

LEO SAMAMA:

Neoromantiek in de muziek: regressie of progressie?

Sinds enkele jaren wordt er ook in de media steeds vaker van de begrippen 'neoromantiek' en 'postmodernisme' gerept, zowel ten aanzien van literatuur en beeldende kunst als met betrekking tot de muziek. In wetenschappelijke kringen zijn deze termen nochtans angstvallig vermeden. Vooral in Nederland, waar met name in de muziekwetenschappen, het bestuderen en analyseren van en het schrijven over hedendaagse kunstuitingen überhaupt als niet 'historisch' tactvol maar onterecht terzijde wordt geschoven. Desondanks is het opvallend dat vooral de laatste 15 jaar er een ongekeerde hoeveelheid papier is besteed aan de 19e-eeuwse romantiek en de culturele ontwikkelingen in de eerste decennia van onze eigen eeuw en dat verwijzingen naar deze boeiende periode nu ook in de verschillende kunsten zelf voor menigeen onverwacht sterk op de voorgrond zijn getreden.

In het *Neue Zeitschrift für Musik* begon Wolfgang Burde in het mei/juni- nummer van 1980 een inleidend artikel over dit verschijnsel, 'Aktualisierte Romantik oder romantisiertes Epigonentum?', met de zinsnede: "Kein Zweifel, die gegenwärtige Musik-Szene ist in einer Weise von romantischer Musik heimgesucht, wie kaum je zuvor in der Nachkriegszeit." En in het zelfde schrijven citeerde hij de vooraanstaande Duitse componist Wolfgang Fortner (1907): "In der derzeitigen Nostalgiewelle erkenne ich weniger die Scheu vor dem Experiment, als eher den Wunsch mancher Komponisten, auf breitere Öffentlichkeit einzuwirken, um auf diese Weise grössere Popularität zu gewinnen..."

De jonge Nederlandse componist Peter-Jan Wagemans (1952) sprak zich in een interview in *Key Notes* (1979:2) als volgt uit: "...ik geloof dat we stap voor stap de muziek op het publiek moeten afstemmen, zonder echter in de neoromantische val terecht te komen." En Jan van Vlijmen (1935), componist en directeur van het Koninklijk Conservatorium in Den Haag, formuleerde het een en ander op de volgende wijze: "Er zijn een heleboel stukken van Anton Webern die voor een groot publiek in eerste instantie niet te pruimen waren. Ze wisten er geen raad mee, begrepen het niet. Maar nu men de continuïteit in de muziek herkent, worden de aanknopingspunten met de laat- romantiek heel duidelijk." En: "Er is een duidelijke weg naar een ander referentiekader ingeslagen. Voor sommigen is dat de minimal music, voor anderen de romantiek." Van Vlijmen spreekt zelfs van de "regressieve tendens naar de romantiek". En hoewel hij algemeen gerekend wordt tot de avantgardisten in Nederland, lijkt ook hij aan deze tendens mee te doen, onder andere in de opera *Axel* (samen met Reinbert de Leeuw, 1977) en het orkestcyclus *Quaterni I-IV* (1979-84).

Korte begripsbepaling

Maar we spreken hier over een begrip zonder het te benoemen. Wat moeten we, zeker in de muziek, onder neoromantiek en postmodernisme verstaan? Bestaat er wel een duidelijk af te bakenen stroming die aldus genoemd kan worden? En betreft het dan een regressieve of een progressieve tendens? Wegens de actualiteit van het verschijnsel is het niet eenvoudig hierop eenduidige antwoorden te geven, mede door het voornoemde gebrek aan referentiekaders en onderzoeken op dit gebied. Letterlijk verklaard houdt neoromantiek een tendens in die terugwijst naar de 19e-eeuwse romantiek - daarbij wordt even buiten beschouwing gelaten waar die cultuurhistorische fase afgebakend zou moeten worden -, waarin hetzij stijl en techniek hetzij taal en dictie van de 19e-eeuwse muziek opnieuw verwerkt en gehanteerd worden. Waarin het lijkt alsof - en dat in vergelijking met de seriële, aleatorische en postseriële tendensen in de jaren vijftig en zestig - de scheppende kunstenaars, bewust of onbewust 'een stap terug' hebben gedaan.

De term 'postmodernisme' levert grotere problemen op, zeker voor de musicoloog, aangezien de betekenis ervan dermate vaag is, dat het nauwelijks mogelijk lijkt er een duidelijke inhoud aan te geven. Als Jürgen Habermas in 'Die Moderne - Ein unvollendetes Projekt' stelt "Als modern gilt nun, was einer spontan sich erneuerenden Aktualität des Zeitgeistes zu objektivem Ausdruck verhilft", dan moet binnen de muziekgeschiedenis daartoe hooguit het Serialisme van de vroege jaren vijftig gerekend worden, naast wellicht bepaalde ontwikkelingen binnen de Barok en desnoods ook de 14e-eeuwse *Ars Nova*. De zo vaak als objectief geduide kunst van de Weense Klassieken (een hopeloos gedateerde en onjuiste naamgeving uit de

late 19e eeuw) maar ook de zogenaamde experimentelen uit de jaren zestig vallen er dan buiten, aangezien hun kunsten alles behalve objectief (bedoeld) zijn. Stravinsky daarentegen zou een uitstekend voorbeeld kunnen zijn van wat Habermas bedoelt.

Toch ziet men Stravinsky's neoklassicisme eerder als een regressieve dan een progressieve tendens en menen velen, met Adorno als meest felle zegsman voorop, dat de werkelijk modernen diegenen waren die rond de Eerste Wereldoorlog met geheel nieuwe ideeën over materiaalordening kwamen, dus de leden van Tweede Weense School, de dodecafonisten. Maar is hun kunst niet in wezen een vanzelfsprekende voortzetting van die van de 19e eeuw? Het expressionisme kan toch, evenals het impressionisme (en zo U wilt het symbolisme, de Art Nouveau, Jugendstil, enz.), onmogelijk als iets anders opgevat worden dan een uitloper - een van de vele uitlopers - van de romantiek. Bovendien hebben de componisten van de Tweede Weense School er buitengewoon klassicistische esthetische idealen op na gehouden. Bijna al hun werken zijn in feite volgens geen andere principes vormgegeven dan die van Beethoven of Mozart...

In dit alles is de annotatie 'zu objektivem Ausdruck' derhalve het grote struikelblok. Immers wat is objectief? Het zuivere handwerk, de techniek, muziek als onderdeel van het Quadrivium? En gaat het dan om de objectiviteit van de boodschapper, de componist, of van de luisteraar, of wellicht ook nog van de in de muziek zo wezenlijke intermediair, de uitvoerende kunstenaar? En als de componist beweerd objectief te zijn, zoals Stravinsky maar al te graag naar voren bracht, is dat dan een meetbare toestand of weinig meer dan 'wishful thinking' gestuurd door een opzettelijk verweer tegen het vermeende - en vaak om analoge redenen aangehaalde - subjectivisme van de romantische kunstenaar?

