

# Neo-conservatieve tendensen

PETER-JAN WAGEMANS

Een van de weinige voordelen van John Borstlap's artikel 'Een stap naar integratie'<sup>1</sup> is dat het de lezer inzicht geeft in de 'neo-conservatieve' denkwijze die al geruime tijd in het muzikaleven rondwaart. De geest van het conservatisme kreeg na 1910 in grote delen van het muzikaleven een vaste plaats, maar anno 2004 heeft dit conservatisme een nieuw gezicht gekregen. Ging het in 1910 nog om het tegengaan van nieuwe, grensverleggende ideeën, in 2004 kijken de aanhangers van het conservatisme terug op het resultaat van deze ideeën, zoals ze te vinden zijn in de muziek van componisten als Schönberg, Berg, Webern, Stockhausen, Boulez, Ligeti, Messiaen, Andriessen en Birtwistle. Het zijn vooral deze namen, en niet de behoudende componisten rond Richard Strauss en Franz Schmidt, die de geschiedenis hebben geschreven. Ze schreven in een stijl, die tegenwoordig vrij algemeen 'modernisme' genoemd wordt. Veel componisten hebben de opkomst en heerschappij van het modernisme met de nodige zorg aanschouwd. Blijkbaar kan niet iedereen zich vinden in deze vaak extreem dissonante en gecompliceerde stijl, maar het meest zorgwekkend is dat de meerderheid van de concertgangers er ook niet veel in ziet. De verontrusting over het eerder toe- dan afnemende isolement van deze stijl leidde bij veel componisten tot het 'post-modernisme', een stijl die niet de technieken van het modernisme afwijst, maar wel de esthetiek waaraan het modernistische kunstwerk dient te voldoen. Een andere reactie is die van het 'neo-conservatisme', waarin de hele modernistische stijl als zodanig als een aberratie van de muziekge-

schiedenis wordt afgewezen. Wordt in het post-modernisme de zorg over het functioneren van de nieuwe muziek omgezet in een speelse en creatieve nieuwe impuls (het post-modernisme wil ook een nieuwe stijl zijn), in het neo-conservatisme overheerst een sterk 'retour à' en een merkwaardige, maar altijd aanwezige rancuneuze toon.

Een van de eerste duidelijk conservatieve geschriften was het artikel "Futuristengefahr" van de Duitse componist en dirigent Hans Pfitzner<sup>2</sup>. Ik wil aan de hand van dit artikel de algemene tendensen van het conservatisme nader toelichten. "Futuristengefahr" is daarom interessant, omdat het zich specifiek richtte tegen het *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst* van Ferruccio Busoni, een van de aartsvaders van het modernisme<sup>3</sup>. Het artikel van Pfitzner stamt uit 1917, ruim voor de tijd van het nazisme, waarin Pfitzner een weinig rooskleurige rol speelde. Zo was hij een goede vriend van Hans Frank, gouverneur-generaal van bezet Polen. Ik vermeld dit om aan te geven dat naar mijn mening politiek conservatisme in de opstelling van Pfitzner ten opzichte van Busoni nog geen rol speelde, hoewel de onvriendelijke woorden van Busoni over het Duitse muziekonderwijs Pfitzners nationalistische hart pijn moeten hebben gedaan.

In zijn boekje legt Busoni de grondslagen voor het modernisme vast. Hij voelt instinctief aan dat men, om uit de oude taal van de Duitse laat-romantiek te komen, bereid moet zijn een aantal axioma's van die stijl omver te werpen.

- 1 John Borstlap, "Componistengroep Amsterdam: een stap naar integratie", in: *Tijdschrift voor Muziektheorie* 8/3 (2003), pp.241-253.
- 2 Hans Pfitzner, "Futuristengefahr", München/Leipzig 1917; geciteerd naar Hans Pfitzner, *Sämtliche Schriften* (hrsg. von Bernhard Adamy), Tutzing 1987.
- 3 Ferruccio Busoni, *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst*. Text der zweiten Fassung von 1916, mit einem Nachw. von Wolfgang Dömling, Hamburg 1973.

"Frei ist die Tonkunst geboren, und frei zu werden ist ihre Bestimmung". Vanuit deze stelling wordt het Duitse onderwijs aangepakt, vooral de invloed van Hugo Riemann. Busoni schrijft:

"Die Gesetzgeber haben Geist, Empfindung, die Individualität jener Tonsetzer und ihre Zeit mit der symmetrischen Musik identifiziert und schliesslich (...) die Form als Symbol behalten und sie zum Schild, zur Glaubenslehre erhoben. (...) Mozart, ihn staunen wir an, nicht aber an seiner Tonika und Dominante, seinen Durchführungen und Kodas."

