

Classicist in spijkerpak

Robert Adlington,

Louis Andriessen: De Staat

WILLEM WANDER VAN NIEUWKERK

Landmarks in Music Since 1950
Aldershot: Ashgate, 2004
ISBN 0-7546-0925-1
167 blz.
14 voorbeelden

Robert Adlington heeft een goed en nuttig boek geschreven, waarin hij *De Staat* van Louis Andriessen uitgebreid analyseert in het kader van de Nederlandse muziekcultuur van de jaren zestig en zeventig. De studie is deel van een prachtige serie van uitgever Ashgate, waarin belangrijke werken van na 1950 zowel analytisch als contextueel worden beschreven. Voor zijn onderzoek van *De Staat* bracht Adlington een indrukwekkende hoeveelheid uiteenlopend 'contextueel' materiaal bijeen, dat hij vaardig en eloquent combineerde met eigen muziekkritische en beschouwelijke inzichten en aanvulde met nieuwe informatie uit gesprekken en briefwisselingen met Andriessen zelf. Het boek bevat bovendien een cd, die waardevol is omdat daarop zowel *De Staat* in een 'authentieke' uitvoering (opgenomen in 1978) als de twee voorgangers ervan, *De Volharding* (opgenomen in 1972) en *Il Principe* (opgenomen in 1974) te vinden zijn. Deze studie is mooi op tijd. Hij toont de Nederlandse lezer iets van de buitenlandse, in dit geval Britse, kijk op het kleine 'gidsland', dat in de jaren '70 in de maak was en op dit moment nogal aan revisie toe lijkt. Hij geeft buitenlanders een kijkje in een periode waarin nieuwe Nederlandse culturele mores ontstonden. Maar ook is hij in zoverre tijdloos, dat er in doorschemert hoe Andriessen in die ideologische linkse jaren een internationaal invloedrijk hoofdstuk helpt toevoegen aan het twin-

tigste-eeuwse (neo)classicisme (al gebruikt Adlington het begrip 'classicisme' nogal besmuikt). En het is natuurlijk mooi om te lezen, dat Adlington enorm van het stuk houdt en een zwak heeft voor de achterliggende denkwereld – al komt dat zijn kritische afstand niet altijd ten goede.

Een groepsportret

Het eerste hoofdstuk, "Music and Politics: Early Works, Protest and the Orkest De Volharding", beschrijft de opmerkelijke vermenging van politieke en culturele actie van de kringen waarin Andriessen zijn vroege werk tot stand bracht. Tegen de achtergrond van de Vietnamoorlog en het Koninklijk Huwelijk groeide Amsterdam uit tot een 'ludiek centrum', waar sociale actie en politiek protest door de Provo-beweging vermengd werd met de artistieke houding van de Fluxus-beweging. Andriessen, leerling van Berio, worstelde hier met de puristische geest van Darmstadt, en als zoon van de cultureel ruimdenkende en erudiete Hendrik Andriessen, tegelijk met de in Darmstadt streng verboden liefde voor bestaande muziekstijlen. In de geest van popart (citaten), de 'inclusieve' Ives en het totaal-theatrale Fluxus ontstonden zo zijn multi-stilistische stukken, met als notoir hoogtepunt een aandeel in *Reconstructie*, de 'moraliteit' waarmee het Holland Festival in 1969 Nederland zijn eigen, gesubsidieerde culturele revolutie bezorgde (p. 19). Maar die creatieve vrijheid had een prijs: "[Andriessen] found himself completely alienated from the culture that had nurtured him as a musician" (p. 22). Volgens Adlington had die frustratie twee elementen: een ethische, gericht tegen het keurslijf van de orkestpraktijk, dat de musicus

zijn keuzevrijheid ontnemt, en een politieke, gericht tegen muziek als culturele statusbevestiging voor de burgerlijke bovenklasse. In een bredere socio-muzikale beschouwing zou de lezer beide elementen beter beargumenteerd willen zien. Zo zegt Andriessen over de uitvoerders van zijn *Anachronie I*: "No one understood what they had played and why. And nobody gave a damn" (p. 22). Zegt dit iets over het 'keurslijf van de orkestpraktijk'? Het zegt hooguit dat Andriessen boos was dat die orkestpraktijk hem niet accepteerde. Ook de politieke kwestie van 'status' verdient meer nuance. Adlington noemt terecht James Kennedy¹, die heeft laten zien hoe in die periode de heersende klasse zich juist betrekkelijk gewillig voegde naar de houding en eisen van luidruchtige nieuwkomers (en dat sindsdien is blijven doen). Over het beruchte Notenkraaker-incident, tijdens een speciaal concert voor (woedende) niet-abonnees in het Concertgebouw, schrijft hij terecht dat "if there was an 'elite' at the Nutcracker protest (...) it was the protesters themselves" (p. 17). Andriessen, stammend uit een grootburgerlijke familie van musici met belangrijke functies, is zelf wellicht Nederlands duidelijkste voorbeeld van die *radical chic*.