Gesteld dat 'modern' objectief is, en dus 'postmodern' subjectief - waarom ook niet -, dan verkies ik toch een ander koppel, namelijk klassicistisch en anticlassicistisch, waarmee juist die esthetische ideeën duidelijker gekenmerkt kunnen worden. Bovendien is het dan mogelijk in te zien dat een kunstwerk tegelijkertijd het een en het ander kan zijn. Om me even bij mijn eigen leest te houden: een symfonie van Mozart (!) is structureel beschouwd klassicistisch, namelijk helder, in duidelijke geledingen opgezet, met afgeronde frases, waarbij door de componist geen buitenmuzikale ideeën worden aangedragen; althans niet bewust. Diezelfde symfonie is echter ook anti-klassicistisch, want in harmonische zin ongemeen dramatisch (en dan moet U een dergelijk werk niet met Mahler vergelijken, maar met composities uit de tijd zelf!), met thematische conflicten en een sterke melodische expressiviteit. Introvert en extravert staan hier volkomen in balans. Mozarts muziek is immers ook tegelijkertijd aristocratisch en burgerlijk...

Een dergelijke benadering is natuurlijk met elk ander product uit elke andere periode mogelijk. En zelfs dan hebben we nog steeds van doen met de vaak tegenstrijdige intenties van componist en publiek en daartussen die eeuwige intermediair... Al het gefilosofeer ten spijt is het vanuit deze optiek beschouwd niet mogelijk een temporele afbakening van aanduidingen als 'modern' en 'postmodern' te maken. Met wellicht als enige uitzondering de meest strenge en rigoureuze kern der serialisten, die tussen 1948 en 1956 inderdaad geen ander doel hadden, en dat ook in bijna alle gevallen perfect gerealiseerd hebben, dan muziek te creëren waarin voor emoties, in hun ogen vaak dierlijke emoties, geen plaats meer is.

In dit laatste geval moeten we, willen we ons tot de tweede helft van de 20e eeuw beperken - hetgeen ten aanzien van het begrip 'postmodern' zeker niet de enige mogelijkheid is -, alles wat als reactie op de serialisten en door de serialisten zelf onder invloed van 'onzuivere' ideeën - we noemen de serialisten dan in de regel postserialisten - geproduceerd is tot het 'postmodernisme' rekenen. Met als een van de meest opvallende uitlopers van de laatste tien-vijftien jaren de 'neoromantiek'. En met rond 1960 al de 'nieuwe expressiviteit' van met name de Poolse school (Krzysztof Penderecki, Witold Lutoslawski, Tadeusz Baird, enz.) en de uitgesproken lyrische producten van Italianen als Luciano Berio en Bruno Maderna (1920-73).

Het kan de aandachtige luisteraar van hedendaagse muziek evenwel niet zijn ontgaan: de klanken zijn vooral de laatste tien jaren herkenbaarder, emotioneel directer geworden. Menige componist heeft het serialisme, de aleatoriek en andere zogenaamde avantgarde technieken uit de periode na 1945/50 grotendeels de rug toegekeerd. Sommigen zijn zelfs openlijk bekeerd tot het 'romantische' symfonieorkest, tot het uitdrukken van een typisch 19e-eeuwse Sehnsucht, tot een welluidende melodieuze muziek, vaak zelfs tot een opvallend tonale harmoniek. Om slechts enkele nu al te noemen: Krzysztof Penderecki, George Rochberg, György Ligeti, Karlheinz Stockhausen, Luciano Berio, Peter Schat, Friedrich Cerha...

Ontstaan: de muziek

Hoe is het een ander te verklaren? Men kan deze ontwikkeling vanuit de muziek zelf benaderen, maar ook als een onderdeel van een maatschappelijk en psychologisch proces zien. Om maar met het eerste te beginnen: sinds de introductie van de dodecafonie in de jaren twintig (eigenlijk al sinds de eerste atonale composities van Arnold Schönberg rond 1910) werd de tonaliteit in de avantgarde muziek, in de muzikale voorhoedegevechten, op de wip gezet, ja, zelfs in veel gevallen verdrongen ten gunste van de atonaliteit. Dit was aanvankelijk weliswaar voornamelijk een regionaal verschijnsel, namelijk in de kring rond Schönberg - al geven parallele tendensen in Rusland, andere delen van West-Europa en de Verenigde Staten aan dat het een en ander weldegelijk 'in de lucht heeft gezeten' -.

Na de Tweede Wereldoorlog heeft de jongste componistengeneratie van toen deze tendens voortgezet in het serialisme, d.w.z. het componeren met ver doorgevoerde reekstechnieken, en door een steeds wijder vertakt circuit van festivals voor hedendaagse (of avantgarde) muziek geïnternationaliseerd. Aangezien in het strenge serialisme zo veel mogelijk elementen die uiteindelijk een stuk muziek bepalen in systemen en formules vastgelegd worden, was de rekenlat voor de moderne componist allengs een onmisbaar instrument geworden - later veelal opgevolgd door de computer.

Inmiddels hadden de Amerikanen John Cage (1914) en Earle Brown (1926) al de eerste aleatorische composities gemaakt (deze zijn dus in feite niet als directe reactie op het serialisme ontstaan!). Het toevalselement, de open vorm, grafische partituren (klinkende schilderijen of geschilderde klankstukken), een fusie van aan de jazz ontleende improvisatievormen (Brown) en oosterse filosofieën (Cage) deden hun intrede. En vanuit de aleatoriek kwam er in de jaren zestig een diepgaande discussie op gang over het wezen van Kunst. Met als praktische, ironiserende en relativiserende pendant de Fluxusbeweging. U herinnert zich vast nog wel: de poten onder een piano weg zagen, een stuiterballetje en een microfoon op het podium, de krant voorlezen met al dan niet elektronische manipulaties, een enkel akkoord dat een eeuwigheid moet duren of het prototype van deze trend: 4'33" (stilte wellicht) van John Cage. In zekere zin Dada in de muziek, lang nadat de beeldende kunsten zich hierop al uitgebreid hadden uitgeleefd.

De meeste van deze experimentele composities zijn atonaal, kennen geen duidelijke melodie, althans niet in traditionele zin, en maken op de onvoorbereide luisteraar meestentijds een 'onwezenlijke', chaotische indruk. Hij weet immers niet hoe hij moet luisteren en waarnaar. Hij mist in de regel een referentiekader, herkenbaarheid en bovenal een duidelijke code of tenminste een codebeschrijving om de message te kunnen ontvangen. Door de immer grotere overvloed aan oude, lees: herkenbare, gekende muziek weet hij zich geen raad met muziek die niet meer herkenbaar is. Door een voor hem ogenschijnlijk gebrek aan traditie binnen de hedendaagse muziek - het lijkt wel of er nooit en te nimmer op nieuwe gegevens wordt 'doorgewerkt', alsof ook de muziek 'wegwerpcultuur' is geworden -, zijn behulpzame, misschien zelfs noodzakelijke coördinatiepunten vaak ver te zoeken. Hij heeft ook niet geleerd enkel associatief te luisteren of uitsluitend met zijn zinnen, zoals kinderen vaak zo goed kunnen.

Dit geldt overigens niet de amateur alleen. Ook de componist die niet wil experimenteren, die genoeg heeft aan wat uit melodieën en tonale harmoniek, vaak zelfs erkende 'klassicistische' structuren, nog te brouwen valt, wordt uit het veld geslagen. Immers, wiens licht moet hij volgen? Tonaal en melodisch componeren was taboe geworden (althans in de 'ernstige' muziek). Men beschouwde het niet zelden als ouderwets en oubollig. En zoals de avantgardisten in menig Oostblokland in de jaren vijftig en zestig botweg - vanwege partij- en cultuurpolitieke redenen - uitgeschakeld werden, zo kregen ook de 'ouderwetse' toondichters, de zogenaamde 'arrieregardisten' in de vrije westerse wereld vrijwel geen voet meer aan de grond (een enkeling als Britten en Sjostakovitsj misschien uitgezonderd).

