

Busoni's tuin

Pleidooi voor een nieuwe kijk op eigentijdse muziek

Over eigentijdse 'serieuze' muziek wordt een beeld hoog gehouden dat zich maar moeizaam verhoudt tot de alledaagse werkelijkheid. Enerzijds wordt ons voorgehouden dat die min of meer hedendaagse componisten van zogenaamde 'serieuze' muziek die als grote componisten worden aangezien als het ware de fakkel hebben overgenomen van hun illustere voorgangers uit het verleden, anderzijds is de belangstelling voor hun muziek maar heel beperkt. Volgens Eduard de Boer houdt dit verschijnsel verband met de momenteel gangbare visie op eigentijdse kunst in het algemeen, een visie die volgens hem voortkomt uit het 19e-eeuwse vooruitgangdenken. Hij betoogt dat er met het verdwijnen van de restanten van dit denken geleidelijk een ander beeld zal ontstaan over eigentijdse 'serieuze' muziek, een beeld dat veel meer zal stroken met de werkelijkheid van alledag dan nu het geval is.

In 1996 gaf ik een lezing aan het conservatorium van Gent over het begrip originaliteit in eigentijdse 'serieuze' muziek. Wat ik niet wist, was dat ik was uitgenodigd een lezing te geven in het kader van een zogeheten 'Week van de Moderne Muziek'. Het bleek dat enkele stellingen uit mijn betoog bij enkele aanwezigen nogal wat weerstand opriepen en in de discussie die volgde werd ik door mijn heftigste opponenten voor 'neoplatonist' uitgemaakt, omdat ik toegaf schoonheid in kunst, ook in eigentijdse 'serieuze' muziek, belangrijk te vinden.

Ik poneerde bijvoorbeeld de stelling dat het begrip originaliteit in de loop der tijd een betekenisverschuiving heeft ondergaan. In 'originaliteit' is namelijk het woord *origine* besloten (zoals ook het synoniem 'oorspronkelijkheid' het woord *oorsprong* in zich bergt.) In de Middeleeuwen gold als devies met betrekking tot vernieuwing, dat oorspronkelijkheid een oorsprong in het bestaande diende te hebben: *nihil innovetur nisi traditum* – niets dient vernieuwd te worden tenzij dat wat overgeleverd is. Tegenwoordig echter lijkt met name die eigentijdse kunst als origineel beschouwd te worden, die juist geen voeling heeft met enige origine buiten het werk zelf.

In mijn lezing betoogde ik tevens, dat in veel gevallen niet te verklaren valt, waarom bepaalde muziek als mooi wordt ervaren. Zo speelde ik *Chi del gitano i giorni abbella* uit Verdi's opera *Il Trovatore* met één gewijzigde noot in de melodie. Hierdoor werd de krachtige werking die het origineel bezit om onverklaarbare redenen teniet gedaan. Vervolgens speelde ik een zogeheten 'neventhema' uit het openingsdeel van een pianosonate van Mozart: een thema dat niet aan het begin wordt gepresenteerd maar pas na een tijdje. Ik opperde daarbij de vraag of het mogelijk was een stuk met dit thema te beginnen en speelde het nog eens, nu quasi als de beginmaten van het stuk. Iedereen voelde aan dat dit niet goed werkte, maar niemand kon uitleggen waarom, ik ook niet. Ik koppelde aan deze bevindingen de bewering, dat we voorzichtig moeten zijn met onze beoordelingscriteria aangaande muziek in het algemeen en dus ook aangaande eigentijdse muziek. We weten immers zo weinig over waarom iets goed dan wel niet goed werkt.

Het moeilijkst te verteren voor een deel van mijn Gentse publiek was wel mijn stelling dat de kwaliteit van muziek een intrinsiek gegeven is, niet afhankelijk van wat ik of iemand anders ervan vindt. (De werking ervan is natuurlijk wel afhankelijk van de kwaliteit van de uitvoering, maar dat terzijde.) Immers, als dit niet zo zou zijn, zou er geen 'ijzeren repertoire' bestaan. Als er geen intrinsieke eigenschappen bestaan zijn die de kwaliteit van muziek bepalen, dan zou de één zweren bij Kozeluch en de ander zou diens tijdgenoot Mozart toevallig voor een betere componist houden. Bij weer iemand anders zou de muziek van Bach het afleggen tegen die van Krebs. Er zou dan geen meevoelbare brede consensus kunnen bestaan over het gegeven dat Bach en Mozart tot de componisten behoren die eruit springen. In dit verband maakte ik onderscheid tussen wat ik bij gebrek aan betere termen 'binnenkomende werking' en 'uitstralende werking' noem. 'Binnenkomende werking': één en dezelfde muziek komt bij verschillende mensen heel verschillend binnen, en zelfs bij één en dezelfde persoon verschillend,