Adlington beschrijft met veel feitenkennis de baaierd van nieuwe invloeden waar Andriessens frustratie hem in die periode des te meer open voor openstelde: de anarchistische en theatrale improvisatiemuziek van de Instant Composers Pool, de conceptuele aanpak van de Hagenaars Raaijmakers en Van Bergeijk, het Amerikaanse minimalisme en natuurlijk Hans Eisler, wiens muziek en denken over muziek en politiek met de oprichting van De Volharding (naar aanleiding van het minimalistische evenement van diezelfde naam uit 1972) een grote rol gingen spelen. Eislers denkbeeld van *angewandte Musik* was zowel van toepassing op de politieke podia waar het ensemble De Volharding zich op begaf, schouder aan schouder dirigentloos blazend, als op de theaterpodia waar Andriessen toneelmuzieken voor schreef, bijvoorbeeld als huiscomponist van Theatergroep Baal.

Adlington schrijft hier, beknopt en zeer leesbaar, een informatieve voorgeschiedenis van opvattingen over theatraliteit, sociale actie en vernieuwing in de concertpraktijk, die volgens hem, via de periode van Orkest De Volharding, zullen samenkomen in de Ware Andriessen van *De Staat*.

Zo zijn onze manieren

In hoofdstuk 2, "Jazz, Minimalism and Stravinsky", bespreekt Adlington de drie muzikale invloeden die volgens hem in *De Staat* het belangrijkste zijn. Hij doet dat aan de hand van de werken die er aan vooraf gingen, de meeste geschreven voor De Volharding.

Andriessen wordt vaak gezien als 'cross-overcomponist', maar Adlington maakt duidelijk dat hij een "complex relation to popular culture" heeft (p. 33). Popmuziek sprak hem juist nooit zo aan – "too light, too simple" (p. 34); jazz is belangrijk, als "the folk music [sic] which is musically the most developed". Dat blijkt uit de overduidelijke "structurele toespelingen" op blues en boogie in stukken als *On Jimmy Yancey* en *De Stijl*, maar de grootste rol speelt de uitvoeringwijze van jazzmusici (p. 35). Binnen de jazz is Andriessen vooral liefhebber van "the big-band culture: the writing, settings, arrangements, the harmonies of large groups of brass instruments" (p. 36). Volgens Adlington biedt de uitvoeringpraktijk van het jazzorkest "an alternative to the 'bourgeois' performance style of the symphony orchestra", omdat jazz "de persoonlijkheid van de individuele uitvoerder authentiek weerspiegelt". Vandaar de polemiek met klassieke spelers van *De Staat*, zoals die in Warschau, waar het werk klonk "als Bruckner en Mahler", terwijl het moest klinken als "Basie en Stan Kenton" (p. 38). Maar Adlington moet ook binnen het 'jazzorkest' weer verder inzoomen: het gaat Andriessen er om dat "his music requires attention to be shifted away from the continuation of notes – which tends to be prioritized in standard classical performance – to focus on their initial attack" (p. 38). Omdat de rol van de uitvoerder in Andriessens

1 James C. Kennedy, *Nieuw Babylon in aanbouw: Nederland in de jaren zestig*. Amsterdam 1999.

muziek (en in dit boek) een grote betekenis heet te hebben, is het nogal opvallend dat Adlington vrij kritiekloos deze kijk op de uitvoeringspraktijk van jazz en klassieke muziek tot uitgangspunt neemt. De luide aanzetten van een big band (zeker die van Kenton) vormen geen voldoende samenvatting van het geluid van jazzspelers, niet eens van hun toonvorming, en helemaal niet van hun timing. Juist het meest persoonlijke wordt hier, laten we maar zeggen, weggestileerd. Net zo merkwaardig is de stelling dat klassieke musici 'onpersoonlijk' spelen. Hier wordt een ideologische, polemische stellingname tot musicologisch uitgangspunt genomen. Het begrip 'jazz' vertekent bovendien onnodig de uitvoeringspraktijk van De Volharding. Ondanks hun streven naar een persoonlijk geluid van "vrije individuen", die "geen ondergeschikte ploeters" zijn (p. 39), kende hun repertoire immers nagenoeg geen solo's maar unisono's, geen improvisatie maar compositie, en de "fysieke investering" (p. 40) die tot het typerende massieve groepsgekluid leidde had zonder de jazz vast ook wel bestaan.