Desondanks zochten reeds rond 1960 verschillende avantgardisten naar een uitweg, naar (quasi)tonaliteit, naar een nieuwe, liefst herkenbare melodie, naar een verstaanbare taal of, zoals in Polen, naar een ongemeen heftige dramatiek en theatraaliteit, hetgeen inderdaad opgevat zou kunnen worden als een compromis aan de soms onhoudbare druk van de consumptiemaatschappij. Maar er zijn natuurlijk ook minder pragmatische redenen. Menige componist zocht evenzeer van binnen uit naar meer geborgenheid,

een duidelijker dictie en een directere relatie tussen zijn eigen emoties en de klinkende resultaten.

Hierbij bleek steeds weer - de meeste componisten werden via de empirische weg met dit fenomeen geconfronteerd - dat datgene wat wij in de muziek als spanning ervaren voor een aanzienlijk deel afhankelijk is van een tonale magneet, een grondtoon als coördinatiepunt, en van een bewuste akkoordenopbouw gedacht vanuit het akkoord zelf, zijn mate van dissonantie en consonantie, zelfstandig en ten opzichte van elkaar, en zijn relatie tot die reële of fictieve tonica. Kortom, harmonische sturing en muzikale spanning zijn ten zeerste aan elkaar verwant. (Autofysiologisch onderzoek op dit gebied heeft daarvoor overigens nog geen waterdichte bewijzen kunnen aandragen, maar men heeft steeds meer vermoedens die inderdaad eerder op fysiologische dan een socioculturele oorzaken wijzen).

Van modern naar postmodern

Hoe nu kon men dat vanuit de seriële en postseriële technieken verwezenlijken zonder direct in een min of meer 19e-eeuws plagiaat te vervallen? Dat is bovenal een kwestie van materiaalkeuze, ordening en structuren. Zo heeft het toevalselement, de aleatoriek, de streng seriële muziek in het midden van de jaren vijftig in wezen reeds een dramatischer gestiek verleend (Boulez: Derde pianosonate, Stockhausen: Klavierstück XI), al was het verschil nog minimaal. Want zij betrof nauwelijks de klank van verticale en horizontale structuren, slechts de intentie van het genoteerde.

In de voornamelijk uit de Fluxus voortgekomen minimal music of, beter: graduele proces muziek (La Monte Young, Terry Riley, Steve Reich, Philip Glass e.v.a.) werd de stap van een in de meeste gevallen willekeurige verticale sturing naar een bewuste, vaak zelfs tonale of quasi-tonale sturing bijna als vanzelfsprekend genomen omwille van het beoogde effect. Philip Glass kwam niet voor niets in 1974 met *Another Look at Harmony!* Invloeden vanuit de popmuziek, maar ook van buiten-Europese muziekculturen hebben daar een aanzienlijke rol bij gespeeld. Terug naar hoorbare eenvoud, terug naar muziek als ritueel, als medium om de geesten te bezweren, of voor de moderne mens in de geïndustrialiseerde maatschappij, om zijn geest te bezweren, tot rust te brengen.

(Even terzijde: wellicht ligt hierin tevens de voornaamste verklaring voor de plotselinge Barok-golf sinds het midden van de jaren vijftig, een golf die toen inderdaad begonnen is met een overwegend quasi-objectieve zagen- zagen-wiedewagen-uitvoeringspraktijk en nu in de jaren tachtig terecht is gekomen bij 'authentieke' technieken waardoor het duidelijk is geworden dat ook de Barokmuziek, ondanks de vele gedragscodes van een postfeodale maatschappij, zeer dramatisch en emotioneel geladen kan zijn...).

Citaat en collage

Vanuit het serialisme en postserialisme was de stap naar *Another Look at Harmony* echter veel minder eenvoudig. Een van de aardigste en tevens gevaarlijkste wegen was die van het citaat. Natuurlijk hebben veel componisten, door de eeuwen heen, allerhande citaten in hun muziek verwerkt. Hetzij als eerbetoon, hetzij als persiflage, hetzij als symbool, nu eens los er in gevoegd, dan weer als structureel compositie-element. In de afgelopen eeuw verdween deze techniek langzaam, vooral toen de tegenstelling tussen de atonale basis en herkenbare, dus meestal tonale citaten te groot werd. Het citaat werd daardoor werkelijk een vreemde eend in de bijt. De meest opvallende uitzondering is het vioolconcert (1935) van Alban Berg! Bij de seriële componisten werd de mogelijkheid tot citeren tenslotte vrijwel geheel uitgesloten, en niet in de eerste plaats door de voor de hand liggende materiaalverschillen, maar door de hechte reeksenordering en dogmatische componeerprincipes.

De eerste doorbraak op dit terrein realiseerde de Duitser Bernd Alois Zimmermann (1918-70), die rond 1960 een synthese van oud en nieuw nastreefde vanuit de filosofische gedachte dat heden, verleden en toekomst in ons geheugen even ver van elkaar verwijderd zijn: de kogelvorm van de tijd. Voor het componeren houdt dat in dat stijlelementen uit alle tijden als een eenheid behandeld kunnen worden. Een frappant resultaat van deze visie is de totaalopera *Die Soldaten* (1965) en de daar thematisch van afgeleide *Monologe* (tweede versie, 1964) voor twee piano's. Hierin wordt materiaal uit *Die Soldaten* tot een nauwelijks te splitsen eenheid versmolten met muziek van Bach, Mozart, Debussy, Messiaen en verschillende contemporaine componisten. Andere composities met deze techniek zijn *Musique pour les*

soupers du roi Ubu (1966), Requiem für einen jungen Dichter (1967/69) en Photoptosis (1968).

Gelijktijdig met Zimmermann waren ook in de Verenigde Staten verschillende componisten aan het experimenteren geslagen met collages en stijlvermengingen, zoals George Rochberg (1918) en William Bolcom (1938). Zo was Rochberg, nadat hij zich overigens met vele belangwekkende seriële composities op uitzonderlijke wijze geprofileerd had, in de jaren zestig tot de ontdekking gekomen dat hij zich met die technieken niet voldoende kon uitdrukken, dat het strenge serialisme in feite ook indruist tegen zijn visie op muziek als taal en de verhouding van de mens tegenover zijn verleden. Muziek is voor hem nu eenmaal niet uitsluitend aan het heden, of de toekomst, gebonden.

Evenals de spreektaal moet het ook in de muziek mogelijk zijn 'woorden' van heden en verleden door elkaar te gebruiken, zolang de muzikale boodschap maar zinvol is. (Ook hier dus weer het communicatieprobleem, dat in de jaren zestig de aandacht begint op te eisen). De mens, zegt Rochberg, kan zijn verleden ook niet uitwissen, niet dat van hemzelf, maar ook niet het verleden van alle generaties voor hem. (Door onze conserveringsindustrie: grammofoonplaat, fotografische reproductie, musea, cultuurgeschiedenis, enz. wordt het de hedendaagse mens ook niet gemakkelijk gemaakt zich van zijn verleden af te wenden.). Ten derde is volgens Rochberg de tonaliteit een essentieel element om spanning en contrasten te creëren, ook wanneer daarnaast atonale technieken worden gehanteerd.