Busoni maakt met een breed gebaar zijn tafel schoon om de verworven ruimte met nieuwe ideeën te kunnen vullen. Hij legt daarbij een tweede uitgangspunt voor het modernisme vast: de wil om aan de genen van de muziek zelf te knutselen, om het bestaande toonsysteem te veranderen. Busoni stelt voor om het oude stelsel van mineur en majeur te vervangen door maar liefst 113 toonreeksen, die niet meer gebaseerd zijn op de diatonische toonreeksen. Verder ziet hij in dat zich tussen c en cis nog een oneindig aantal tonen moeten bevinden, en speculeert hij over toonreeksen die zijn samengesteld uit kwart- en eenderde tonen. Het celebrale karakter van deze exercitie zal voor de modernistische stroming uitgangspunt blijven. Een aantal van Busoni's gedachten zijn ook geheel speculatief. Van zijn met veel vuur verdedigde kwart- en eenderde tonen heeft hij bijvoorbeeld zelf als componist nooit gebruik gemaakt. Maar het idee was geponeerd, en vele componisten hebben er wel gebruik van gemaakt, van Alois Hába tot Klaus Huber.

Pfitzners afwijzing van vrijwel alles wat Busoni te berde brengt is in een aantal punten onder te brengen. De vergelijking met het opstel van John Borstlap is daarbij interessant. Een beetje te veel eer voor Borstlap is het overigens wel: Pfitzner was een werkelijk belangrijk componist en dirigent, terwijl Borstlap voornamelijk

de aandacht heeft getrokken door met grote heftigheid te poneren waar hij allemaal tegen is. Voorwaar een verschil!

## 1. Eeuwige waarden

De zoektocht naar een universeel waardenpatroon vinden we in bijna alle conservatieve geschriften. Het is misschien het meest constante kenmerk van het conservatisme; misschien is het zelfs, omgekeerd, de geesteshouding die tot conservatisme leidt. Deze zoektocht kan ook alleen maar in het verleden plaatsvinden. De nieuwe werken immers moeten nog geschreven worden. Borstlap formuleert het zo: "In werkelijkheid is een muziekwerk zowel een autonoom kunstwerk als een vorm van expressie. Men zou kunnen zeggen: een autonome drager van een niet-conceptuele inhoud".<sup>4</sup> Even afgezien van het cryptische 'niet-conceptuele' lijkt me dit een gemeenplaats waar weinig mee is aan te vangen. Wanneer men structuur en expressieve inhoud van een muziekwerk als twee polen wil zien – een typisch negentiende-eeuwse gedachte –, dan is de stelling misschien waardevoller als we eraan toevoegen dat beide polen een hoge mate van ontwikkeling moeten doormaken om van muziekstukje tot kunst te evolueren. Maar wie of wat bepaalt die ontwikkelingsgraad? In dit kader is het logisch dat Borstlap Schenker en diens Urlin aanhaalt. Maar het grote probleem bij Schenker is nu juist die Urlin: dit is in alle gevallen een cliché, dat net zo geldig is voor een kunstwerk, waar Schenker slim genoeg zijn analysemethode altijd op loslaat, als voor een lang vergeten prutswerk. Het geheim van het meesterwerk zit in het detail, en dit gaat in de Schenkeriaanse reductiemethode altijd verloren.

Een ietwat omgekeerde discussie speelt zich af tussen Busoni en Pfitzner: Busoni wil af van alle vooropgezette regels van de Duitse tonkunst – bij hem een beetje plagerig 'absolute muziek' genoemd – wat Pfitzner tot de verzuiching brengt: "Er nennt es ein Kind, ein

4 Borstlap, "Componistengroep Amsterdam", p. 244.

Wunderkind [Busoni's dichterlijke omschrijving van de muziek]; aber selbst Wunderkinder müssen etwas Gediegenes lernen, sonst wird nichts aus ihnen." Dat "Gediegenes" zijn de oude regels:

"Hier muss doch nun erinnert werden, dass es wohl kein musikalisch-theoretisches Werk, keine Regel gibt, die willkürlich aufgestellt wären, (...) sondern, dass alle musikalischen Gesetze und Gesetzbücher auf ähnliche Weise entstanden sind, wie etwa botanische oder zoologische Werke, nämlich durch Beschreibung und Beobachtung des Vorhandenen in der Natur, woraus sich Resultate ergeben, die aus den vielfachen und verschiedenen Formen des Wahrnehmbaren das Gemeinsame und Gesetzmässige desselben in Regel und übersichtliche Ordnung bringen, die man dann Gesetze nennt."