Centraal in deze studie staat Andriessens relatie met het 'minimalisme', waarmee Adlington vooral het Amerikaanse, ritmisch-repetitieve minimalisme van Riley, Reich en Glass bedoelt, dat Andriessen begin jaren zeventig leerde kennen. Ook deze relatie is complex, want "aspects of minimalism – its rhythmic drive, improvisatory elements, and allusion to popular and non-Western musics – held great appeal to Andriessen" (p. 43), maar ook maakt Adlington wel duidelijk dat het teveel 'roombotermuziek' was, te mooi om waar te zijn. Het is dan ook heel goed dat hij daarnaast de repetitieve stukken van Frederic Rzewski noemt, die een veel chromatischer 'earthy vigour' tonen, en bij wie 'herhaling' vooral ook *inspanning* betekent.

Meer nadruk dan Adlington haar geeft mag naar mijn gevoel het 'Haagse' conceptualisme

krijgen, waarover Andriessen goedkeurend meldt dat het is "based on a single idea, a musical idea, and the result is purely a development of this idea (...)." Waarschijnlijk kleurde die aanpak toch sterk zijn opvatting over minimalisme, dat hij "a rigid [i.e. strict] and radical" componeerwijze noemde (p. 46), en dat je kunt zien als muziek 'over' een enkelvoudig muzikaal 'onderwerp'. Later schrijft hij ergens: "Één muzikaal idee doorzetten, zo hoort het eigenlijk. Dat (...) is weer typerend voor de conceptuele kunst van de afgelopen twintig jaar."² Adlington citeert weliswaar Andriessens opmerking (uit 1992) dat al zijn werken sinds 1970 'conceptuele muziek' zijn (p. 23-24), maar de precieze consequenties daarvan voor *De Staat* laat hij verder helaas in het midden. Mij lijkt duidelijk dat minimalisme hem aansprak als een muziek van en door uitvoerders, en zo werd, net zoals de conceptualistische focus in jazz zich op de 'attaque' richtte, in werken als *Hoketus* de 'groepsinspanning' tot onderwerp. Het voor de Haagse conceptuelen belangrijke theatrale aspect stelt Adlington later bij *De Staat* wel degelijk aan de orde.

Adlington beschrijft eerst Strawinsky's zuiver muzikale (harmonische) invloed, maar ik vind zijn behandeling van Strawinsky als voorbeeld in kwesties van expressie en 'stijlverwijzing' belangrijker. Van belang is namelijk, en in de context van de Nederlandse cultuur rond 1980 zeker vrij uniek, dat Andriessen een verklaard classicist is (p. 53). Over het boek dat hij samen met Elmer Schönberger over Strawinsky schreef zei hij tegen Jonathan Cross: "a lot of that book is about what I did. It's my homage to composing" (p. 48).³ In dat boek schrijven Andriessen en Schönberger dat Strawinsky's houding leidt tot een muziek "die altijd verwijst naar andere muziek (en van die verwijzing een onderwerp maakt), maar die er toch geen twijfel over laat bestaan wie haar maker is." Ook benadrukken ze "het (historische) besef dat muziek over andere muziek gaat", en

2 L. Andriessen, "De maker hoort te verdwijnen achter de muziek", in: programmaboek bij *Rosa, a Horse Drama*, De Nederlandse Opera 1994, p. 5.

3 L. Andriessen en E. Schönberger, *Het Apollinisch Uurwerk: Over Strawinsky*. Amsterdam 1983.

leiden daar – met behulp van citaten uit Friedrich Blumes MGG-artikel over “Klassik” – een classicistische houding uit af:

“Klassiek is hier de muziek waarin de componist alleen de vorm creëert, maar ‘het vinden van een of andere inhoud in deze vorm overlaat aan “de verbeelding van de luisteraar”’. ‘(...) ook de luisteraar moet zelfstandig meewerken aan de voltrekking van het kunstwerk.’ Romantische muziek daarentegen kent ‘aan muziek een concrete inhoud toe en veroordeelt de luisteraar daarmee tot passiviteit’. ‘Als muziek van zulke intensieve middelen gebruik maakt dat zij de luisteraar despotisch meesleept in haar betovering en hem berooft van zijn eigen verbeeldingskracht, houdt zij op “muziek” te zijn, dat wil zeggen, zij overschrijdt de grenzen van wat in klassieke zin is toegestaan”,⁴

