Vriend, zelf componist, de verworvenheden van het modernisme probeert te verdedigen – het lijkt me een uitzichtloos achterhoedegevecht – is begrijpelijk; bedenkelijker is, dat een muzikwetenschapper als Rokus de Groot de context van het artikel, en de beschikbare ruimte in relatie tot een dergelijk onderwerp, geheel over het hoofd heeft gezien en mijn artikel heeft gelezen alsof het de Tafelen van Mozes betrof, iedere letter omkerend op jacht naar absoluta, en in de mist van de daaruit resulterende onzekerheden allerlei voorbarige conclusies insinuerend... Het lijkt mij geen goede beoefening van de muzikwetenschap. In tekstanalyses dient óók de context te worden betrokken. Door de tekst te lezen als een "manifest" met "de aanspraak een alternatieve muziekpraktijk te creëren in de eenentwintigste eeuw" (waartoe geen enkele aanleiding bestaat) wordt alles wat geopperd wordt, met de verkeerde instrumenten gewogen, waardoor de interpretatie zelf de mist produceert die door De Groot in het oorspronkelijke document wordt gezien. Wat niet wegneemt dat alle drie de reacties interessante punten naar voren brengen, die een verdere discussie alleszins rechtvaardigen. Bij deze wil ik me echter, nood-

zakelijkerwijze, beperken tot enkele specifieke punten die me voor het onderwerp – de ideeën van CGA in relatie tot het Nederlandse muzikleven – het meest relevant lijken.

De consensus in het nieuwe circuit

Zowel Jan Vriend als Rokus de Groot vragen zich af, wat werd bedoeld met het 'nieuwe circuit' en de 'consensus' die daarin zou heersen. We weten dat een consensus niet hoeft te worden vastgelegd en geformuleerd om werkzaam te kunnen zijn, en natuurlijk is er in de naoorlogse tijd een heterogeniteit aan componeerstijlen te vinden; maar juist het vanzelfsprekende van algemene uitgangspunten wordt meestal niet, of onvolledig, vastgelegd, zoals we uit de geschiedenis van politiek en religie maar al te goed weten. Men leze de polemieken uit de jaren '60 en '70 erop na, met name het boekje 'Muzikale anarchie'² van Reinbert de Leeuw, waarin inderdaad het begrip 'anarchie' wordt gehuldigd als een welkome 'afbraak' van de basis der traditionele muziekcultuur. Je hoeft geen 'harmoniemodel' in de cultuur te wensen (zoals De Groot over CGA schijnt te denken) om de destructiviteit van deze periode te onderkennen. De consensus uit die tijd, die nog steeds doorwerkt in de onze, is deze: muziek is

- 1 John Borstlap, "ComponistenGroep Amsterdam: een stap naar integratie", in *TvM* 8/3 (2003), pp. 241-253. Willem Wander van Nieuwkerk, "Klassiek-romantische esthetiek en nieuwe muziek", in *TvM* 9/1 (2004), pp. 59-66. Rokus de Groot, "Over de aanspraak een alternatieve muziekpraktijk te creëren in de eenentwintigste eeuw: een manifest van de Componistengroep Amsterdam kritisch bekeken", elders in dit nummer: *TvM* 9/3 (2004). Jan Vriend, "Borstlap revisited", elders in dit nummer: *TvM* 9/3 (2004).
- 2 Reinbert de Leeuw, *Muzikale anarchie*. De Bezige Bij, Amsterdam 1973.

in de eerste plaats klank-object, materiaal, geen expressiemiddel, en alle pogingen tot muzikale communicatie dienen zich verre te houden van de wijze waarop dit in de pre-moderne muziek is geprobeerd.