Deze inzichten hebben Rochberg allereerst naar allerhande collageprocédés geleid, onder andere in Music for the magic theater (1965), waarin fragmenten uit het verleden (Mozart, Mahler) als muzikale filmbeelden, als flashbacks, gepresenteerd worden. Van daaruit kreeg het verleden steeds meer de overhand, tot Rochberg in zijn Derde Strijkkwartet (1972) en Violconcert (1974) tot een geheel eigen taal kwam (Let op: niet stijl maar taal!). Heden en verleden, voor Rochberg vooral de hoogromantiek, zijn zo versmolten dat ze zonder elkaar niet kunnen bestaan en toch als zelfstandige gegevens te onderscheiden zijn. Rochbergs muziek doet ons denken aan de uitspraak van Schönberg: "De romantiek is dood. Leve de nieuwe romantiek." Dus toen ook al!

Tenslotte heeft ook de Italiaan Luciano Berio een opvallende bijdrage geleverd in deze ontwikkeling en wel in de omvangrijke Sinfonia (1968) voor symfonieorkest en vocaalensemble. In het derde deel van deze compositie wordt het muzikale kader namelijk gevormd door het derde deel (scherzo) van Mahlers Tweede Symfonie. Alleen al deze keuze is typerend voor de geschetste veranderingen (wellicht ook in symbolische zin: Mahlers scherzo is immers op zijn beurt afgeleid van Mahlers lied Des Antonius von Padua Fischpredigt, waarin de preek van de heilige de vissen overigens nauwelijks beroert; zij blijven wat ze waren: vissen...).

De muziek van Mahler doet dienst als coördinatiepunt, als leidraad en bindmiddel, waartegen talloze andere citaten, van Bach, Schönberg, Ravel, Debussy, Berlioz, Strauss, Brahms, Stravinsky, Boulez, Stockhausen en Berio zelf geprojecteerd worden. Kortom, het gehele stuk is een grote collage, met teksten van Samuel Becket en slogans die tijdens de studentenopstand in 1968 op de muren van de Sorbonne en Nanterre waren gekalkt. Het effect van zo'n amalgaam van stijlen en fragmentjes is bijzonder opwindend, niet in de laatste plaats door de opflitsende momenten van herkenning, en is voor Berio zelf een doorbraak geweest naar een nog helderder taal met verschillende tonale referenties erin verwerkt.

Ontstaan: de maatschappij

In dezelfde Sinfonia heeft Berio eveneens teksten gebruikt van Martin Luther King. En met de genoemde studentenopstanden in 1968, de moord op King en de politieke nederlaag van de Verenigde Staten in Zuidoost-Azie zijn we bij een tweede gezichtspunt terecht gekomen, namelijk de maatschappelijke en psychologische processen van waaruit het ontstaan van bepaalde neoromantische tendensen eveneens verklaard zou kunnen worden.

Na de Tweede Wereldoorlog stond de internationale economie, met name in de westerse wereld, geheel in het teken van de wederopbouw. De oorlog had weliswaar een groot gat in de ontwikkelingen geslagen, maar de mogelijkheden om in de toekomst door te stoten leken onbegrensd. Vele futuristische idealen bleken te verwezenlijken: raketten, mensen op de maan, de computer, automatiseringsprocessen, maar ook de nieuwe satellietsteden, telecommunicatie, sneller vervoer, massaproductie. De Cartesiaanse idee

van de eeuwige vooruitgang, recht omhoog, zonder achterom te kijken, zonder banden met het verleden. (Sinds de 17e eeuw, toen de oude klassieke cultuur als esthetisch en menigmaal ook ethisch referentiekader diende - dus 'vooruit' met de blik op een 'goddelijk' en 'klassiek' verleden -, wist men niet beter.). De maatschappij was na 1945 al meer dan een eeuw geheel op de consumptie ingesteld. Sinds de industriële revolutie was dat ook mogelijk. Want de mens kent geen grenzen... Ja, tot het mislukt. En dat gebeurde grotendeels in de jaren zestig.

Immers, toen begon deze mens zelf op het systeem te reageren. Tegen wat hij de ontmenselijking noemt, tegen het collectivisme, de massa, de allesoverheersende technocratie. Orwells beklemmende toekomstvoorspelling in '1984' mocht onder geen voorwaarde realiteit worden. De mens heette een kuddedier te zijn, maar de nadruk lag te veel, en zelfs steeds meer, op dier, op instinct, op blindelings volgen, en niet op kudde, samen, groepsgewijs. De mens wilde wel samen maar ook zelfstandig zijn. Zelfdenken in groepsverband. Een kuddemens desnoods. We spreken van het egotijdperk.

Vrijwel gelijktijdig werden verschillende gevestigde waarden en normen aangevallen. Oosterse filosofieën en levenswijzen, guru's, flower-power, retour à la nature, antioorlog bewegingen, hippies, provo's, kabouters deden van zich spreken. De wereldmacht van de VS moest het ontgelden, de autoriteit van presidenten, directeuren en rectoren van universiteiten werd ondergraven. Maar ook van architecten van nieuwbouwwijken en stadsbesturen. Van ouders en opvoeders. En dat allemaal hand in hand met de mislukte interventie van de Amerikanen in Vietnam, met de studentenopstanden in Amerika en Europa, met de eerste sombere wolken boven wat eens de onuitputtelijke expansiemogelijkheden en energievoorraden van de moderne consumptiemaatschappij leken te zijn. De Amerikaanse droom bleek eindig. De economische recessie stond voor de deur.

De westerse mens begon, als ware hij door de bliksem getroffen, aan zichzelf te denken: met knusheid, woonerven, ecologische bewegingen, zelfbestuur, inspraak en intermenselijke communicatie tracht hij zijn eigenwaarde, zijn individualiteit, plaats in het ondermaanse te herwinnen. Men heeft behoefte aan een nieuw houvast, aan zekerheid, aan een zelf verworven zekerheid. Ditmaal dus geen technocratisch, maar een menselijk en natuurlijk (letterlijk!) houvast.

Retour à la nature

In de muziek is dat duidelijk te merken en zeker niet in de laatste plaats door de hernieuwde belangstelling voor probleem van de muzikale communicatie. Zoals de Nederlandse componist en theoreticus Joep Straesser (1934) in 1980 tijdens een interview eens verzuchtte: "Het is frustrerend als geen hond begrijpt wat je doet... Je wilt immers dat je gehoord wordt, dat de mensen reageren op wat je maakt." En: "Ik vind dat de seriële muziek als de totale consequentie van de twaalftoonsmuziek, want dat is het overduidelijk, een geweldig rendement aan nieuwe mogelijkheden heeft opgeleverd. Het resultaat daarvan is dat geheel nieuwe manieren van materiaal-organiseren zijn gevonden... Natuurlijk zijn er ook negatieve kanten aan die ontwikkeling. De overheersend technologische aspecten van het componeren, die een ontmenselijking van die muziek teweeg heeft gebracht. Dat is ook aangetoond. Onder andere door Ligeti in een artikel uit 1959. Over de illusie van de totale organisatie. Op meer structuralistische gronden is het ook aangetoond door Ruwet, in een artikel waarin hij met een aantal linguïstische theorieën duidelijk maakt dat de totale organisatie in bepaalde stukken van Stockhausen in feite een dergelijk overinformatie geeft dat de muziek helemaal niet meer werkt. Stockhausen heeft zich op dat moment ook helemaal niet meer gestoord aan de eisen van een communicatiesysteem als taal of muziek."

Steeds meer componisten werden zich juist rond 1970 bewust van de rol die hun muziek ten opzichte van een publiek zou kunnen vervullen. Als mogelijke overbrenger van maatschappelijke en politieke idealen (Luigi Nono, Hanns Werner Henze), als drager van boodschappen, of deze nu abstract-esthetisch of concreet zijn. Muziek en maatschappij, muziek en publiek, componist en uitvoerend musicus. Eindelijk werden deze in de kern verwante problematieken wezenlijke discussiepunten, waarover overigens anno 1984 nog lang niet voldoende is nagedacht.