Op zich is het natuurlijk juist gesteld, dat de muziektheoretische werken 'wetten' uit de geschiedenis van de muziek behandelen, maar de vraag die zich opdringt is: in hoeverre moet een componist of een luisteraar zich van deze 'wetten' iets aantrekken, in welke mate zijn ze eeuwig? Een aardig voorbeeld vinden we in het artikel van Borstlap. Hij stelt:

"Het zelf van de luisteraar volgt de dynamiek van de innerlijke processen van het werk alsof het zijn eigen innerlijke processen betreft. Dit verklaart de ervaring van desoriëntatie bij atonale muziek, waar immers geen tooncentrum aanwezig is, en de frustratie bij het beluisteren van seriële muziek, waar de hiërarchische verschillen tussen de tonen zijn opgeheven en er geen ruimtewerking optreedt (...)."<sup>5</sup>

Ja, als je deze werken beluistert met negentiende-eeuwse oren! In atonale muziek is de functie van de toonhoogte fundamenteel anders, juist omdat er geen tonaliteit meer is, en dus neem je de toonhoogtes ook anders waar! Uit de praktijk blijkt dat mensen zich op de diatonische verhoudingen oriënteren wanneer ze

toonhoogtes precies willen horen, of zingen, en op het metrum wanneer er ritmes worden uitgevoerd. Maar probeer maar eens een vogel precies na te zingen, of het ruisen van water ritmisch te interpreteren. We kunnen veel meer horen en ervaren 'alsof het onze eigen innerlijke processen zijn' dan alle muziek die tussen het Gregoriaans en Schönberg is ontwikkeld. Een in mijn ogen (oren) afschrikwekkend voorbeeld is die van de Heavy Metal, welke door middel van zware geluidsmuren, waarin door de elektronische vervormingen geen melodie of harmonie meer te bekennen valt, de liefhebbers emotioneel diep weet te raken, of, in het Borstlaps: tot een diep contact met de eigen innerlijke processen voert. Maar die muziek bedoelt Borstlap helemaal niet, hij bedoelt die van de oude meesters. Overigens, een constante factor die we bij Borstlap ook duidelijk zien, leven conservatieve componisten in de veronderstelling dat als ze componeren binnen of in dialoog met de 'wetten' of eeuwige waarden, er vanzelf iets van de glorie van de meesterwerken uit het verleden op hen zal afstralen. Hoezeer ze zich daarin vergissen bewijzen vele muziekvoorbeelden, ook de bij het artikel van Borstlap geleverde. Alleen Jezus liep op het water, en wel één keer!

## 2. Originaliteit

Busoni spreekt al in de titel van zijn boekje over een nieuwe toonkunst. Daarin zijn twee dingen nodig: het loslaten van de oude en het omschrijven van het terrein waarin het nieuwe zou moeten plaatsvinden. Daaruit spreekt een duidelijk vertrouwen in de ontwikkelbaarheid van het muzikale materiaal. Bach en Beethoven moeten "als ein Anfang aufzufassen" zijn "und nicht als unzuübertreffende Abgeschlossenheiten". In de kiem zien we hier de ontwikkeling van het muzikale materiaal als een onafhankelijk principe opduiken, zoals dit verder uitgewerkt wordt door Schönbergleerling Josef Rufer (*Die Komposition mit zwölf Tönen*). De modernisten zijn over het algemeen overtuigde aanhangers van dit principe. In dit licht zijn de

5 Borstlap, "Componistengroep Amsterdam", p. 246.

uitspraken van Stockhausen en Boulez te zien, dat een componist die niet serieel componeert geheel irrelevant is. Begrijpelijk, maar niet erg aardig gesteld. Tegenover Busoni's ontwikkelingsprincipe stelt Pfitzner:

"(...) Dagegen ist es geradezu unlogisch, von Zielen der Kunst überhaupt zu sprechen. Sie hat keine Zwecke und keine Ziele. Ein jedes Kunstwerk ist eine Welt für sich; ist es das Werk eines Genies, ist es gelungen, erhebt es, beglückt es (...) es hat den einzigen 'Zweck', das einige 'Ziel' erreicht."