Laten wij eens naar een paar feiten kijken, om muziekwetenschappers gerust te stellen dat hier niets uit de duim wordt gezogen. Heel duidelijk is de consensus en het taboe van het circuit af te lezen aan de controverses rond de componist Hans Kox: voordat de Notenkraakers de aandacht trokken met hun acties en manifesten, werd Kox beschouwd als één van de belangrijkste Nederlandse jonge componisten. Zijn weerbarstige en zeer dissonantrijke muziek wilde evenwel nog steeds 'expressie' zijn, in de traditionale zin van het woord, maar niet in de geijkte, conventionele 19e-eeuwse hoedanigheid. De opera *Dorian Gray*, zeer gewaardeerd door de uitvoerenden en het management van de Nederlandse Opera, een werk waarmee Kox in 1974 een groot publiekssucces behaalde, werd echter door de Notenkraakers met hoon overladen – hij deed niet mee met de consensus, zijn muziek was nog steeds geworteld in een 'traditionele' muziekopvatting, ondanks alle 'modernistische' fragmentatie en dissonantie.

Als toppunt van 'verraad aan de revolutie' was Kox ook nog, enkele maanden voor genoemde geruchtmakende première, benoemd tot artistiek leider van het Concertgebouworkest: een grotere bedreiging van het nieuwe élan was ondenkbaar, want hier was een moderne componist, in staat om een brug naar het traditionele circuit te slaan, en wiens werk een vergelijking met de effectiviteit van het grote repertoire kennelijk doorstond, maar die echter niets moest hebben van het toen nieuwe idee van muziek als 'klank-object'. Dus moest de muziek van Kox worden 'verketterd' en ging een uitstekende gelegenheid om de nieuwe Nederlandse muziek in het reguliere muziekleven een belangrijke plaats te geven, verloren. Kox, verbijsterd door het tumult rond zijn werk, trok zich terug in de provincie. Kox' opera is naar mijn mening naderhand door

geen enkel muziektheaterproduct van de notenkraakersgeneratie geëvenaard en de recente come-back van Kox als belangrijke componist, met vele uitvoeringen in binnen- en buitenland, toont aan hoe schandelijk dit grote talent indertijd is behandeld.

Een ander voorbeeld waaraan de grens van de consensus kan worden afgelezen, is de plotse weerstand die Peter Schat ondervond toen zijn werk meer tonaal en meer traditioneel werd: revisies van de uitgangspunten van de muzikale revolutie werden niet gewaardeerd ("een teleurstellende artistieke ontwikkeling..."). Als Schat niet zijn toonklokje had uitgevonden, het systeem waarmee hij z'n noten op de rails kon houden, had hij het gevaar gelopen dat het Fonds voor Scheppende Toonkunst hem zijn inkomsten zou hebben onthouden. Hetzelfde gebeurde met Tristan Keuris: een grotere tonale zwaartekracht en een meer lyrische en organische klankopvatting brachten hem in botsing met het Fonds en het merendeel van de collega's dat zich indertijd inbeelde de 'avant-garde' te zijn, terwijl nu blijkt dat Keuris al snel doorhad waar de toekomst vrucht zou dragen: in een her-interpretatie van traditionele middelen en herwaardering van de begrippen 'expressie' en 'lyriek' (men beluistere zijn meesterwerk *Laudi* uit 1993). Na wat gekibbel her en der werd de geldkraan voor Keuris en Schat weer hersteld; buiten het circuit hadden zij inmiddels teveel roem verworven, zodat het Fonds door een afwijzing te veel geloofwaardigheid zou hebben verloren.

Ook enfants-terribles als Jacob ter Veldhuis, eerst een lastige, afgewezen populist, mag nu – na vele jaren vergeefse strijd met de 'experts' – geld ontvangen voor zijn ironiserende en vaak opzettelijk banale muziek ("Waar is de spontane vulgariteit die men wél aantreft bij hedendaagse beeldende kunst, literatuur, film en theater?" – Jacob ter Veldhuis in een lezing in Darmstadt, 1992). Zou het Fonds uiteindelijk in Ter Veldhuis de mogelijkheid hebben herkend, haar intentie van 'pluriformiteit' een beetje op te poetsen, zonder de consensus te veel in gevaar te brengen?