afhankelijk van diens gemoedstoestand en het tijdstip van de dag. ‘Uitstralende werking’ daarentegen overstijgt hoe u of ik de werking ervaren. Ik ging tijdens mijn lezing nog een stapje verder door te beweren dat het uitsluitend de ‘uitstralende werking’ is die de kwaliteit van een muziekstuk bepaalt. En dat het om die reden voor een componist van het grootste belang is zijn of haar kennis, vaardigheden en intuïtie zoveel mogelijk af te stemmen op deze werking.

Ik geef onmiddellijk toe dat de materie complex is. Men zou geneigd kunnen zijn uit het bovenstaande af te leiden dat ik denk dat de meerderheid bepaalt wat goede en wat slechte muziek is. Maar zo eenvoudig ligt dat niet. Heel veel mensen luisteren veel liever naar house muziek dan naar muziek van Mozart, maar toch zullen weinig mensen willen volhouden dat house muziek betere muziek is. Men kan deze bewering als volgt extrapoleren tot in het hypothetische: zelfs als de gehele mensheid tot de laatste persoon afgedaald zou zijn tot het niveau van computerspelletjes, stompzinnige tv programma’s, fast food en house muziek, en als bijgevolg de muziek van Bach aan geen sterveling nog besteed zou zijn, dan zou Bach’s muziek daardoor niets minder goed worden. Het omgekeerde geldt ook: zelfs als in een dergelijke situatie de gehele mensheid house muziek de *coolste* muziek van de wereld zou vinden, dan zou die muziek daardoor niet beter worden.

Het is op het onbewuste vlak dat we die ene veranderde noot in Verdi’s *Chi del gitano i giorni abbella* ervaren als niet kloppend. En het grote probleem daarbij is de beperktheid van ons onbewuste weten: we kunnen veel gemakkelijker aanvoelen dát die ene noot niet klopt dan dat we kunnen verklaren waaróm dat zo is. Laten we met dit gegeven in gedachten eens kijken naar de waardering voor allerlei soorten van *avant-garde* muziek uit de twintigste en eenentwintigste eeuw. Dan valt er een schril contrast op: een leger van deskundigen uit de gelederen van componisten, muziekwetenschappers, dirigenten en uitvoerende musici houdt het klassieke-muziek-minnende publiek al decennialang voor dat bepaalde eigentijdse componisten zeer goede muziek hebben geschreven, dan wel schrijven, terwijl toch maar een heel beperkt gedeelte van dat publiek er echt voor warm voor lijkt te lopen. De pogingen het publiek zodanig ‘op te voeden’ dat men hun muziek zou leren waarderen hebben nauwelijks iets opgeleverd. De grote componisten van vroeger blijven met stip favoriet boven vele officieel geprezen componisten van heden en uit het recente verleden.

Deze situatie wijkt sterk af van het verleden en dat geeft te denken. Uit de muziekgeschiedenisboeken blijkt dat een levendige belangstelling voor muziek van de eigen tijd heel vanzelfsprekend is. En een dergelijke belangstelling bestaat er ook heden ten dage wel degelijk voor die eigentijdse muziek die we als ‘licht’ betitelen.