Hoewel begrijpelijk in deze contextuele studie is het jammer dat Adlington niet uitdrukkelijker ingaat op het classicisme in de twintigste eeuw, de achtergrond van dit muzikale denken. In de architectuur- en kunstbeschouwing is ‘classicisme’ een gangbaar onderdeel geworden van de discussie rond (post)moderniteit (die trouwens ook grotendeels in de architectuur begon), en van meet af aan werden alle politieke en ideologische bijbetekenissen en paradoxen, maar ook de ambachtelijke eigenschappen van het begrip in die discussie betrokken (ik denk aan Charles Jencks’ *Post-Modernism. The new classicism in art and architecture*⁵). In de muziekbeschouwing over het laatste kwart van de twintigste eeuw is het begrip niet alleen nog een zeldzaamheid, het lijkt bovendien moeilijk los te maken van Strawinsky’s eigen soort neoclassicisme. Desondanks laat bovenstaand citaat (dat is samengesteld uit citaten uit de geschiedenis van de classicistische kritiek) zien, dat – afgezien van Strawinsky’s invloed – het beleden classicisme bij *De Staat* meteen belangrijke vragen oproept, zoals de vraag of muziek wel een politieke (of andere)

‘inhoud’ kan hebben, en ook de vraag wanneer muziek middelen hanteert jegens publiek en uitvoerders die haar doen ophouden ‘muziek’ te zijn (in ‘klassieke zin’). Een classicistisch perspectief is stijlkritisch, en richt zich dus niet op de relatie van een werk tot een (muziek)theoretische abstractie, maar op de relatie die het heeft tot andere werken. De Strawinsky-studie van Schönberger en Andriessen geeft een voorbeeld van zo’n perspectief, en heeft als kritiek misschien wel meer te maken met T.S. Eliot (met name diens idee van de hedendaagsheid van alle literaire geschiedenis) dan, paradoxaal genoeg, met Strawinsky zelf, wiens geschriften voornamelijk Russisch, rechts, retorisch en partijdig willen zijn.

Als Adlington daarentegen het in zijn beschrijving van de *Staat*-esthetiek heeft over ‘Strawinsky’ bedoelt hij, kort gezegd, juist *niet* het ‘classicisme’ (de houding), zodat hij de mogelijkheid van een politieke interpretatie open laat; hij bedoelt *wel* Strawinsky’s muzikale invloed, en kiest daarbij de gewenste ‘politieke’ (theoretische) interpretatie. Vanuit dit standpunt lijkt het onprobleematisch dat in *De Staat* massieve *Lentewijding*-achtige akkoorden klinken, terwijl die toch hun oorsprong vinden in de bepaald on-classicistische herkomst en retoriek van *Lentewijding* (met z’n onhistorische bloeden-bodem-mythografie, die echter politiek weer ongewenst is). Ook andere tegenspraken worden zo gladgestreken, zoals ik hieronder wil laten zien.

Van voor naar achter, van links naar rechts
Hoofdstuk 3, “*De Staat: The Music*”, is het hart van het boek voorzover historische context (besproken in de hoofdstukken 1 en 2) en interpretaties (die in hoofdstuk 4 aan de orde komen) betrekking hebben op ‘de noten’. Adlington benadrukt dat hier slechts de basis voor zijn latere ‘interpretaties’ word gelegd. Toch is door deze opzet steeds een zeker weifelen voelbaar tussen de meer theoretische, formalistische benadering hier en de latere, meer

4 Ibidem, p. 104. Zie *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* 7, Kassel 1958, kol. 1031-1032 en 1035.

5 Charles Jencks, *Post-Modernism. The new classicism in art and architecture*, New York 1987.

stijlkritische. Dit lijkt mij voor de lezer een lastiger probleem dan dat "the synthesizing tendencies of a rigorous analysis" zouden ingaan tegen de "formal rudeness" van het stuk.

Eerst wijdt Adlington een sectie, "Proportions and Tetrachords", aan de "formal pre-planning" van de proporties van het stuk en aan de inventaris van de vierntonige samenklanken die het toonmateriaal grotendeels lijken te ordenen. Adlington mocht de eerste schets inzien, die het formele plan van *De Staat* bevat. Daarin werd de lengte vastgelegd (aanvankelijk 40 minuten), met daarin de plaats van koorpassages en hun onderlinge tijdsverhoudingen. Opmerkelijk is dat dit abstracte vormschema 'improvisatorisch' werd ingevuld (en de tijdsverhoudingen daaraan aangepast): "apart from that, I wrote the piece completely freely, by playing and improvising", zegt Andriessen (p. 60; in het slotinterview zegt hij echter ook dat dit 'improviseren' zeker twee jaar duurde). In deze sectie geeft Adlington tevens een soort harmonische samenvatting van deze 'invulling', met aanduidingen van de mogelijke modale interpretatie van episodes. Interessant is dat zich hier voor het oog ontvouwt wat het oor (ondanks de incisieve ritmiek) al vermoedde: de verbindende rol van stemvoering, vaak niet eens onderbroken door de vele registerwisselingen. Vervolgens beschrijft Adlington in de sectie "Delineating the Contents of *De Staat*" vier ingrediënten (eigenlijk soorten textuur), die volgens hem de inhoud van het stuk grotendeels dekken. In de eerste plaats repetetieve texturen, waarin hij de invloed van het minimalisme bespeurt. Ten tweede "frenetieke unisonomelodie"; dit ingrediënt herleidt Adlington overtuigend tot twee modellen: het 'aardse' minimalisme van Rzewski (de herhalings-met-toevoegingen die een groot register omspannen, zoals in *Les Moutons de Panurge*, en het stuk *Coming Together*, dat Hoketus ook speelde), en de "manische orkestrale unisono's" (p. 74) uit deel 1 van Luciano Berio's *Sinfonia*, waarvan Adlington exact de ontleningen in *de Staat* laat zien. Ten derde zijn er de lage, stampende koperpassages (vaak twee akkoorden afgewisseld), en ten vierde zeer dissonante akkoordopeenvolgingen, waarachter