Ik kan zo wel bladzijden doorgaan, met een enorme hoeveelheid treurig stemmende vernedering en betutteling, met gekibbel over 'werkplannen', 'artistieke ontwikkelingen', volkomen gratuite 'beoordelingen' waartegen de componist zich onder bedreiging van inkomstenderving moet verdedigen, beroepsprocedures die nergens toe leiden, kortom: een door-en-door kleinburgerlijke, benepen, dorpse muziekcultuur met een musicus als Reinbert de Leeuw in de rol van operettegeneraal van de 'toekomstmuziek'. De bewering dat er niet zoiets als een artistieke consensus in het moderne circuit zou bestaan, is onzinnig.

Welke professionele componist met enig zelfrespect zou zich uit vrije wil aan een dergelijke belachelijke en vernederende aanvraagprocedure onderwerpen? Alle componisten in Nederland, die voor hun werk willen worden betaald, moeten zich evenwel blootstellen aan de 'artistieke beoordeling' van het Fonds, dat aldus de gecomponeerde noten kan 'bewaken' (zoals het zelf zegt) en, indien nodig, kan ingrijpen in de ontwikkelingen. Waar lijkt dit op? Waar doet dit ons aan denken?

Nu we toch, zoals gevraagd, namen aan het noemen zijn: zeer uiteenlopende componisten als Theo Loevendie, Peter-Jan Wagemans, Willem Jeths en Hans Koolmees proberen net zo goed op hun manier muziek als 'expressie' en 'retoriek' te creëren. Vergeleken met Kox, de late Keuris, en de late Schat, stelt het resultaat mijns inziens teleur: hun taal blijkt zich slecht te lenen voor een dergelijk doel. Als je kiest voor een idioom waarin emotionele communicatie met uitsluitend rationele middelen moet worden bereikt, waarin het objectmatige voorop staat, kom je ook op dat punt niet zo ver. (Echter, als 'soniek' kan het allemaal wel degelijk interessant worden.) Ook de latere Louis Andriessen poogt boven het niveau van het platte vlak van zijn Haagse muziek uit te komen, met mijns inziens vergelijkbaar pover resultaat. Dit verschil in effectiviteit wordt pas goed duidelijk door middel van vergelijking met muziek, waarbij

de klank, op welke manier dan ook, effectief en met onderscheidingsvermogen wordt ingezet als een middel tot muzikale expressie.

Geschiedenis, autonomie en betekenis

Jan Vriend en Rokus de Groot noemen de continuïteit die bestaat in het voortdurend ontginnen van nieuwe klankmogelijkheden, alreeds in de 19e eeuw, sinds Beethoven en Berlioz. Zij lijken deze ontwikkeling te willen vergelijken met hetzelfde streven in de tweede helft van de twintigste eeuw. Maar het betreft hier twee volkomen verschillende artistieke intenties. Deze onterechte vergelijking is het gevolg van hun verwarring rond het begrip 'autonome muziek', wat iets anders is dan 'conceptuele abstractie'. Jan Vriend stelt dat elk geluid muziek kan worden als er een (muzikale) syntaxis voor gevonden wordt. Dit is precies het ééndimensionale, formalistische niveau waartoe het modernisme zich heeft beperkt. Vriend zegt dat "klank als bouwsteen" zich al vanaf Beethoven heeft ontwikkeld in een meer en meer autonome richting, "totdat Webern praktisch pure klank-sculpturen bouwt". Dit lijkt plausibel, maar is dit ook werkelijk zo? In de negentiende eeuw werden nieuwe klankmogelijkheden nog altijd als middel tot expressie aangewend en nooit als doel op zichzelf. Webern is trouwens een prachtig voorbeeld van hoe de materiaalopvatting van na 1945 allerlei zaken projecteert in Webern die het omgekeerde zijn van wat de componist had beoogd. Voor Webern was zijn muziek een vorm van uiterst geconcentreerde, 'romantische' expressie, en het betekent dan ook de uiterste grens van waar klank nog muziek kan zijn. Het is, in zijn statische beperktheid en introversie, een diep-tragische muziek. Nog een stapje verder en de klank is mijn inziens geen muziek meer – dit is precies wat de naoorlogse generatie dan ook met groot enthousiasme tot stand heeft gebracht. Een muziekwerk kan autonoom zijn als een volkomen objectmatige klank-structuur en verder niets, of als een expressief werk dat kan communiceren op muzikaal niveau; deze laatste soort kan dan

weer worden onderverdeeld in werken die naar buitenmuzikale zaken verwijzen zoals een symfonisch gedicht, of die 'abstract' zijn, zoals een symfonie.