Een paar fascinerende voorbeelden illustreren het hierboven omschreven verschijnsel. Wie kent Schönbergs eerste zogenaamde ‘dodecafonische’ compositie: zijn *Klavierstück*, opus 23 no. 5 uit 1923? Wie kent de eerste zogenaamde ‘seriële’ compositie uit de geschiedenis: Olivier Messiaens pianowerk *Mode de valeurs et d’intensités* uit 1949? Wie kent Karlheinz Stockhausens *Hymnen* uit 1967, Iannis Xenakis’ *Pythoprakta* uit 1956, of Pierre Boulez’ *Marteau sans Maître* uit 1954/’57? In hoeveel CD winkels liggen er opnames van deze en dergelijke werken? Hoeveel bladmuziekwinkels hebben deze en dergelijke partituren op voorraad? Nagenoeg geen. Toch gelden deze componisten en met name deze werken uit hun diverse oeuvres als baanbrekend in muziekgeschiedenisboeken en muziekencyclopedieën. In contrast hiermee: wie kent niet Leonard Bernsteins *West Side Story* uit 1957, Dmitri Sjostakowitsj’ tweede pianoconcert uit 1957 of Paul McCartney’s *Yesterday* (1965) of *Eleonore Rigby* (1966), om maar een paar willekeurige voorbeelden te noemen? Deze muziek is wijd en zijd bekend en volop verkrijgbaar. Zelfs Sjostakowitsj’ eigen inschatting dat hij een pianoconcert had ‘afgemaakt dat geen enkele artistieke of geestelijke waarde bezit’[1] heeft niet verhinderd dat er van zijn tweede pianoconcert ontelbare uitvoeringen hebben plaatsgevonden, dat het tientallen malen op CD is opgenomen, dat het is omgewerkt, gebruikt voor een choreografie, etc. Toch gelden deze en dergelijke werken voor de geschiedenis van de kunstmuziek van de twintigste eeuw doorgaans als niet van belang, hetzij omdat ze te weinig vernieuwend worden gevonden, hetzij omdat ze worden gerekend tot de zogenaamde ‘lichte’ en dus geen-kunst-muziek, hetzij om beide redenen.

De mythe van de vooruitgang

Heel lang is er gedacht dat een brede acceptatie van wat we ooit ‘moderne muziek’ zijn gaan noemen mettertijd wel zou komen. Zo hield destijds mijn leraar muziekgeschiedenis ons voor dat de muziek van Anton Webern uiteindelijk even breed toegang zou vinden als die van Beethoven. ‘Want’, zo betoogde hij, ‘zelfs Von Karajan heeft nu inmiddels zijn muziek met de Berliner Philharmoniker opgenomen.’ Een hardnekkige mythe rond de première van Strawinsky’s *Sacre du Printemps* in 1913 wijst in dezelfde richting. Die uitvoering mondde, zoals algemeen bekend, uit in een schandaal, terwijl dat destijds zo revolutionaire stuk nu – terecht – algemeen geaccepteerd is als één van de topstukken van de twintigste eeuw. Kortom: Strawinsky was zijn tijd vooruit en het geniale aan het werk werd pas later onderkend. De mythe van de *Sacre* leent zich er aldus toe de mythe van het in de eigen tijd onbegrepen genie te ondersteunen. Veel minder bekend is, dat het schandaal rond de première niet in de laatste plaats te maken had met de choreografie en de dans, en dat de concertante uitvoering van het werk in 1914, slechts een jaar later dus, een geweldig publiekssucces was.

De mythe van de *Sacre* en de opmerking van mijn leraar muziekgeschiedenis komen voort uit een optimistisch ‘vooruitgangdenken’, dat typerend was voor het einde van de negentiende en het begin van de twintigste eeuw. De mensheid was zich, zo dacht men toen, voortdurend op alle mogelijke terreinen aan het ontwikkelen in opwaartse richting: het latere was, zo werd gedacht, een verbetering van het eerdere. Wat betreft de ontwikkeling van de westerse kunstmuziek vertaalde deze denktrant zich als volgt: in de negentiende eeuw mondde een alsmaar verder gaande behoefte aan moduleren van toonsoort naar toonsoort uit in wat we ‘zwevende tonaliteit’ zijn gaan noemen. Vervolgens barstte het tonale systeem uit zijn voegen en kon het bijgevolg niet langer voldoen aan de behoefte van de nieuwe tijd. Zo ontstond de zogenaamde ‘atonaliteit’. Aanvankelijk was die vrij, maar om het gevaar van chaos tegen te gaan moest er een nieuw muzikaal systeem worden uitgevonden. De Oostenrijkse componist Arnold Schönberg schonk de wereld zo’n nieuw systeem: zijn versie van de zogeheten dodecafonie of twaalftoonmuziek. Kenmerkend voor de volgens dit systeem geschreven muziek is een tot dan toe ongekend complexe organisatie van de vier eigenschappen van een toon: hoogte, duur, sterkte en kleur. Deze toegenomen complexiteit werd geïnterpreteerd als het logische vervolg op de opheffing van de verouderde tonaliteit. In de muzikale systemen die aansloten op de dodecafonie nam deze complexiteit nog verder toe.