Niet de kunst heeft een doel, de kunstenaar echter wel: "nämlich seine ihm verliehene Begabung in möglichst vollkommene Leistungen umzusetzen." Elke sociale of zelfs maar voor de ontwikkeling van de muziek zelf relevante betekenis wordt hier ontkend. Tegenover de vooruitgangscultus van Busoni zet Pfitzner de cultus van het Genie. "Das 'Versprechen' des Genies basiert auf Gewissheit; die Natur, gegenüber ihm, ist stets zu allem bereit." Borstlap zegt het wat prozaïscher:

"Identificatie met een culturele traditie [Pfitzner's 'Natur'] betekent, dat de cumulatieve ervaring van de traditie [het 'Genie' bij Pfitzner] voor het individu toegankelijk wordt en hem de rijkdom van de geschiedenis biedt, waaruit hij voor zijn eigen ontwikkeling vrijelijk kan putten, waarna deze ervaring weer terugvloeit in het gemeenschappelijke cultuurbezit".

Daarmee is het probleem blootgelegd, dat zowel Pfitzner als Borstlap teistert: bij zoveel gediensdigheid aan de traditie is het namelijk bijna onmogelijk origineel te zijn. De muziek-geschiedenis is zonder veel moeite in te delen in tijdperken die ieder gekenmerkt worden door een muzikale deeltaal, ook wel stijl genoemd. Deze deeltalen, hoewel onderling verbonden met de algemene uitgangspunten van de Westerse kunstmuziek, hebben een soort laatste houdbaarheidsdatum. Het ver-

strijken van die datum komt in zicht wanneer de grootste compositorische talenten in die deeltaal de beste, best klinkende details hebben ontdekt en zich eigen gemaakt. Langzaam gaat deze deeltaal voor de luisteraar over van een levende taal naar het onvervreembare bezit van de beste componisten van zo'n periode. Zo werd het tijdperk van de Klassieken het tijdperk van Haydn, Mozart en Beethoven. Deze deeltaal is geliefd bij de meeste muziekliefhebbers. Waarom dan niet verder componeren in die taal? Het antwoord ligt voor de hand: omdat zowel componist als luisteraar deze deeltaal al lang als de taal van Haydn, Mozart, Beethoven kennen. De luisteraar zal het nut niet inzien van nieuwe stukken die op Haydn, Mozart of Beethoven lijken, maar niet zo goed zijn, en de componist van plagiaat beschuldigen. En waarom is deze muziek niet meer zo goed als die van Haydn, Mozart of Beethoven? Omdat de componist de sjablonen van deze deeltalen zo in zijn hoofd heeft dat er een vorm van pseudo-creativiteit ontstaat, waarin hij zijn herinnering aan reeds gehoorde muziek verward met echte creativiteit. Dit laatste proces herkennen is een van de moeilijkste dingen die er voor een componist zijn, vooral voor mindere talenten, zoals Borstlap zelf. Vernieuwing, verandering van deeltaal is noodzakelijk om een frisse, nieuwe bijdrage aan de muziek te kunnen blijven leveren. Ook het modernisme is tegenwoordig ten prooi gevallen aan pseudo-creativiteit en routine!

Bij Pfitzner leidde dit dilemma tot een diep pessimisme. Zijn onvoorwaardelijke liefde voor de traditie leidde tot het inzicht dat hij niet veranderen kon, en dat waarschijnlijk het beste al gezegd was. "Mein Gefühl neigt vielmehr zu dieser Ansicht [dat het hoogtepunt reeds gepasseerd is]. Schon Rubinstein hat ernstlich von einem 'Finis Musicae' gesprochen."

Dit laat ook zien hoe noodzakelijk verandering is: stilstand verstikt.