Rokus de Groot oppert, dat ook wel binnen het Nederlandse 'nieuwe circuit' naar het muzikale verleden wordt teruggekeken. Helemaal waar. Het verschil met het artistieke programma van CGA zit hem ook niet in het terugblikken op zich, maar in de wijze waarop dat wordt gedaan. En natuurlijk kan dit 'terugblikken' met distantie worden gehanteerd, om esthetische effecten te bereiken. Maar dit is slechts één van de mogelijkheden, die op zich niets garandeert betreffende kwaliteit. Mijn commentaar betreft een algehele tendens de eigen muzikale opvattingen, en vooral beperkingen, te willen installeren als cultuurbeleid. Het 'terugblikken' op een wijze, die aan de heersende consensus geen afbreuk doet, is veilig en kan worden geaccepteerd. De materiaalbenadering is inmiddels een maatstaf voor de nieuwe muziek geworden; deze eigentijdse beperking wordt daarbij in het verleden geprojecteerd en het historische materiaal niet in de context gezien, waar vanuit die muziek werd gecomponeerd. De 'creative misreading' zoals Joseph Straus een vruchtbare vervorming van bronnen door componisten noemt,³ is uiteraard een volkomen legitieme manier om iets nieuws uit iets bestaands te maken; als één bepaalde manier daarbij als maatgevend wordt aangenomen, hebben we weer te maken met de conventionele beperkingen die in iedere periode de vijand vormen van een werkelijke creativiteit.

De misvatting, dat de Tweede Weense School structuralistisch zou zijn op de manier zoals de muziek van na 1945 dat is, strekt zich ook uit tot de uitvoeringspraktijk. Een goede uitvoering van ook de late Webern, dit is: een uitvoering

met muzikaal begrip, laat inderdaad een verstilde, tragische 'romantiek' horen. Structuur is daarin nog altijd ondergeschikt aan expressie. Hierin volgde hij geheel het voorbeeld van Schönberg, die het twaalftoonssysteem opvatte als zowel een vervanging van het 'verouderde' tonaliteits-systeem, als een verdere ontwikkeling ervan, en hoopte dat dit nieuwe systeem net als de 'ouderwetse' principes een middel tot expressie kon zijn. Hedendaagse uitvoerders die een materialistische opvatting van de Tweede Weense School in hun hoofd hebben, denken met puur structuralisme te maken te hebben en laten dit in hun interpretatie doorklinken.

Ook Rokus de Groot heeft kennelijk moeite met het onderscheid tussen een rationeel concept, en een ervaarbare, innerlijke werkelijkheid, die beide autonoom en abstract kunnen zijn. Dit heeft te maken met het probleem, hoe een ervarings-werkelijkheid te vertalen is naar het rationele, wetenschappelijke vlak, zonder aan die werkelijkheid afbreuk te doen. De relatie van de componist tot de wetenschapper kan vergeleken worden met die van de minnaar tot de gynaecoloog: wat er op het materiële vlak gebeurt, is zowel in de liefde als in de muziek niet waar het om gaat. Muziek speelt zich niet af op het vlak van de ratio, maar op het vlak van wat we kunnen noemen de emotionele intelligentie (zie het werk van Goleman en Damasio⁴). Stockhausen, Nono, Goeyvaerts e.a. hebben gepoogd betekenis te geven aan muziek die afziet van het creëren van een innerlijke, psychologische ruimte. Deze betekenis bestaat echter niet in de luisterervaring maar blijft op papier: er is een verschil tussen de abstractie van een rationeel concept en de abstractie van een innerlijke, emotionele ervaring. Je kunt het ook noemen: het verschil tussen cognitieve en emotionele intelligentie.