Trechter

Laten we een beschrijving van de ‘serieuze’ muziek van de twintigste eeuw volgens dit ‘vooruitgangdenken’ eens nader beschouwen, en wel aan de hand van hoofdstuk XX, *The Twentieth Century*, uit Donald Jay Grout’s standaardwerk *A History of Western Music*, het boek waarmee vele conservatorium- en muziekwetenschapstudenten van onder meer mijn generatie zijn opgevoed. In dit hoofdstuk worden de belangrijke ‘serieuze’ componisten van onze eeuw niet behandeld in min of meer chronologische volgorde, maar in overeenstemming met de complexiteit van hun muziek. Grout begint met Bartók (1881-1945). Dan behandelt hij kort Kodaly (1882-1967), Orff (1895-1982), Prokofiev (1891-1953) en Sjostakowitsj (1906-1975). De laatste twee krijgen samen twee alinea’s. Vervolgens beschrijft hij de Engelse componisten Vaughan Williams (1872-1950) en Gustav Holst (1874-1934). Deze worden onmiddellijk gevolgd door vier regels William Walton (1902-1983) en één alinea Benjamin Britten (1913-1976).

De Verenigde Staten worden vervolgens vertegenwoordigd door Gershwin (1898-1937), Copland (1900-1990), Harris en nog enkele componisten, totdat Elliot Carter (°1908) is bereikt. Bernstein (1918-1990) wordt niet vermeld. Na een kort uitstapje naar Latijns-Amerika (Villa-Lobos, Chavez en Ginastera) gaan we weer naar Europa met o.m. Milhaud (1894-1974) en Poulenc (1899-1963). Paul Hindemith (1895-1963) krijgt vervolgens zomaar een volle vijf bladzijden. Dan volgen 2½ blz. Messiaen (1908-1992) en – nu pas! – tien bladzijden Stravinski (1882-1971).

Pas daarna is het de beurt aan de zogeheten ‘Tweede Weense School’, het drietal componisten dat de twaalftoonsmuziek op de kaart heeft gezet: Schönberg (1874-1951), die 11½ blz. krijgt, Berg (1885-1935) en Webern (1883-1945). Vergelijk deze laatste jaartallen met die van Bartók: 1881-1945. In mijn studententijd was het hierop volgende *After Webern* de slotparagraaf. Hierin worden ‘avant-garde’ componisten als Boulez, Cage, Xenakis, Varèse, Stockhausen en Ligeti behandeld. Deze componisten werden allemaal geboren tussen 1912 en 1920 – evenals Britten overigens. Behalve Edgard Varèse: **1883-1965!**

Over alle vormen van ‘lichte’ muziek lezen we niets. Grout behandelt uitsluitend ‘kunstmuziek’ en ‘populaire’ muziek hoort daar volgens hem niet bij. Logisch: ‘lichte’ muziek heeft zich nooit gehouden aan het dogma van de ‘voortgang’. Om het beeld te laten kloppen moest al deze muziek worden ondergebracht bij een afdeling die niet serieus hoeft mee te tellen: de muziek-van-het-volk van vroeger. ‘Populaire muziek als zodanig is natuurlijk geen modern verschijnsel; zulke muziek heeft altijd samen met de kunstmuziek waar dit boek over gaat gefloreerd.’ [2] Zo, afgehandeld.

Grout’s indeling van de ‘serieuze’ muziek van de twintigste eeuw houdt impliciet een stellingname in, en wel deze: in de loop van de twintigste eeuw is de muziek geleidelijk alsmat complexer geworden, en deze trant zal zich voortzetten, sterker nog: dient zich voort te zetten. Bijgevolg kan alleen maar die toekomstige muziek serieus meetellen die in dit beeld past. Een beschrijving van de ‘serieuze’ muziek van de twintigste eeuw volgens dit ‘voortgangdenken’ doet zo denken aan het persen van een grote hoeveelheid vloeistof door een trechter.

Het zo ontstane beeld verhoudt zich slecht tot de realiteit, in velerlei opzicht en al heel lang. Dat blijkt bijvoorbeeld uit de nieuwe slotparagraaf die Grout in een latere editie aan zijn boek heeft toegevoegd. Die behandelt het zogenoemde ‘minimalisme’, een buitengewoon eenvoudig georganiseerde muzieksoort, die in de jaren tachtig van de vorige eeuw ogenschijnlijk vanuit het niets een onstuitbare opmars maakte. Vanuit historisch oogpunt is het natuurlijk onvermijdelijk om dit verschijnsel te behandelen, en is het tevens goed te begrijpen waarom deze richting ontstaan is, maar in het door Grout geschetste perspectief komt ze volkomen onverwacht uit de lucht vallen, zonder ergens in geworteld te zijn.