duidelijk zichtbaar Strawinsky's *Lentewijding* schuilgaat. Terecht merkt Adlington op dat de eenheid die door deze textuurtypen ontstaat in combinatie met de herkenbare klank van de tetrachorden nog versterkt wordt door Andriessens 'strategies of transition', waarbij nieuwe secties zich niet abrupt voordoen, maar juist worden ingeleid door lange crescendo's; niet onverwacht, wel 'spannend'.

In de sectie "Modes" beschrijft Adlington aardig de verwarring omtrent de modi onder commentatoren op het stuk: de modi waar Plato in de gebruikte tekst op doelt, die van de latere Oudheid en de middeleeuwse kerktoneesoorten. Adlington's eigen aanduiding van mogelijke modale interpretaties levert een soort luistergids, al zijn echte *finales* moeilijk vast te stellen en geven veel passages veeleer de indruk met hun chromatiek elke modaliteit dwars te willen zitten. Het meest interessant zijn Adlington's observaties over de minimalistische passages, die met hun gamelan-achtige opzet en modi een polemieek met Reich lijken (zie onder). De parallel met jazz op grond van de lydische kwart vind ik nogal willekeurig.

Adlington besteedt in de sectie "Tonality" veel tijd aan de vraag in hoeverre het stuk tonaal is. Hij poogt theoretische orde te scheppen door te kijken naar "centricity" (zijn er tonen belangrijker dan andere?) en "functionality" (gedragen de samenklanken zich volgens traditionele patronen?). Helaas leidt dit tot nogal academische vragen over functionaliteit, en tot een zoektocht naar 'tonica's' (en hun 'grondtonen'), die eerder reductief is dan informatief. Een voorbeeld is het akkoord waarmee het eerste koor inzet: op een lage e in de bas(gitaar) de samenklank d-e-gis-a. Tja. Geen drieklank (maar een e met zowel een terts als een voorhouding voor de terts), en toch een 'tonica', zoals Adlington zegt, zelfs een tonica E? Waarom geen 'dominant' (zo klinkt hij als ik mij tot 'functioneel' luisteren dwing)? Bij de laatste koorinzet aan het eind van het stuk is diezelfde klank herkenbaar, nu voorzien van cis en e – wat Adlington een 'symmetrische tonale structuur' oplevert, en mij een nog 'dominanter' combinatie van I en V in A, weer op de laagste snaar van de basgitaar. Behalve de al

hoorbare verwantschap van die klanken levert dit weinig op. Intrigerender is Adlington's slot-suggestie over hoorbare tertsverwantschappen en overmatige sextakkoorden, die hij (en de componist bevestigt dat in het slotinterview) in verband brengt met de post-Wagneriaanse Fransen Franck, Fauré en Chausson, die Andriessen van huis uit zo goed kende, terwijl hij in tertsverwantschappen ook popmuziek herkent (waar ze "raw physicality" zouden betekenen). Dit doet mij meteen denken aan de besproken stemvoeringen en "strategies of transition": niet de harmonie van de mechanische knip maar van de organische overgang – een mogelijkerwijs on-Strawinskyaans classicisme?

Interpretaties: tekst en theatrale betekenis

Adlington kondigde al aan dat het muzikaal-analytische hoofdstuk 3 een hoognodige uitbreiding behoefde door het hoofdstuk 5, "De Staat: Some Interpretations". Dit gaat dieper in op de relatie met Plato's tekst, op de mate waarin het stuk 'over andere muziek gaat' en op de bijdrage van het werk aan de "politics of performance". Wat hier aan de orde komt is behalve voor *De Staat* ook in veel opzichten van belang voor de 'grote' werken die volgden, zoals *De Tijd* en het drieluik *De Materie*.