Waarvoor was en is de muziek, de eigentijdse muziek, zo in een isolement geraakt? Waarom wordt het publiek steeds meer terug gedrongen naar oude, naar steeds meer steeds oudere muziek? Is het publiek

soms dom en achterlijk? Of doof voor de nieuwe perspectieven in de muziek van hun eigen tijd? Of schort er iets aan de hedendaagse muziek? Was de componist misschien te snel en ondoordacht vooruit geschoten ("ach, mijn tijd komt nog wel"). Beseftte hij misschien niet voldoende de consequentie van zijn materiaalkeuze en technieken? Een simpel bevestigend antwoord op deze en soortgelijke vragen zou overigens van een ongegrond wantrouwen en naïviteit getuigen.

Retour à la nature. Het oor werd onderzocht. Door onderzoekingen op het gebied van de audiefysiologie zijn we de laatste jaren enigszins erachter gekomen - ik daar zojuist al aan gerefereerd - dat de mogelijkheden van het menselijk oor en dat gedeelte van de hersenen waar de luisterervaringen gestuurd worden beperkter zijn dan men vanuit de visie van de eeuwige vooruitgang, de totale organisatie, altijd gedacht heeft. Het ervaren van muzikale spanning en het onderscheiden van complexe samenklanken en micro-intervallen in een dicht contrapuntisch weefsel is zonder duidelijke referentiepunten nauwelijks mogelijk. Het oor is zelfs geneigd zeer veel te corrigeren of te camoufleren. Maar men is een halve eeuw lang zo druk bezig geweest te vernieuwen, dat men bijkans vergeten is wat de elementaire eigenschappen zijn van wat men veranderde. Een schoenmaker kent toch ook de mogelijkheden en kwaliteit van elke leersoort? Maar de componisten telden en rekenden wel, zij vergaten daarbij echter de mens, de luisteraar, het oor!

Alles grijpt in elkaar. Toen de telefoonlijn tussen componist en publiek steeds slechter begon te functioneren, ja zelfs menigmaal geheel uitviel, toen werden achtereenvolgens het publiek, de telefoon zelf, de componist en de elektrische transmissie aan de kaak gesteld. En de Nostalgiewelle kwam op gang. Nostalgie naar de directe emotionaliteit van de oude muziek en van veel lichte muzieken, naar de dramatische expansie in de muziek van rond de eeuwwisseling, naar het oude handwerk (cf. de schoenmaker), naar de groten uit het recente verleden: Schönberg, Berg, Debussy en Stravinsky met name. Maar ook talrijke mindere goden, die we in der haast, in onze blinde vlucht naar de toekomst, vergeten waren.

Soms lijkt het wel of elke nieuw ontdekte kleine meester uit het verleden een zucht van verlichting ontlokt: gelukkig, er is nog genoeg nieuws in het oude te vinden! Zolang we daarmee onze nieuwsgierigheid kunnen bevredigen, kunnen we de werkelijk nieuwe kunst tenminste nog even links laten liggen. De westerse cultuur werd steeds meer een museum voor oude kunst met een - dat moet gezegd worden - met zorg onderhouden uitbouw, liefst met eigen ingang, voor de eigentijdse kunstuitingen. Dat geldt overigens in veel grotere mate voor de muziek dan voor elk van de andere kunsten!

Inderdaad, ook de componisten lieten zich in die Nostalgiewelle van de jaren zeventig niet onbetuigd. Alsof ook zij behoefte hadden nog eens een oud en vertrouwd pad te volgen, terug naar de bron waar Melisande haar geheimzinnige verleden had achtergelaten; en dan stap voor stap naar een nieuwe toekomst (?). Doet ons dat niet denken aan de bekende zegswijze: *recluer pour mieux sauter*? Dat nieuwe pad zou de communicatie met het publiek moeten herstellen. En langs dat pad groeien bekende en vertrouwen wekkende bomen met betekenisvolle inkervingen in hun bast, tekenen van menselijk sentiment, van herkenbare emoties, signalen uit het verleden. Zoals Penderecki (1933), na een carrière als experimenteel klankmagiër met felle, schreeuwende clusters en een pathetische gestiek (*De natura sonoris 1* en *2*), op zoek naar de geborgenheid van weleer, op zoek naar het verloren paradijs (*Paradise Lost*, 1978; *Tweede Symfonie*, 1980); zwelgende composities, met een overdadige pathetiek en een harmonisch palet dat menigmaal de grens naar de kitsch overschrijdt...

Namen

Hoewel het noemen van namen een niet altijd even onderhoudende aangelegenheid is, kan het hier toch goed dienen als voorbeeld van de grote verbreiding van de Nostalgiewelle. Zo is Penderecki in Polen bepaald niet de enige geweest die zich zo hals over kop 180 graden omgedraaid lijkt te hebben. Henryk Gorecki (1933) heeft bijvoorbeeld veel opzien gebaard met zijn *Derde Symfonie* (1977), "*Symfonie der klaagliederen*" voor sopraan en orkest, waarin gedurende meer dan driekwartier verdeeld over drie Lento-delen, een langzame muziekstroom wordt uitgesmeerd die opvallend tonaal is, melodisch sterk verwant aan de in Polen gebruikte kerkliederen en van een herhalingstechniek gebruik maakt die veel overeenkomsten heeft met die van de

Minimalisten. Het geheel maakt een onverwacht archaische en naïeve indruk.

Zijn landgenoot Zygmunt Krauze (1938) zorgde in de jaren zeventig voor gelijksoortige verrassingen door zich op de volksmuziek te oriënteren, zoals in *Idyll* (1974) voor 4 draailieren, 4 fiedels, 4 doedelzakken, 4 herdersfluiten en 16 herdersklokken. Alles uiterst fraai van klank en melodieus, al wordt het grootste deel van deze compositie geïmproviseerd aan de hand van oude speeltechnieken als gebruikelijk bij de boerenbevolking. Kortom, een groot volksfeest met een enigszins mystieke gloed, versterkt door het kader van avantgarde concerten waarin deze muziek gepresenteerd wordt. Menigmaal maakt Krauze daarbij ook gebruik van repetitieve technieken, zoals in *Tableau vivant* (1982). Een zelfde samengaan van archaische elementen en repetitieve technieken vinden we in de werken (*Tabula Rasa*, 1977; *Fratres II*, 1980; *Johannes Passie*, 1981) van de sinds enkele jaren in het westen levende Estlander Arvo Part (1935), die een twintigtal jaren geleden nog keurig in de gelederen van het Sociaal Realisme meeliep.

George Rochbergs knieval voor Beethoven, Schumann, Brahms en Mahler (*Pianokwintet*, 1975; *The Concord Quartets*, 1978) hebben we reeds vermeld en resulteerde in muziek die in Amerika de meest tegenstrijdige reacties heeft opgeroepen, van je reinste kitsch tot geniaal, muziek echter die niemand ongeroerd laat. William Bolcom heeft tot op heden eenzelfde pad gevolgd met onder andere *Commedia* (1971) voor een "(almost) 18th-Century Orchestra, *Open House* (1975), een set serieuze en cabaretse liederen voor tenor en kamerorkest, de *Tweede Vioolsonate* (1978) en de *Songs of Innocence and of Experience* (1984).