Het is niet meer dan logisch dat het beeld niet strookt met de realiteit. Complexer dan supercomplex is op zeker moment niet meer mogelijk; net zomin als bloter dan bloot. En het is ook niet logisch om aan te nemen dat een voortdurende toename van complexiteit op prijs gesteld wordt. Schönberg meende dat zelfs kinderen in de toekomst atonale twaalftoonsliedjes zouden zingen, maar in de praktijk is heden ten dage nagenoeg alle geliefde muziek even tonaal als altijd. De kunstmuziek van de twintigste eeuw mag in bepaalde opzichten dan een sterke ‘voortgang’ hebben geboekt, het mag zo langzamerhand een feit worden genoemd dat maar heel weinig mensen werkelijke liefde opbrengen voor het klinkende resultaat van vele ‘moderne’ mogelijkheden. Een paar voorbeelden: op de klassieke radiozenders wordt voor het overgrote leeuwendeel muziek ten gehore gebracht van honderd(en) jaren oud, en dat geldt in nog sterkere mate voor de klassieke verzoekprogramma’s; en tijdens belangrijke rituele plechtigheden als bruiloften of begrafenissen, momenten waarop we nog dieper dan gewoonlijk beseffen hoe belangrijk muziek voor ons is, wordt zo goed als nooit eigentijdse ‘serieuze’ muziek uitgevoerd. Het vermoeden lijkt onderhand gerechtvaardigd dat dit alles zo zal blijven, zolang de manier waarop we tegen ‘moderne’ muziek aankijken, niet verandert.

Het wezen van muziek

De hedendaagse realiteit-van-alle-dag past niet in de visie van Schönberg, maar wel in die van zijn tijdgenoot Ferruccio Busoni (1866-1924). Evenals Schönberg ervoer ook Busoni de spanning van ongekende nieuwe mogelijkheden aan de horizon en ook zijn muziek legt daarvan getuigenis af. Daarnaast vertrouwde hij zijn visioenen aan het papier toe middels het geschreven woord. Zijn *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst* uit 1906 / 1916 deed nogal wat stof opwaaien. Collega componist Hans Pfitzner reageerde er heftig op met zijn essay *Futuristengefahr* (1917). Maar in tegenstelling tot

Schönberg komt bij Busoni noch in zijn muziek noch in zijn geschriften een spoor voor van het hierboven omschreven muzikaal ‘vooruitgangdenken’. Voor hem golden Bach en Mozart als onovertroffen reuzen, die dieper dan wie dan ook in het ongrijpbare mysterie van muziek waren doorgedrongen, en zijn belangstelling voor vernieuwing ging dan ook hand in hand met zijn fascinatie voor de essentie van muziek als een intrinsiek gegeven.

In een artikel getiteld *Vom Wesen der Musik (Over het wezen van muziek)* uit 1924 vergelijkt Busoni de muziek als geheel met een gigantische tuin en een componist met ‘een tuinman, aan wie een stukje grond van kleinere of grotere omvang ter cultivering is toebedeeld. Het valt hem ten deel, datgene wat er op zijn terrein gedijt, te plukken; in elk geval om het te ordenen, er een boekje van samen te stellen, als het opkomt, en het uit te bouwen tot een tuin. Het komt deze tuinman toe, dat wat hij met ogen en zijn armen (zijn onderscheidingskracht) kan bereiken, vast te pakken en vorm te geven.’ Busoni constateert even verder dat ‘de vergelijking zwak is en niet voldoet, in zoverre dat flora slechts de aarde bekleedt, terwijl muziek een heel universum, onzichtbaar en ongehoord, doortrekt en doordringt.’ [3]

Natuurlijk kon hij niet vermoeden hoeveel nieuw terrein van deze oneindig grote tuin er in de loop van de twintigste eeuw gecultiveerd zou worden. (Dat is immers onmiskenbaar het beeld dat ontstaat, als we de kunstmatige scheidslijn tussen ‘serieuze’ en ‘lichte’ muziek laten vallen. Het is niet vol te houden dat de ene categorie automatisch tot de kunstmuziek behoort en de andere niet. Salieris’ *Welkomstmars*, beroemd geworden door de film *Amadeus*, is niet noodzakelijkerwijs beter dan *Yesterday*.) Busoni kon geen idee gehad hebben van al die volkomen nieuwe klanken voorbij zijn horizon, die we rubriceren onder allerlei soorten jazz, pop, wereldmuziek, etc. Maar deze ontwikkeling past wel in het door hem opgeroepen beeld; een beeld dat eerder doet denken aan een omgekeerde trechter dan aan een rechtopstaande.