### 3. Esthetiek

Opvallend is dat Borstlap zijn pijlen alleen richt op de modernisten: "De twintigste-eeuwse muziek heeft nauwelijks tegen de concurrenten van het premoderne repertoire kunnen opboksen (...). Het zal duidelijk zijn dat dit te maken moet hebben met de volstrekte overbodigheid [is dit een Boulezcitaat?] van een muziekvorm die geen muziek in de strikte zin wil zijn, maar slechts klankgeworden object (...)." Deze passage is zo absurd, dat ik me afvraag of we het wel over dezelfde muziek hebben. In de eerste plaats zijn er binnen het modernisme maar heel weinig stukken geschreven die zich uitsluitend op het structurele richten. Zelfs volgens Boulez heeft het pure serialisme maar twee weken bestaan. Schönbergs *Klavierstücke* zijn geschreven voor dezelfde pianist die ook Beethovens Bagatellen heeft gespeeld, ze zijn geschreven voor de lusteraar die dezelfde Bagatellen heeft beluisterd. We zien ook dat alle muziek, in de modernistische taal geschreven door componisten die dachten dat ze er alleen met gereken en eindeloos gestructureerd vanzelf wel zouden komen, inmiddels zijn verdwenen, of op een zijspoor enkele reis vergetelheid zijn gezet. Wie luistert er nog naar *Polyfonie X* van Pierre Boulez of *Komposition in fünf Teilen* van Reinhold Finkbein? Hierin is er geen verschil met het verleden. Wie gaat er naar een avondje Strijkduo's van Bohrer en Reicha? Wie zit de cantates van Sebastian Knüpfer uit? Kenmerkend voor de neo-conservatieven, die het voordeel hebben het resultaat van de modernistische ideeën van 1910-1920 te kennen, is dat ze het modernisme het liefst beoordelen op zijn meest clichématige kant – zijn eindeloos geëmmer over structuren, zijn meest saaie muziek en zijn mislukkingen. Waarom niet gezegd dat *Wozzeck* van Alban Berg, sinds de première een succesopera, of *Die Soldaten* van Bernd Alois Zimmermann, nog zo een, een volstrekt overbodig klankobject is? Waarom niet gezegd dat *Gruppen für drei Orchester* van Stockhausen, *Lontano* van Ligeti, de slagwerkstukken van Xenakis, *Lonely Child* van Claude Vivier volstrekt overbodige klankobjecten zijn?

Waarom niet de Tweede Symfonie van Matthijs Vermeulen, altijd een verpletterend publieksucces, *De Staat* van Louis Andriessen, nog zo een, of *Rituel* van Pierre Boulez? Ik hoop dat Borstlap deze stuk voor stuk expressieve, intelligent gestructureerde en succesvolle werken niet kent. Als hij ze wel kent, waarom heeft hij het niet over deze of vergelijkbare werken? Waarschijnlijk omdat het betitelen van deze werken als volstrekt overbodige klankobjecten zichzelf veroordeelt: deze internationaal erkende meesterwerken worden door de succesloze en onbekende componist John Borstlap ontmaskerd: hij vindt ze niet mooi!

Pfitzner, die een soortgelijke houding aannam ten aanzien van de werken van de Tweede Weense School, formuleerde zijn weerzin tegen een nieuwe muziekethiek als volgt: [Busoni droomt van] "eine ganz neue Kunst, wenn nämlich eine Kunst sein sollte, die mit dem, was wir jetzt Musik oder Tonkunst genannt haben, ausser Schwingungen der Luft gar nichts mehr, aber auch nichts mehr das geringste zu tun habe würde."

Maar waarom heeft Busoni's droom dan niets van doen met muziek, zoals Pfitzner die kent? Pfitzner weet dat deze nieuwe werken, geschreven in de ideeënwereld van Busoni, een volledig andere klankethiek zullen hebben. Een esthetiek die hij niet wil en zich zelfs niet kan voor stellen: "Unter Ästhetik verstehe ich eine Lehre vom Schönen. Die Begriffe dieser Lehre müssen doch von etwas Vorhandenem oder wenigstens von etwas Vorstellbarem abgezogen sein." Klankethiek wordt door Pfitzner afgeleid van datgene wat er al is, of wat hij al kent. Waar Busoni speculeert om de weg vrij te maken voor wat hij nog niet kent, richt Pfitzner zich op de klankwereld van het verleden en maakt dat tot criterium van het nieuwe. Nu heeft Borstlap één punt: er zijn niet zoveel puur modernistische werken die regelmatig gespeeld worden, althans op de traditionele podia. Maar dit is geen kwaliteitscriterium. Of hield Bachs *Matthäus-Passion* op een meesterwerk te zijn in de 100 jaar dat het niet werd uitgevoerd voordat Mendelssohn het werk weer

wakker kuste? Om zijn gelijk ten aanzien van programmamuziek te halen beroept ook Pfitzner zich in "Futuristengefahr" op het publiek: "Wie kommt es denn, dass diese beiden, [Pfitzner bedoelt Liszt en Berlioz] trotzdem Sie unaufhörlich und sorgfältig aufgeführt, propagiert und hochgepriesen werden, niemals wahrhaft populär werden?" Onophoudelijk gespeeld worden, ook nog zorgvuldig en gepropageerd, dat heeft bijna geen enkel werk in de twintigste eeuw mogen meemaken, integendeel!