In de sectie "De Staat and The Republic" geeft Adlington een interessante verklaring van de koorzetting van Plato's tekst door te wijzen op Andriessen's toepassing van de ideeën van Eisler en Brecht. De koordelen zijn een verhevigde versie van Eislers metalige agitprop-stijl, syllabisch, ritmisch en onpersoonlijk, in de trant van het *Lehrstück* (p. 98). Adlington wijst ook op de tegenspraak: in plaats van de betekenis te verhelderen, bewerkstelligen het oude Grieks, het luidruchtige instrumentale ensemble en de canons tussen de stemmen volstrekte (Adlington: "almost") onbegrijpelijkheid. Adlington laat zien dat Andriessen zich herhaaldelijk beroept op Brecht: door een tekst onverstaanbaar te maken verklaar je hem de oorlog, schep je op kritische afstand een commentaar en scheid je de elementen 'tekst', 'voordracht', en 'muziek' in de trant van Brecht's 'epische theater', waar Eisler in

Die Massnahme een muzikale pendant van schiep, als tegenwicht tegen de betoverende eenheid van tekst, voordracht en muziek in Wagners 'Gesamtkunstwerk'. Maar volgens Eisler moet dan wel "het hele publiek steeds de tekst kunnen begrijpen" (p. 101). Als Adlington bijvoorbeeld wil laten zien dat de middelste koorepisode zich schril kant tegen Socrates' opvatting over het gevaar van muzikale verandering is het toch wel een probleem dat het (Griekse) koor onverstaanbaar is, en de (verplicht bijgeleverde) Engelse tekst niet zichtbaar in drie episodes geordend. De kritische stimulans aan het publiek moet hier wel van zeer globale aard blijven. Opmerkelijk is hier dat Adlington Andriessen niet aan zijn woord wil houden. Waarom dit spel met niet-muzikale betekenissen benadrukken wanneer Andriessen als overtuigd classicist dit soort 'inhoud' niet erkent? De conclusie zou veeleer moeten zijn: "de keuze van Plato is eigenlijk niet zo belangrijk" (Andriessen, op p. 99).

De theatrale interpretatie die Adlington vervolgens voorstelt is heel interessant, maar net zo afhankelijk van de tekst. Hij wijst op twee theatrale (hoorbare en zichtbare) elementen: de antifonie tussen de twee helften van het ensemble (soms in een hoketus van akkoorden, soms in een antwoordspel van snelle melodietjes, soms in frenetieke canons) en het (melodische) unisono (dat gedurende het stuk dikwijls ontspooit, maar waar het hele ensemble met de slotcanon in uitmondt). Aan deze 'vorm'-beschrijving (van een textuelelement) verbindt Adlington een politieke betekenis, wederom met een beroep op de tekst:

"The struggle to maintain musical unanimity is one waged against the divisive sentiments of the text – popular solidarity being the necessary response to the quashing of musical freedom. (...) But it follows that individual freedom and diversity are seen as the goal of solidarity (...)"

Ik kan het in dit verband niet laten te wijzen op een derde, zeer voor de hand liggend en ook zeer theatraal element: het Strawinskyaanse 'slagakkoord', of dissonant *ritmisch* unisono,

dat in *De Staat* op *Lentewijding*-achtige wijze duidelijk een grote rol heeft, en dat, zoals ik hierboven al vermeldde, door Adlington geïdentificeerd wordt als een basistextuur in het werk. Taruskin heeft laten zien hoezeer *Lentewijding* met dergelijke materialen aan het begin staat van de reeks welhaast proto-fascistische, 'Turaanse' werken, waarin Strawinsky zoekt naar het muzikale equivalent van een rituele onderwerping van het individu aan de eisen van de 'symfonische samenleving'. Als je de betekenisvraag toelaat, ligt de (classicistische) vraag voor de hand: hoe verhoudt *De Staat* zich tot de betekenis van zijn historische voorbeeld? Betekenen deze slagklanken, de daaropvolgende canons en het afsluitende unisono 'solidariteit met als doel vrijheid en verscheidenheid' of juist 'onderwerping'? Immers, is in de slagklank en het unisono niet elke partij juist even *weinig* belangrijk als de ander? Ook hier wordt Adlington in mijn lezing verscheurd tussen twee Andriessens: de ene, de classicistische, die wil dat het waar is dat "uit de partituur, uit de noten, lezen wat sociaal progressief is en wat niet" een "vergis-sing" is van "totalitaire denkers" (geciteerd op p. 116, mijn terugvertaling), en de andere, de Andriessen in spijkerpak, die desalniettemin de wens koestert, om met Brecht te spreken, "to show incorrect political attitudes and thus to teach correct ones" (p. 100).