En dat is lang niet het enige dat nu opeens wél klopt met de werkelijkheid. Zo is in Busoni’s tuinmetafoor de eerder genoemde spreuk *nihil innovetur nisi traditum* van toepassing. Iedere nieuwe tuinman zal moeten beginnen met de algemene technieken van het tuinieren te leren, en wel middels imitatie – heden ten dage helaas een vloekwoord in de kunstwereld. En door deze metafoor krijgt het begrip originaliteit weer een betekenis waarin de *stamorigine* herkenbaar is: evenals een tuinman een natuurlijke sympathie voelt voor bepaalde (combinaties van) planten, bloemen, etc., voelt een componist zich binnen het kleine stukje grond dat zijn domein is ‘van nature speciaal aangetrokken tot bepaalde plekken en taferelen (...). De scheppende toonkunstenaar geeft aan deze momenten op zo’n uitgesproken wijze de voorkeur, dat hij er in zijn werken graag en vaak naar terugkeert, op een dusdanige wijze dat wij, anderen, leren hem daaraan te herkennen.’ [4] Hoe eenvoudig en hoe treffend!

Impliciet moedigt Busoni’s metafoor van de tuin hiermee aan tot leren door imitatie, iets wat het ‘vooruitgangdenken’ juist ontmoedigt. In extreme gevallen kan een dergelijke ontmoediging, in combinatie met de betekenis die er momenteel aan het begrip originaliteit gegeven wordt, ertoe leiden dat sommige componisten streven naar anders-zijn uitsluitend omwille van het anders-zijn. Om dat te bereiken verdient het dan aanbeveling vooral geen regels te volgen, want dat kan als braaf en conventioneel worden gezien. Waarom zou je dan nog de moeite nemen regels te leren als je ze toch niet volgt? Zo kan het ‘vooruitgangdenken’ leiden tot een gebrek aan vakmanschap. Ik heb in mijn leven veel partituren gezien die het stempel dragen van deze denkwijze.

Sommige lezers zullen misschien geneigd zijn te denken dat ik een situatie bekritiseer die allang tot het verleden behoort. Tot op zekere hoogte is helemaal waar. Toch bepalen restanten van het ‘vooruitgangdenken’ nog altijd de manier waarop nieuwe ‘serieuze’ composities worden beoordeeld en gewaardeerd door de ‘muziekexperts’, wiens concept van de muziekgeschiedenis sterk is beïnvloed door boeken zoals Grout’s *A History of Western Music*. En dit is niet de enige erfenis. Bij vele eigentijdse componisten van ‘serieuze’ muziek lijken de noodzakelijke vaardigheden en vakmanschap te ontbreken. Dit vormt voor zulke componisten een ernstige belemmering om goede muziek te schrijven, ongeacht hun aangeboren talent en hun goede bedoelingen.

In 2006 deed ik een experiment om dit punt te bewijzen. Enkele jaren eerder hadden twee van mijn zoons, toen vijf en tien jaar oud en nog niet muzikaal ontwikkeld, met veel plezier lukraak op mijn elektrische piano gespeeld. Aangezien deze was aangesloten op mijn computer, werden de noten ingevoerd in mijn muzieknotatieprogramma. Het experiment bestond hieruit, dat ik de noten van mijn zoons heb getransformeerd in wat er op papier uitziet als een goed geschreven avant-garde partituur en dat ik het uiteindelijke resultaat heb laten beoordelen door een aantal deskundigen op het gebied van eigentijdse muziek. De bezetting werd bepaald door mijn toen vijfjarige zoon, die ik een lijst met muziekinstrumenten liet zien om uit te kiezen.

Ik legde mezelf de spelregel op dat ik voor wat betreft de dingen die niet van het eigenlijke scheppingsproces de essentie uitmaken – verdeling van noten over de beschikbare instrumenten, tempo, dynamiek, articulatie, etc. – mijn kennis en vakmanschap mocht inzetten, maar dat ik op de essentie – de door mijn kinderen ingespeelde noten – geen andere dan niet-artistieke bewerkingen mocht loslaten; bewerkingen die op geen enkele manier te maken hebben met enige vorm van een creatief scheppingsproces of van muzikale intuïtie. Te denken viel hierbij aan het achteraf aanbrengen van maatwisselingen, om de ‘hoge graad van bewerkelijkheid’ te realiseren die typerend is voor een avant-garde partituur, en aan het onderwerpen van de noten aan mechanische computergestuurde processen van mijn muzieknotatieprogramma, zoals het verdubbelen van de notenwaarden of het omdraaien van de volgorde van de noten. In september 2006 stuurde ik de partituur naar het *Fonds voor de Scheppende Toonkunst*, met het verzoek om een ‘opdracht achteraf’; dit hield in dat het de compositie zou worden beoordeeld door twee onafhankelijk van elkaar opererende adviescommissies, elk bestaande uit een componist, een dirigent en een muziekwetenschapper.