En de inmiddels in Duitsland woonachtige voormalig Hongaarse componist György Ligeti (1922) ging in de jaren zeventig op weg van dichte klankvlakken vol fijnzinnige, maar nauwelijks voor het oor waar te nemen microverschuivingen naar de melodie pur sang en het aloude contrapunt (*Melodien*, 1971; *San Francisco Polyphony*, 1974; *Hoorntrio* (hommage aan Brahms), 1982) en naar Chopin en de schijnbare eenvoud van de minimalisten (*Drei Stücke für zwei Klaviere, Nr.2: Selbstporträt mit Reich und Riley* (und Chopin ist auch dabei), 1976).

Stockhausen (1928), jarenlang met Boulez de meest controversiële profeet van de avantgarde, maakt het nog bonter. Hij streeft met Pythagoras en Guru naar de harmonie der sferen, hoewel a la Gershwin en in slechts quasi oosterse trant (*Inori*, 1974; *Tierkreis*, 1975; *Licht*, 1977-). Met name in de Wagneriaans megalomane cyclus *Licht* worden alle elementen van de seriële, postseriële, de nieuwe quasi-tonale, "east meets west" en elektronische tendensen samengebracht met een groot gevoel voor theater (bewegingen zijn voor Stockhausen een vast en exact genoteerd onderdeel van zijn recente composities) en iets te weinig gevoel voor maat.

Luciano Berio (1925), daarentegen, had altijd al enigszins naar het verleden gelonkt en heeft zich ook nooit als een strenge serialist geprofileerd, maar in de jaren zestig ontwikkelde hij zich tot een virtuoos orkestrator en publieksverleider. Dat begon al met de *Folksongs* (1964) en de *Sinfonia*, gevolgd door *Ora* (1971), het *Concert voor twee piano's* (1973), *Points on a curve to find...* (1974) en *Il ritorno degli snovidenia* (1977). Wellicht heeft Berio van al deze componisten desondanks nog het minst zijn eigen stijl en taal sinds de vroege jaren vijftig verloor (opnieuw samen met Boulez!).

Anders is het gesteld met onze landgenoot Peter Schat (1935), die na enkele geslaagde experimenten met popelementen (*Thema*, 1970; *To You*, 1972) en uitstapjes met het *Electric Circus*, in 1974 met *Canto General* overstapte naar een nieuwe tonaliteit, een nieuwe harmonie, gebaseerd op Schonbergs dodecafonische technieken en Debussy's intervalsturing (*Houdini*, 1976; *Eerste Symfonie*, 1978; *Polonaise*, 1981; *Tweede Symfonie*, 1983; *Serenade voor strijkers*, 1984), en dat met de vriendelijke groeten aan Beethoven, Brahms, Tsjaikofskij, Mahler en Stravinsky. Opvallender wellicht is de bijzondere doorzichtigheid die Schat gerealiseerd heeft in de opera *Aap verslaat de knekelgeest* (1979) naar de Chinese cartoon *Reis naar het westen van Wu-Cheng-en en Wang Hsing-pei*.

De Oostenrijker Friedrich Cerha (1926) is daarentegen, naar het lijkt, nog steeds aan het zoeken, hand in hand met Brahms (*Concert voor viool en cello*, 1975), met Berg (de reconstructie van de derde akte van *Lulu*, 1980) en Kurt Weill (*Baal*, 1979). De geest van Kurt Weill waart overigens ook rond in de liederencyclus *Voices* (1973) van Hanns Werner Henze en in het *Pandemonium Frankenstein!!* (1977) van H.K.Gruber (1943). Gruber stond in 1965, samen met zijn Weense stadgenoot Kurt Schwertsik (1935), aan

de wieg van de Wiener Salonkonzerte en het ensemble 'MOB art & tone ART', waarvoor Schwertsik ondermeer Draculas Haus & Hofmusik (1968) schreef.

Stravinsky en de nieuwe helderheid

Opmerkelijk is ook de plotseling opdoemende invloed van Igor Stravinsky, met name bij een groot aantal Nederlandse componisten, zoals Otto Ketting (1935) met *Time Machine* (1972) en de *Symfonie voor saxofoons en orkest* (1978), een buitengewoon indringend en rechtlijnig werk, waaruit blijkt hoezeer gradual proces-principes, de harmonische verworvenheden van het postseriële tijdperk en een Bergiaanse grandeur (quasi-tonaliteit en modaliteit) samen kunnen gaan zonder in 19e-eeuwse clichés te vervallen. De invloed van Stravinsky in deze en andere composities is vooral te vinden in de scherpe contouren, de rechtlijnigheid, de directe no-nonsense taal van de muziek.

Nog strakker en vooral gradueler gaat Louis Andriessen (1939) te werk, met bovendien duidelijker referenties aan Stravinsky's *Sacre du Printemps* en vooral zijn *Symfonieën voor blazers*, onder andere in *De Staat* (1976), *Mausoleum* (1979) en *De Tijd* (1981) en vermengd met 14e-eeuwse hoketus-technieken in *Hoketus* (1977). Ook hier terug naar overwegend tonale kaders in een zonder meer boeiende variant van de Amerikaanse minimal music.

Voorts hoort Geert van Keulen (1943) in deze opsomming thuis, met *Koraal* (1979) en vooral zijn recente *Vioolconcert* (1982), een omvangrijke en zeer persoonlijke hommage aan Stravinsky's *Elegie voor viool of altviool*. En de meest briljante onder de jongere Nederlanders, Tristan Keuris (1946), die al in zijn *Sinfonia voor orkest* (1974) blijf gaf van een grote aandacht voor het verticale verloop van de muziek en zelfs niet schroomt aan het slot van dit werk een piano solo betoverend zoete akkoorden te laten spelen: *Gershwin in Holland....* Vooral in zijn *Pianoconcert* (1980) en *Movements for orchestra* (1981) blijkt overduidelijk hoeveel Keuris aan Stravinsky verschuldigd is.

In Nederland heeft de aandacht voor Stravinsky tevens tot een aanverwante stroming geleid, die meestal met 'Nieuwe Eenvoud' wordt aangeduid. Deze heeft bepaalde aspecten gemeen met de Minimal Music, maar maakt van andere technieken en vooral andere objectieven gebruik. De ogenschijnlijke en klinkende eenvoud is zeker verwant aan veel repetitieve muziek, de welluidendheid en tonale referenties wijzen in de richting van 'neo-Stravinsky' en soms ook 'neoromantiek'. Maar zij raakt niet de essentie van deze bewegingen. Voorbeelden van 'nieuwe eenvoud' zijn onder andere vinden bij componisten uit de hoek van de geïmproviseerde muziek, zoals Theo Loevendie (1930 - *Timbo*, 1974; *Six Turkish Folkpoems*, 1977; *Nonet*, 1980; *Venus en Adonis*, 1981), Guus Janssen (1951 - *Octet*, 1978; *Toonen*, 1980; het 2e strijkkwartet *Streepjes*, 1981; *Juist daarom*, 1981; *Danspassen*, 1982) en Paul Termos (1952 - *Nieuw werk*, 1976).

Tenslotte moeten we hier ook Ton de Leeuw (1926) noemen, die weliswaar weinig te maken heeft met de bovengeschetste tendensen binnen de Nederlandse muziek, maar daartegenover als een van die weinige werkelijk onafhankelijke componisten in de jaren zestig zich sterk aangetrokken voelde tot de aleatorische muziek en daarbij met door de invloeden uit het Verre Oosten, maar aan het eind van de jaren zeventig stap voor stap terug gekeerd is naar een modaler, duidelijker vanuit tonenreeksen en eenvoudige melodische formules opgebouwde schrijftrant. Dit blijkt duidelijk uit de bijbelse composities *Car nos vignes sont en fleur* (1981) voor 12-stemmig gemengd koor en *And They Shall Reign For Ever* (1981) voor mezzosopraan en klein ensemble.