3 Joseph N. Straus, *Remaking the Past: Musical Modernism and the Influence of the Tonal Tradition*. Harvard UP 1990.

4 Daniel Goleman, *Emotional Intelligence*. Bantam 1995. Antonio Damasio, *The feeling of what happens: body, emotion and the making of consciousness*. William Heineman, London 2000. Antonio Damasio, *Ik voel, dus ik ben*. Wereldbibliotheek, Amsterdam 2001.

De leden van CGA zijn dan ook geen tegenstanders van 'vooruitgang' en van de ontginning van nieuwe klankmogelijkheden, maar geven een andere invulling van deze begrippen dan tot dusver in Nederland de gewoonte was. Juist het besef dat de modernistische experimenten in de twintigste eeuw qua betekenisgeving zijn mislukt, heeft hen de stimulans gegeven de basis van de pre-moderne muziekpraktijk opnieuw te exploreren. Daarbij is het overigens volkomen vanzelfsprekend dat de ervaringen van de twintigste eeuw in hun werk doorklinken, iets wat onbevooroordeelde luisteraars gemakkelijk kunnen herkennen.

De muzikale ruimte

Vriend zegt veel waars over het 'broeikas-effect' van het traditionele muziekleven. Dat is ook precies één van de redenen, waarom CGA aansluiting bij deze concertpraktijk zoekt: het wordt tijd dat de hedendaagse muziek een brug slaat naar een praktijk die inderdaad dreigt te verpieteren. Het lijkt ons beter om de rijkdom aan mogelijkheden, die de traditionele uitvoeringscultuur biedt, te ontginnen dan te blijven navelstaren in een beperkt, zwaar gesubsidieerd circuit. Drieklanken staan, samen met Jehova's-getuigen, bij Vriend kennelijk erg laag op de waarderingsschaal. Uiteraard zijn alle soorten intervallen en tooncombinaties bruikbaar, als je er goed mee weet om te gaan. Maar wat zou er mis zijn met drieklanken? Zijn die inferieur aan de klankagglomeraties van Varèse? Zouden mooie, grote, luide, dissonerende veelklanken immuun zijn voor cliché-vorming? Is het open universum van de moderne muziek nog steeds niet in kaart gebracht? Wat doen de miljoenen in de vorige eeuw bijeengeknutselde moderne partituren dan in al die verlaten opslagplaatsen,

is er dan niemand die daar naar omkijkt? En is een drieklank altijd een 'gebaand pad'? Zou de boventoonverhouding misschien een natuurlijk gegeven kunnen zijn, zoals de zwaartekracht?

Rancune?

Rokus de Groot's naïeve, niet onderbouwde bewering dat de cultuurkritiek van CGA wordt gekleurd door een 'grondtoon' die zou voortkomen uit 'gebrek aan erkenning' vermindert de geloofwaardigheid van zijn reactie in ernstige mate. Interessant is dat deze nogal onwetenschappelijke oprisping erg veel lijkt op de tactiek van het Fonds voor de Scheppende Toonkunst om met kritiek om te gaan. Er is sinds de oprichting van het Fonds, in 1982, voortdurend ernstige kritiek op de beleidsstructuur geweest, maar deze werd altijd voorgesteld als "rancune" als gevolg van afwijzing van aanvragen. Deze veronderstelde rancune werd beschouwd als een afdoende reden om op de argumenten van de protesten niet in te hoeven gaan, zodat bijzonder pijnlijke kwesties als het niet bestaan van de gehanteerde 'artistieke criteria' met rust konden worden gelaten. Echter, een argument is een argument, en de mate van wel of niet gerechtvaardigde irritatie, die op de achtergrond kan meespelen, is voor een serieuze discussie irrelevant.

Op verzoek van de redactie van *TvM* ga ik hier niet in op de uitnodiging van De Groot om mijn verwijten aan het Fonds met concrete gegevens te onderbouwen, gegevens die overigens in ruime mate voorhanden zijn, maar strikt genomen buiten de context van muziektheorie vallen.⁵ Wie geïnteresseerd is in de alinea's die ik hierover in het tijdschrift had willen publiceren, kan contact met mij opnemen.