In december 2006 kwam het antwoord: *‘Uw verzoek om dit najaar in aanmerking te komen voor honorering achteraf van uw compositie ‘Bubbles’ (...) werd behandeld in de afgelopen beoordelingsprocedure. Naar aanleiding hiervan heeft het bestuur besloten dit verzoek in te willigen. Dit besluit is gebaseerd op de adviezen van twee onafhankelijk van elkaar opererende commissies die bij de behandeling van alle aanvragen de compositorische kwaliteit als belangrijkste criterium hanteren. Beide commissies waren over dit werk positief gestemd. Zij waren van mening dat de relatief korte compositie vakkundig is gemaakt en deze qua idioom het reguliere werk van uw hand overstijgt.’*[5] De centrale vraag van het experiment: of het mogelijk zou zijn om non-componeren te laten doorgaan voor componeren, kon worden beantwoord met *ja*. Meer details over het experiment zijn te vinden in de partituur (uitgegeven door Opus 33 Music) en op Youtube (zoek op de combinatie ‘Comitas’ en ‘Bubbles’).

Nog interessanter is evenwel het volgende. We kunnen aannemen dat de verschillende gebieden van de oneindig grote muzikale tuin allemaal hun eigen sferen, stemmingen, gevoelswaarden hebben. Misschien heeft de tendens van het componeren op basis van een alsmaar complexere organisatie van de muzikale parameters uiteindelijk wel geleid tot gebieden met een sfeer die voor de meeste mensen eenvoudig niet aantrekkelijk is en dat ook niet zal worden; althans beduidend minder aantrekkelijk dan de gevoelswaarden van de terreinen waar al die grote componisten van ‘ijzeren repertoire’-muziek met kennelijk genoegen hebben getuiniert. (Overigens stemmen met het voortschrijden der tijd benamingen als ‘modern’ of ‘avant-gardistisch’ voor dergelijke complexe muziek steeds minder overeen met de werkelijkheid, maar dit terzijde.)

(Misschien bestaan er naast het terrein van de overcomplexe muziek nog andere gebieden waar de meeste mensen van nature niet graag komen, of – Plato waarschuwde hier al voor – die voor mensen niet gezond zijn, ook als ze er wel graag komen. Volgens mij valt bijvoorbeeld house muziek onder die laatste categorie. Dit onderwerp valt buiten het bestek van dit artikel. Ik heb hier een ander artikel aan gewijd, met als titel *Music and Spirituality*.)

In termen van de tuinmetafoor: het zou kunnen zijn dat er zich in de in de perceeltjes die iedere componist/tuinman voor zich tot zijn beschikking heeft hoekjes bevinden waar de grond zo slecht is, dat

die men die in de regel beter ongemoeid kan laten. Het 'vooruitgangdenken' kan een componist/tuinman op de gedachte brengen dat juist dergelijke gebieden gebruikt moeten worden, in naam van de vernieuwing en de 'originaliteit'. De vruchten van deze handelwijze zullen met het voortgaan van de menselijke ontwikkeling ooit gewaardeerd gemeengoed worden, zal men dan geneigd zijn te denken. Busoni's metafoor leidt daarentegen tot een tegengestelde conclusie, namelijk dat gebieden die we nu als ontoegankelijk ervaren over tweehonderd jaar nog even ontoegankelijk zullen zijn.