Interpretaties: over stijlen en de "politics of performance"

Met de sectie over "Music about Music" belandt Adlington bij het hart van Andriessens classicisme. Hij vindt echter Andriessens gebruik van tal van stijlvoorbeelden 'post-modern', want het "is at root a negotiation of the forms and practices to hand in culture" (p. 109). Andriessen zelf is niet gelukkig met die term, en inderdaad is het maar de vraag of elk bewust gebruik van "already employed materials and of established forms", zoals Strawinsky het noemt (geciteerd op p. 54), wel

postmodern is. Wat heeft postmodernisme te maken met classicisme? Adlington stelt de vraag niet, maar ze is wel relevant voor zijn stelling dat *De Staat* gezien moet worden in de lijn van Andriessens soorten stijlgebruik sinds de late jaren zestig: een 'citaat'-periode, dan de *Volharding*-werken met stijlontleningen (Andriessen: "structurele toespelingen"), die je Brechtiaans als 'stijlkritieken' zou kunnen opvatten, en in *De Staat* toespelingen in een duidelijk eigenaardige Andriessen-context. Het probleem is natuurlijk de verhouding 'vreemd' en 'eigen' (of 'traditie' en 'persoonlijkheid', om met Eliot te spreken) – en hoe die te beschrijven.⁶ Ik denk dat een classicistische benadering door de nadruk op 'historisch besef' heel bruikbaar is om het postmodernisme te begrijpen (zoals Jencks laat zien), maar niet andersom. Je moet dan wel het Andriessiaans-Schönbergeriaanse 'muziek over muziek' helemaal vergeten, waarmee dezen (op wellicht ongewild postmoderne wijze, en misschien vanuit een Haagse conceptualistische neiging) aan muziek ten onrechte een *teksteigenschap* toeschrijven.

Adlington worstelt echter aardig met het verschil dat hij in de *Volharding*-periode hoort tussen 'liefdevol muziek gebruiken' (ontleningen van muziek) en Brechtiaans-afstandelijk 'muziek kritisch gebruiken' (muziek 'over' muziek). Hij neemt ook hier (noodgedwongen) de politieke 'betekenis' en context te zeer 'at face value'. Desondanks is zijn bespreking over de relatie van *De Staat* tot het minimalisme zeer welkom. Hij hoort hier een heel scala van posities, van antagonistische verwerping tot warmhartig eerbetoen (p. 72) – dat laatste zozeer, dat hij er de betekenis van een onbereikt Utopia aan wil geven. Aan Riley's *In C*? Misschien. Maar (als ik mij aan een politiek correcte stijl-duiding mag wagen) de voortdurende suggestie van de pelog-schaal (en de slepende zang van de koordelen) doet mij eerder vermoeden dat juist de gamelan zelf, het originele voorbeeld van Reich, als 'utopie' (of 'voorbeeld') wordt

6 Een poging tot ordening van soorten verwijzing bij Strawinsky is Martha M. Hyde, "Stravinsky's neo-classicism", in: Jonathan Cross (ed.), *The Cambridge Companion to Stravinsky*, Cambridge 2003.

gesteld, misschien als ontmaskering van een bron die in Reichs werk nooit melodisch uitdrukkelijk herkenbaar aanwezig is.

In de slotsectie van dit laatste hoofdstuk, "The Politics of Performance", komt Adlington op datgene waar volgens Andriessen de *echte* betekenis van muziek ontstaat, en dat is in hoe de speler en de componist er gebruik van maken. Interessant is dat hij dit inleidt door de – nogal zure – Britse persreacties op het stuk te beschrijven. Hij wijt die aan de politieke toon van Andriessens toelichting, maar vooral aan de 'te esthetische' houding van deze critici. Hen ontging daardoor welke 'polemische', ja, Brechtiaans-dialectische verhouding het werk vertoont tot de klassieke uitvoeringswereld, in het bijzonder tot het symfonieorkest. Het stuk heeft dimensie en ambitie, maar zonder subtiele verfijning; het is orkestraal, maar met versterking en popinstrumenten, en bovenal: het verlangt zeer competente spelers, aan wie het vervolgens, luid en lang als het is, een nogal onklassieke inzet ontlokt. Adlington's stelling is nu dat *juist* door de fysieke uitdaging van luidheid en lengte (voor de Britse kritiek één van de stenen des aanstoots) het stuk 'over' de spelers gaat, die er hun vaardigheid en 'volharding' in kunnen tonen. Maar ook voor de luisteraars vindt hij het werk, behalve soms oorverdovend, nu en dan "not without its *longueurs*", met name wanneer het materiaal gerekt wordt "to unlikely, even intolerable lengths" (p. 128) – een eigenschap die de 'grote' (lange en luide) werken als *De Tijd* en *De Materie* ook kennen, lijkt mij. Adlington ziet hiervoor twee redenen. In de eerste plaats de door Andriessen beleden invloed van de getalsmatige opzet van Cage en de New York School, en van de rituele lengtes van Stockhausens *Inori* en *Trans*. En ten tweede natuurlijk de polemieken met de burgerlijke goede smaak en verfijning (p. 130).