Vanuit 1900

En wat niet te denken van de aandacht voor Wagner en Satie in de opera *Axel* (1977) van Jan van Vlijmen en Reinbert de Leeuw naar het gelijknamige toneelstuk van Villiers de l'Isle-Adam. Van de verwijzingen naar Ravel en Richard Strauss in *Abschied* (1973) van Reinbert de Leeuw (1938), die in Nederland ook als pianist, dirigent en organisator een ware Satie-rage op gang heeft gebracht en nu gelijksoortige pogingen onderneemt met Schonberg, Busoni, Schreker, Webern en vooral Liszt. Jan van Vlijmen is in zijn reeds eerder genoemde *Quaterni* weliswaar met seriële technieken blijven werken, maar aan de andere kant heeft hij evenzeer ruim baan gemaakt voor een welluidende, vaak herkenbare melodiek en harmoniek en tenslotte voor een expressiviteit die inderdaad sterk doet denken aan de allervroegste producten van Alban Berg en

Anton Webern.

Eenzelfde aandacht voor vooral de vroege Schönberg en Alban Berg maar ook voor Mahler kenmerkt de muziek van de jonge Duitsers Wolfgang Rihm (1952), onder andere in zijn Derde Symfonie (1977), Wolfgang von Schweinitz (1952), bijvoorbeeld de Mozart-Variationen (1976) en Detlev Müller-Siemens (1957) met zijn Eerste Symfonie (1981). En in Amerika heeft met name David del Tredici (1937) met zijn nog voortdurende Alice in Wonderland-cyclus (sinds 1968) de pennen in beweging gebracht, onder meer door het overdadige gebruik van zulke fondante harmonieën, à la Mahler en Strauss, dat hij bij voortduren op de rand van de afgrond balanceert, de afgrond van het cliché en de kitsch. En toch...

Tenslotte is ook de belangstelling voor de romantische en vooral laat-romantische literatuur een duidelijk teken aan de wand. Villiers de l'Isle-Adam is reeds vermeld. Daarnaast komen Büchner (Rihm, Jakob Lenz, 1978), Baudelaire (Wim Laman, Les fleurs du mal (1981), Verlaine (Willem Frederik Bon, Les quatre saisons de Verlaine, 1976-79), Andersen (Theo Loevendie, De Nachtegaal, 1979), Lewis Carroll (Del Tredici), Morgenstern, Trakl, Mallarmé, enzovoorts. En dan heb ik ongetwijfeld nog vele namen overgeslagen, van voorbeelden, van jonge en oudere componisten, in Europa en Amerika, zelfs sinds kort in Japan... En van voormalige (verboden?) avantgarde componisten in de Sovjet Unie die, eenmaal in het westen aangekomen, na enkele jaren experimenteren toch weer terugkeren naar melodie, harmonie, romantiek (Schnittke, Volkonsky, Part, Denisow, enz.). Maar, nu uit vrije wil, dat wel.

Neoromantiek als Neomaniërisme?

Het mag duidelijk zijn dat het achterom kijken, naar de romantiek, en desnoods naar andere periodes, geen geïsoleerde en/of lokale tendens is. Al doen de Fransen er als uitzondering op de regel tot op heden nog nauwelijks aan mee. Toch is ook het nieuwste werk van Pierre Boulez, de onaantastbare (?), Repons (1981/82), opvallend mild van klank (ondanks de microinterval-verschuivingen en de computer) en 'romantisch' van gestiek. Duidelijker dan voorheen al het geval was, waart de geest van Debussy door veel hedendaagse muziek en niet uitsluitend in Frankrijk.

Maar wat is in deze tijd eigenlijk romantisch? En wat avantgarde? De criteria van een decennium geleden zijn alweer ongeldig. Zimmermanns Kugelgestalt der Zeit lijkt een feit te zijn. Alles kan, alles is mogelijk. Voor de jonge componist is het allermoeilijkste een keuze te maken, een keuze op een veelsprong met uitsluitend wegen naar een mistige toekomst. Wat we ons ook inbeelden, de ontwikkelingen van de laatste dertig jaren, de verworvenheden van seriële en postseriële technieken zijn evenmin zo maar van tafel te vegen. (Behalve wellicht door die componisten die er nooit aan meegedaan hebben, die te jong zijn of niet geïnteresseerd waren. En dan nog.)

Aangezien op de keeper beschouwd het gros der toondichters in de jaren vijftig en zestig weinig in deze nieuwe technieken zag (de avantgarde is altijd een selectieve groep geweest!), zou je bijna denken dat de tijd tussen 1933 en 1968 'even' stil heeft gestaan. Vooral na de oorlog heeft H.G. Wells' Time Machine ons in een onbekende toekomst doen belanden, een toekomst die wellicht te ver weg was om nu al realiteit te worden. Adorno's prachtige hersenspinnels ten spijt! En nu zijn we dan op weg, op zoek, naar de plek waar we onszelf en onze medemensen zijn kwijt geraakt. Maar wat is dan romantiek? Niet slechts Sehnsucht, niet slechts een dromerij, niet uitsluitend zoeken.

Romantiek is conflict, dramatiek, en dus is wezen anticlassicistisch. De emotie staat op de voorgrond, de Empfindsamkeit, Sturm und Drang, de opera, de overdracht naar het publiek. Romantische kunst straalt uit, is extravert qua intentie (evenals barok). Dat heeft niet zozeer met structuren te maken. Een classicistische structuur kan immers zeer dramatisch werken. Mozart en Beethoven hebben dat ruimschoots bewezen. En vrijwel alle zogenaamd hoogromantische composities hebben bovendien een bepaald classicistische, c.q. evenwichtige, duidelijke, conciese, hoewel niet altijd voor het lekenoor te onderscheiden, vorm.

Het gaat daarbij in de eerste plaats om de intenties van de componist. Wat wil hij met zijn muziek? En die intenties zijn grofweg sinds het midden van de 18e eeuw, in de opera al sinds de 17e eeuw, nauwelijks meer gewijzigd. Sinds de opkomst van een burgerlijke kunstmuziek. Mozart droomde wat dat betreft van hetzelfde als Beethoven, Brahms, Mahler, Schönberg, Boulez en Keuris: muziek moet het

midden houden tussen hoofd en hart, tussen intellect en emotie, voor kenners en niet-kenners. Deze waardevolle gulden snede sluit voorhoedegevechten en onderzoekstochten naar beide kanten niet uit, maar is nog steeds van toepassing op de westerse kunstmuziek in een overwegend op burgerlijke bevolkingsgroepen afgestemde maatschappelijke structuur. (Wat we tegenwoordig, op een afstandje, de meesterwerken van bijvoorbeeld Boulez, Stockhausen, Xenakis en Berio noemen - ook uit de jaren vijftig en zestig - voldoet ook aan genoemd criterium!). En daarin lijkt vooralsnog weinig te zullen veranderen.