5 Noot van de redactie: *TvM* verwelkomt artikelen en essays die kunnen bijdragen aan de reflectie op en het debat over (hedendaagse) muziek. Daarbij weert ze de polemische toon niet. In het bijzonder bijdragen die compositorisch-technische, esthetische en/of cultuurkritische beschouwingen geven, worden gewaardeerd. En ook al is er verwevenheid van dit soort beschouwingen met kunstpolitieke stellingnames, de redactie is van mening dat zaken als beoordelingsprocedures, geldstromen en subsidiepolitiek niet in dit tijdschrift thuishoren; evenmin als ontboezemingen die voornamelijk op de persoon en niet op de zaak afgaan. Daarvoor zijn voldoende andere kanalen.

Rokus de Groot is overigens volledig op de hoogte van de afstraffingen die het gevolg zijn van het varen van een onafhankelijke artistieke koers, zoals onder meer blijkt uit een artikel van zijn hand over Daan Manneke en Joep Franssens.⁶ Daarom is het des te verbazingwekkender, dat hij in zijn reactie de toon aanslaat van iemand, die nog nooit van problemen rond subsidies van nieuwe muziek heeft gehoord, en zich kennelijk grote zorgen maakt dat de lezer van mijn artikel en mijn CV onmiddellijk zou aannemen dat de Universiteit van Amsterdam op het punt staat om op de barricaden te springen om het 'evangelie' van CGA te verspreiden.

En dan nu, na al deze banaliteit, op naar de Vooruitgang, de Toekomst, de Renaissance, de ontsluiting van de "Visionen einer neuen europäischen Musik", zoals de Deutschlandfunk afgelopen juli ComponistenGroep Amsterdam aan de luisteraars presenteerde.

Wat zijn tradities?

Het in één adem noemen van 'entertainmentmuziek' en 'klassieke muziek', zoals Willem Wander van Nieuwkerk doet, brengt het probleem op de wal wat eigenlijk bedoeld wordt met de term 'klassieke traditie'. Als we het hebben over de Europese muziektraditie, hebben we het over de serieuze kunstmuziek, dus 'high art', en niet over entertainment. Als de popmuziek de traditionele klassieke muziek wordt genoemd van de 'hedendaagse vrije mens', zowel de 'muziek van de staat als van de straat', wordt alle serieuze discussie wel erg moeilijk gemaakt: men wil het over fruit hebben en brengt onmiddellijk de groente ter tafel. De samenhang tussen een 'klassieke traditie' en de organisatie van een samenleving is een complex onderwerp; je kunt niet eenvoudig stellen dat door de moderne democratie de 'low art' klassiek is geworden, noch dat 'high art' in relatie tot het democratiseringsproces nu elitair is. 'High art' is een mentale ruimte die alleen te

betreden is als de noodzakelijke ontvankelijkheid aanwezig is; deze is in principe toegankelijk voor iedereen die in staat is deze te ontwikkelen. Er is dus geen tegenstelling tussen het principe van de democratie en 'high art', zelfs als deze kunstvorm geen invloeden van de 'omgangstalen' laat zien.

Een traditie is een wijze van vervaardigen, zonder dogma en zonder reglement, die meestal van generatie op generatie wordt doorgegeven: dat wat blijkt te werken, stimuleert nieuwe talenten tot nieuwe mogelijkheden. Het is, in de kunst, een bij uitstek praktisch concept en niet een theoretisch concept. Als een traditie niet meer in de vorm van levende kunstenaars voorhanden is, kunnen oudere vormen opnieuw worden geïnterpreteerd en het verloren gewaande ambacht weer verworven worden, zoals in de Italiaanse renaissance gebeurde. Iedere traditie is altijd een creatieve herinterpretatie (zie Joseph Straus, voetnoot 3): bij een 'levende' traditie, die van de leerling van het werk van de meester, bij een 'time gap' die van de hedendaagse kunstenaar van de nog bestaande werken van het verleden. Het gedachteloos, oppervlakkig navolgen van voorbeelden, dit is: de conventionele benadering, is wat vaak 'traditionalisme' wordt genoemd, maar wat in wezen gewoon het alomtegenwoordige conservatisme is, dat altijd zonder argumenten de status quo wil handhaven (waar hebben we dat meer gehoord?).