Besluit

Mocht deze laatste conclusie juist zijn, dan zijn de implicaties verstrekkend. Om te beginnen maken vele 'moderne' componisten en andere voorstanders van 'moderne' muziek het zichzelf, elkaar en het publiek in dat geval nodeloos moeilijk. De tot op heden gebleven resten van het negentiende-eeuwse lineaire vooruitgangdenken hebben veel componisten ertoe gebracht juist die stukjes tuingrond *niet* te cultiveren waarvan de meeste mensen de flora als mooi ervaren. Want, zo menen zij, al wat daar kan groeien, 'dat is al gedaan' en kan bijgevolg niet iets 'origineels' opleveren. Zo werd er veel vruchtbaar terrein tot verboden gebied gemaakt en hebben velen zichzelf en elkaar steeds verder in de richting gedreven van steeds meer ontoegankelijke uithoeken. Waar in de toegevoegde slotparagraaf van Grout's *A History of Western Music* plotseling uit het niets het minimalisme verschijnt, gebeurt in termen van Busoni's tuinmetafoor het volgende: omdat muziek niet tot in lengte van dagen alsmaar complexer kan worden, werd opeens het betreden van een min of meer nieuw ontdekt tuingebiedje toegestaan, dat niet strookte met de tot dan toe algemene tendens. De resulterende muziek bleek namelijk bij een bepaald publiek veel succes te hebben en daarbij kon ze als nieuw worden bestempeld in de zin van een nieuwe stroming. Wie voor deze stroming koos, was dus tóch bij de tijd. Andere terreintjes als bijvoorbeeld 'nieuwe spirituele muziek' of 'cross-over muziek' werden vervolgens ook toegestaan. En gelukkig komen er meer en meer van dergelijke gebiedjes bij. De metafoor van Busoni maakt evenwel duidelijk dat er geen reden is om wat voor stuk tuin dan ook te verklaren tot verboden terrein. We hoeven alleen maar de resten van het 'vooruitgangdenken' los te laten en ons weer uitsluitend te concentreren op het creëren van mooie muziek. En laat iedere componist voor zich daarbij vooral die melodische, harmonische, ritmische en vocale/instrumentale wendingen en combinaties gebruiken die hij of zij persoonlijk het mooist vindt. Muziek die zo tot stand komt, kan werkelijk origineel zijn en tóch ook 'ergens op lijken'. De muziek van Mozart, ook zijn rijpe, volwassen muziek, lijkt bijvoorbeeld sterk op de muziek van Johann Christian Bach. Er zijn opvallende overeenkomsten, maar daarnaast ook opvallende verschillen.

Dit impliceert tevens dat we uiteindelijk de kwaliteit van een eigentijds muziekstuk niet langer zullen relateren aan de vraag of het werk misschien ergens in het verleden ontstaan had kunnen zijn of niet. Een lied uit de twintigste eeuw kan heel goed een meesterwerk zijn, hoewel er uitsluitend ritmische, melodische en harmonische patronen in voorkomen die ten tijde van Schubert al bekend waren. Het al eerder genoemde schitterende en wereldberoemde *Eleonore Rigby*, met in feite maar twee akkoorden: e klein en C groot, is daar een voorbeeld van. Het enige wat telt is het wezen van muziek, de ondefinieerbare, ongrijpbare 'uitstralende werking'. Busoni schrijft aan het eind van zijn artikel: 'De mensen zullen het wezen van muziek nooit in zijn echtheid en volledigheid erkennen, maar mogen ze er tenminste toe komen te onderscheiden wat er **niet** toe behoort. *Dit staat bovenal het 'gilde' in de weg, zoals het dogma tegenover het geloven staat.* [Cursivering van EdB] Soms, in zeldzame gevallen, heeft een sterveling iets onnaars van het wezen van muziek gehoord; iets wat wegstroomt in de handen, zodra men er naar grijpt; wat verstart, zodra men het hier onder wil verplanten; wat uitblust, zodra het door het duister van onze mentaliteit wordt gesleept. Evenwel blijft er van zijn hemelse oorsprong nog wel zoveel te herkennen, dat het ons voorkomt als het hoogste, edelste en helderste van al het hoge, edele en heldere dat ons herkenbaar omgeeft.' [6]

[1] Brief van Dmitri Sjostakowitsj aan Edison Denisow, 12 februari 1957

[2] Donald Jay Grout: A History of western Music, inleiding tot hoofdstuk XX: The Twentieth Century. Norton & Company Inc., New York, 1973. Vertaling:: Ed de Boer

[3] Ferruccio Busoni: Vom Wesen der Musik. Max Hesses Verlag, Berlin, 1956. Vertaling: EdB

[4] Ferruccio Busoni: Vom Wesen der Musik. Vertaling: EdB

[5] Brief van het *Fonds voor de Scheppende Toonkunst* aan Ed de Boer, 14 december 2006

[6] Ferruccio Busoni: Vom Wesen der Musik. Vertaling: EdB