Zowel Liszt als Berlioz werden bespot en tegengewerkt op een wijze die we ons in 2004 ten aanzien van deze componisten helemaal niet meer kunnen voorstellen, maar hun behandeling is heilig vergeleken met wat het officiële muziekleven in petto had voor Schönberg, Berg, Ives, Varèse. De onvriendelijkheden die modernistische componisten hebben gezegd of gedaan werden door het officiële muziekleven en de pers op z'n minst geëvenaard.

#### 4. Het woord 'Neo'

Groot verschil, ik gaf dat al eerder aan, tussen Borstlap en Pfitzner is het feit dat het modernisme ten tijde van "Futuristengefahr" nog in de kinderschoenen stond, en anno 2004 waarschijnlijk al over zijn grootste bloei heen is. Het gevoel van onrust en protest, en de waarschuwing om de kostbare traditie niet met experimenten te beschadigen (die Pfitzner tot zijn artikel brachten) is voor een grote groep componisten veranderd in een concrete situatie. Men voelt zich in een koude, winderige hoek gedrongen, juist door het modernisme, waar deze componisten geen enkel muzikaal genoegen aan beleven, en ze vermoeden ook een boze opzet achter hun eigen gebrek aan succes. Immers, de drie Amsterdamse componisten die Borstlap in zijn artikel vertegenwoordigt spelen een volstrekt ondergeschikte rol in het muziekleven, terwijl toch juist hun muziek een alternatief zou moeten vormen voor de 'vol-

strekt overbodige klankobjecten' van de modernisten.

Hier moet een complot aanwezig zijn! En het is deze complottheorie, naast hun conservatisme zelf, die herinnert aan de Amerikaanse neo-conservatieve stroming. Waar het communistische complot in het Amerikaanse neo-conservatisme de ultieme bindende rol speelde, zo speelt de haat tegen het grote modernistische complot de samenbindende rol tussen verder zeer uiteenlopende componisten. In hun strijd gaat niets te ver, en het is eigenlijk alleen in deze rol dat het neo-conservatisme van John Borstlap regelmatig de aandacht vraagt.

Het zou aantrekkelijk zijn al zijn hele en halve leugens, voor waar aangenomen roddelarijen en drogredenen een voor een door te prikken, maar dat zou mij helaas buiten het kader van deze discussiebijdrage voeren. Laat ik volstaan met één leerzaam voorbeeld. In zijn tweede commentaar stelt Borstlap dat de componisten Peter Schat en Tristan Keuris door hun niet-modernistische schrijfwijzen tegengewerkt werden door het Fonds voor de Scheppende Toonkunst<sup>6</sup>, Laten dit nu, samen met Otto Ketting en Louis Andriessen, de best gesubsidieerde componisten uit de geschiedenis van het Fonds voor de Scheppende Toonkunst zijn. De enige rimpeling die zich ooit in de subsidiecarrière van Peter Schat heeft voorgedaan was in een periode dat Peter, als best gesubsidieerde van alle Nederlandse componisten, wel erg weinig voor zijn geld had gedaan. Het Fonds besloot, op advies van twee beoordelingscommissies, tot een korting op zijn subsidie, waarop Peter alle sluisen van de demagogie opentrok. De korting werd, zeer tot mijn spijt, door de volgende commissie weer ongedaan gemaakt. Dat is alles. Hoe ik dat weet? Ik zat toen in het bestuur van het Fonds. Wie werkelijk objectief naar de verdeling van de subsidiegelden door het Fonds kijkt, zal constateren dat de grootste hoeveelheid altijd naar gematig-

6 John Borstlap, "De nieuwe muziekconsensus in Nederland", *Tijdschrift voor Muziektheorie* 9/3 (2004), pp. 267-273.

de componisten is gegaan. Nederland telt ook niet zoveel modernistische componisten. Maar voor een flinke haatcampagne, waarmee Borstlap enige tijd geleden is gestart, is dit natuurlijk niet een feit waarmee je kunt scoren.

*(Peter-Jan Wagemans is componist, programmeur van Holland Symfonia en hoofdvakdocent compositie en muziektheorie aan het Rotterdams Conservatorium.)*