Van Nieuwkerks uiteenzettingen over de traditie van de 'absolute muziek', hoe interessant ook, hebben mijns inziens meer betrekking op het bewustzijnsproces van deze traditie dan op die traditie zelf. Componisten laten zich in hun creatieve fantasie niet leiden door het rationele bewustzijn van wat ze doen, maar door hun intuïtie en voorstellingsvermogen. (Wat overigens niet uitsluit dat bij de uitwerking van hun fantasieën veel cognitieve intelligentie komt kijken.) De creatieve fantasie kan uiteraard

6 Rokus de Groot, "Affirmation and Restraint", in: *Brief: ASCA Yearbook 1999*, Amsterdam School for Cultural Analysis, Amsterdam 1999.

worden geprikkeld door stimulatie of beperkingen die door de buitenwereld worden bepaald. Maar dat is voor de kwaliteit van het resultaat irrelevant. Daarom behoren zowel het Gregoriaans, Machaut, Monteverdi, Bach, Beethoven, Wagner, Debussy en Bartok tot dezelfde traditie, ongeacht de historische context van hun werk en de verschillende intenties ervan.

Onze eigen historische situatie

Belangrijk lijkt me Van Nieuwkerks opmerking, dat we niet 'om de eigen historische situatie heen kunnen'. Dit is één van de meest misbruikte cliché's uit de modernistische ideologie... Na de holocaust zou poëzie niet meer mogelijk zijn, noch tonaliteit of romantiek, enz. enz. Een op zich begrijpelijke, post-traumatische reactie werd tot dogma met behulp van Adorno's romanticisering van de avant-garde. Wat mensen denken over hun eigen 'historische situatie' kan niet meer zijn dan een voorlopige, beperkte impressie; wat karakteristiek is voor een tijdperk kan meestal pas later in z'n geheel zichtbaar worden. Ook hier is duidelijk, dat een historisch besef als een conceptueel voorschrift wordt toegepast in plaats van achteraf op overgeleverde informatie, wat tenslotte historie bedrijven betekent. Natuurlijk kan het serialisme worden gezien als een trauma-reactie op de Tweede Wereldoorlog; Boulez' uitspraak dat iedere componist die de noodzaak van serialisme niet heeft ingezien, overbodig was, is evenwel geheel vergelijkbaar met de denkwereld waar deze muziek dan een reactie op zou moeten zijn, en ook weer een historiserend 'voorschrift'.

Een besef van de 'historische situatie' is een typisch modern en conceptueel probleem, niet een praktisch probleem. Hadden Buxtehude en Bach meer in mineur moeten schrijven, in de lange nasleep van de Dertigjarige Oorlog in het Noord-Duitsland van die tijd? Zijn de laatste, autonome sonates van Debussy een on-ethische tijdsverspilling, temidden van de Eerste Wereldoorlog?

De leden van ComponistenGroep Amsterdam hebben ook hun ideeën over de huidige 'historische situatie', maar claimen niet dat deze een objectieve, complete, historische vaststelling zijn van verifieerbare feiten van een tijdperk, of dat deze het karakter van een 'voorschrift' of 'dogma' hebben. Hun opinies op dat punt zijn een door intuïtie ingegeven en door observatie bevestigde visie die hun werk inspireert, niet meer, niet minder. Deze visie heeft betrekking op het probleem van de Europese culturele identiteit, het belang van de geschiedenis voor de vooruitgang (Franssens: "Alleen tradities maken vooruitgang mogelijk"), en het belang van aansluiting met het bredere concertpubliek, waarvan de omgangstaal nu juist het gemiddelde is van het premoderne repertoire waaruit deze uitvoeringscultuur bestaat. Dit is geen 'reactionair' conservatisme dat de status quo wil handhaven, maar integendeel een creatief idealisme dat een hoge kunstvorm wil herstellen als onderdeel van een levende muziekpraktijk, een praktijk die open en pluralistisch zou moeten zijn en waarin plaats zou moeten zijn voor verschillende opvattingen, stijlen en idiomem.

(John Borstlap is componist en lid van ComponistenGroep Amsterdam.)