Het siert Adlington dat hij het werk tot het einde toe tegen de kritiek van zijn mede-Britten blijft verdedigen, maar vanuit Nederland-gidsland kan ik toch enkele kleinigheden niet over het hoofd zien.

Hoe is, bijvoorbeeld, de Cage-opzet (die het persoonlijke bewustzijn juist wil *uitschakelen*)

te rijmen met een persoonlijke inzet van de speler (voor wie bewustzijn van 'timing' en identificatie met het materiaal toch alles is)? Als je muziek een "kunst van verhoudingen vindt" (p. 60) lijkt het tegenstrijdig de sensatie van *tijdloosheid* op te roepen, waar Cage en Stockhausen mee hebben geflirt. Nu wordt het uitgangspunt van de *Staat*-vorm dus niet classicistisch bepaald door herkenbare stijlmodellen, waarbij "ook de luisteraar zelfstandig [moet] meewerken aan de voltrekking van het kunstwerk", maar door een onhoorbaar, willekeurig tijdskelet.

Net als lengte lijkt ook luidheid van de grote, niet-bestaande ensembles waar veel van Andriessens muziek voor geschreven is (zijn "Grote revolutionaire orkest van de 21ste eeuw", p. 125) meer een *polemieken* met de classicistische afkeer van "zulke intensieve middelen (...) dat zij de luisteraar despotisch meesleept in haar betovering" dan een *uiting* daarvan. Ook de anti-burgerlijke polemieken ervan is maar betrekkelijk. Omdat de muziek van de doorsnee burger, de popmuziek, sinds de jaren '70 alleen maar harder werd, lijkt luidruchtigheid inmiddels in de meest letterlijke zin een burgerlijke trek bij uitstek. Tot slot blijft het de vraag (en die heeft misschien liberale Britse critici juist beziggehouden) *wat* de massale, lange en luide uitingen dan precies 'over' de spelers zeggen, en of ze niet, in plaats van *over* spelers te gaan, er alleen ('despotisch') de eis *aan* stellen zich collectief te beperken tot uitsluitend datgene wat volgens de componist politiek correct is. Met andere woorden, 'over' wat voor persoonlijke 'staat' (geestestoestand) gaat de muziek van *De Staat* als we de tekst wegdenken? Door de "politics of performance" van het stuk te beschrijven als de situatie van een "alternative community" waarin de "hierarchical arrangement separating performers and audience is at least partially removed" (een beschrijving die tegenwoordig weer mooi past op een klassiek kamer muziekrecital) blijft Adlington met zijn antwoord binnen de tijdgeest van het werk – zij het dat hij er de lezer een dialectische relatie tot het stuk enigszins mee bespaart.

Het boek besluit met een interview met de componist zelf. Het interview is een handzaam en instructief genre, dat hier tot besluit Adlington's speurtocht naar de dubbelzinnigheden van *De Staat* mooi in reliëf plaatst. Het is overigens een genre waarin wij Andriessen, voor iemand die 'achter het werk' wil 'verdwijnen', ook in de uitgebreide literatuurlijst buitengewoon vaak aantreffen.

En dan is er de cd. De uitvoering van *De Volharding* klinkt, met de componist aan de piano, beslist antiburgerlijk, en *Il Principe* (volgens Andriessen "mijn Staatje") illustreert adequaat de heldere Eisleriaanse dictie, in het Italiaans weliswaar. De uitvoering van *De Staat* uit 1978, onder Lucas Vis, laat (beter dan de commerciële uitvoering door het Schönberg Ensemble) niet alleen horen hoe stellig deze musici toen van het stuk overtuigd waren, maar ook dat ze prachtig zacht speelden in de passages die Andriessen in de latere Boosey & Hawkes-uitgave helaas dynamisch gelijkgeschakeld heeft. Dat de namen van de uitvoerders niet allemaal te vinden zijn is in deze context beslist een omissie.

(Willem Wander van Nieuwkerk is componist, docent Nieuwe Muziek en Muziekgeschiedenis van de twintigste eeuw aan het Conservatorium van Amsterdam en lid van de onderzoeksgroep Art Research, Theory and Interpretation (ARTI) aan de Amsterdamse Hogeschool voor de Kunsten.)