Dus geen neoromantiek, maar romantiek?! Nog steeds! Maar geen hoog-romantiek, geen naïeve sprookjesachtige romantiek. De twintigste-eeuwse kunstenaar wentelt zich voortdurend in zijn eigen nestvuil om, hij zoekt uitwegen, nieuwe uitdrukkingsmiddelen, andere technieken. Toch wil hij diep in zijn hart hetzelfde zeggen als zijn voorouders. Hij is een manierist, een neomaniërist om met Hocke te spreken - en dat met het oog op het laat 16e-eeuwse maniërisme. Vandaar ook dat er steeds weer opnieuw gezocht wordt dat er nog steeds niets nieuws onder de zon is. En dat terwijl elke creatieve vrucht - hoe miniscul ook - telkens weer als iets nieuws wordt aangeboden. Witter dan wit. *La nuova musica...*

En evenals de 16e-eeuwse maniërist houdt ook de twintigste-eeuwse zich voornamelijk met techniek bezig, hij doet uitvindingen, ontwikkelt nieuwe theorieën en nieuwe technische foefjes, hij is een virtuoos constructeur. *La bella maniera*, *Varieta*, *Effetti meravigliosi* en vooral de *Imitazione della imitazione della natura* in plaats van de directe *Imitazione della natura* a la Aristoteles, dat alles behoort tot de goochelkunsten van de manierist.

Hij theoretiseert, versteent de levende kunst, doet aan overstilering. De neomaniërist van de twintigste eeuw probeert tegelijk het verleden af te zweren en het heden in theorieën vast te leggen. Hij vertrouwt er blindelings op dat zijn technische vondsten voldoende draagkracht hebben om als doel (en niet als middel) van zijn scheppingen te kunnen fungeren. Hiertegen trekt de neoromanticus dan weer ten strijde, hoewel met oude ideeën en reeds vele malen beproefde sentimenten. En hij theoretiseert op zijn beurt over het hoe en waarom van zijn handelen. Ook hij is dus een neomaniërist. De hedendaagse kunst staat inderdaad volledig in het teken van het voornaamste symbool van het maniërisme: het doolhof, de spiegelzaal, de maskerade....

Tenslotte

Blijft nog de vraag: Waardoor is er juist in de jaren vijftig zo'n uitzonderlijke en aanvankelijk compromisloze uitstap naar de toekomst gemaakt? En waarom zijn de idealen van toen nu zo schielijk weer terzijde geschoven? Wellicht omdat de componist slechts een product van zijn maatschappij is. Hij kan zich daar vanaf wenden, zich opsluiten, er op reageren. Maar dat alles helpt weinig. Hij blijft nolens volens een kind van zijn tijd. De tijd van de Koude Oorlog, het Duitse Wirtschaftswunder. De tijd van de massale opkomst van sociale woningbouw, van flats, uniforme blokkendozen. De tijd met de helderblauwe toekomst. Een toekomst waarin het menselijk intellect zou moeten zegevieren. De twintigste-eeuwse westerse maatschappij heeft inderdaad vele facetten. Zij is versplinterd, heeft zelfs een Janus-kop: vooruit-achteruit, technocratisch futurisme versus burgerlijke nostalgie, massa versus individu, Space Odyssee versus retour à la nature. Het is buigen of barsten.

Aan het begin van elke eeuw staat de blik nog op oneindig. Twee wereldoorlogen hebben de wil om te vernieuwen, om alles wat tot die oorlogen geleid heeft de rug toe te keren nog versterkt. De componist, de kunstenaar, kon zich in de jaren vijftig en zestig ook niet los maken van de druk van de Koude Oorlog, van de dreiging vanuit het Oostblok. Maar de toekomst en daarin het superieure intellect van de mens zouden een uitkomst bieden. Als dan echter het einde van de eeuw nadert, maken we de balans op. Is er wel zoveel ten goede veranderd? We schrikken, zijn bang voor de onbekende toekomst, met die psychische barrière, de eeuwwisseling, steeds dichterbij.

De mens wordt op zichzelf terug geworpen. Bijna zeventig jaar lang hebben we zover vooruit gekeken dat we onszelf vergeten zijn. De maatschappij was op collectieve belangen ingesteld. Door de economische recessie blijkt de collectieve sector op verschillende terreinen geslecht te worden ten gunste van privatisering, ten gunste van individuele belangen. Iedereen begint opeens aan zijn eigen hachje te denken. Een retour à la nature, een retour à l'etre humain komt echter in elke eeuw voor, steeds als het einde

van de eeuw in zicht komt. Dus toch een fin-de-siècle-syndroom? Ook! Wat is er spannender dan alles zo bewust te volgen, mee te maken, misschien zelfs richting te geven? De kunst is daar actief en nieuwsgierig op in te spelen. Alle cultuurpessimisten ten spijt: de Moiren hebben de levensdraad van Erato nog niet afgebroken.

Daarom moeten we ook doorgaan, al blijven we steeds om dezelfde stok vechten, al lijkt al dat artistieke getob weinig wezenlijks op te leveren. Laat een ieder van ons maar zijn eigen weg volgen, desnoods als een blinde of, als Diogenes, met een lampje op klaarlichte dag, op zoek in de ogenschijnlijke chaos van de eigen tijd naar een eigen muzikale uitdrukingskunst, naar een nog onbekend zaadje... Later, veel later, zal wel blijken of we niet toch allemaal dezelfde weg hebben gevolgd... Of de neoromantiek daarbij als regressief of progressief gezien moet worden, is in feite niet relevant. Tot in de 18e eeuw was de weg terug (naar de Klassieke Oudheid) dezelfde als de weg vooruit. In werkelijkheid is elke achteruitgang niet meer dan een fictie van het moment zelf..

(c) Leo Samama, Utrecht 1982/84

Literatuur:

Neue Musik 1945 (ed. Hans Vogt), Reclam 1972

Gustav R.Hocke, Malerei der Gegenwart - Der Neo-Manierismus, Wiesbaden 1975

Neue Zeitschrift für Musik, mei/juni 1980

Musica, 1977:1

Tempo, no's 132 (maart 1980), 135 (december 1980), 138 (september 1980).

Neue Musik Zeitschrift, 1980:2

Key Notes, 1979:2

Haagse Post, 1980:3 en 6

Enkele opnames:

1. George Rochberg, Derde Strijkkwartet (1972), Concord Quartet, Nonesuch HQ-1283

2. Penderecki, Violconcert (1976), Isaac Stern, Minnesota Orchestra, Skrowaczewski, CBS 76739

3. Steve Reich, Oktet (1979), Steve Reich and Musicians, ECM 1168

4. Bernd Alois Zimmermann, Monologe (1964), Aloys & Alfons Kontarsky, DGG 2531.102

5. Luciano Berio, Sinfonia - dl.III (1968), Swingle Singers, New York Philharmonic Orchestra, Berio, CBS 61079

6. Penderecki, De Natura Sonoris II (1971), Pools Radio Symfonie Orkest, Penderecki, EMI-Electrola C193-02386/7

7. Penderecki, Tweede Symfonie ("Kerstsymfonie")(1980), New York Philharmonic Orchestra, Zubin Mehta, eigen radio-opname

8. Gorecki, Derde Symfonie ("Symfonie der klaagliederen"), opus 36 (1977), Radio Symfonie Orkest Berlijn, Karmirski, Schwann VMS 1615

9. Peter Schat, Eerste Symfonie - dl.II (1978), Concertgebouworkest, Colin David, Donemus CV 7901

10. Tristan Keuris, Sinfonia (1974), Rotterdams Philharmonisch Orkest, Edo de Waart, Donemus CV 7703

11. Tristan Keuris, Pianoconcert (1980), Theo Bruins, Rotterdams Philh.Orkest, Richard Dufallo, Donemus CV 8304

12. Paul Termos, Nieuw Werk (1976), Harry Sparnaay, Polo de Haas, Donemus CV 7801