

De Gids

Sinds 1837

MOOI



JACOB TER VELDHUIS *Muziek en welluidendheid*

RENÉ BOOMKENS *Popmuziek*

DAVID HOCKNEY *Picasso*

KEES VUYK *De waarde van de kunst*

FRANK REIJNDERS *Schilderkunst en fotografie*

DEREK WALCOTT *Poëzie*

Het is alles al dertig jaar oud, en nog steeds doet men alsof het om wereldpremières gaat,' verzucht Anton von Webern in 1939. Nu, in 1999, is het niet anders. De muzikale avant-garde is bijna negentig jaar oud en de muziek van Webern, zijn leermeester Schönberg en de vele protagonisten van wat sinds het begin van deze eeuw nieuwe, moderne of hedendaagse muziek heet, is nog altijd het domein van een kleine tot zeer kleine groep liefhebbers en ijveraars. Wat heeft de muzikale avant-garde gedurende negentig jaar van publieke miskenning gaande gehouden? En hoe komt het dat overheden in vrijwel alle West-Europese landen deze muziekvorm vrij ruimhartig ondersteunen door de financiering van instituten, fondsen, festivals, studio's en ensembles die het componeren en uitvoeren ervan tot doel hebben? Is de geringe publieke aandacht en nadrukkelijke politieke steun alle negentig jaar dezelfde geweest? Naderen we wellicht de tijd waarin de aanspraken van de voorvechters ervan eindelijk bewaarheid worden en worden zij op afzienbare termijn door grote groepen mensen gevolgd, of staan we op het punt deze muziekvorm in de annalen bij te zetten als een van de meest bizarre muziekhistorische vergissingen?

In wat volgt krijgt u op deze vragen antwoord. Aan de hand van mededelingen die componisten sinds het begin van deze eeuw daarover hebben gedaan en op grond van de manier waarop hun muziek steeds is ontvangen, zal worden betoogd dat componisten, musici en hun politieke financiers in hoge mate werden gedreven door buiten-muzikale mo-

tieven. Ook zal duidelijk worden dat deze motieven niet steeds even sterk waren, maar dat de aandacht en steun die deze muziek kreeg sterk afhankelijk was van drie grote historische gebeurtenissen die Europa deze eeuw hebben getekend: de eerste en tweede wereldoorlog en de oorlog in Vietnam, met de daarop volgende 'revolutie' van de jaren zestig. En hoewel nog in november 1998 de prestigieuze Nederlandse Erasmusprijs werd uitgereikt aan de Duitse componist Mauricio Kagel ten overstaan van een publiek dat zijn werk niet kende en voorzover het ooit iets van hem hoorde nauwelijks waardeerde, zal tot slot worden betoogd dat het einde van de buiten-muzikale pretenties van een strijdbare muzieksoort in zicht lijken te zijn.

De eeuwwisseling; het einde van het tonale systeem?

De in muziektheoretische geschriften gangbare verklaring voor de muzikale revolutie aan het begin van deze eeuw is dat het tonale stelsel waarin tot die tijd werd gecomponeerd was 'uitgeput'. Dit stelsel definieert binnen de octaaf twaalf halve tonen, waarvan er acht worden gebruikt voor een toonladder, die deze tonen ordent in een grondtoon, dominant en eventuele subdominanten. Iedereen die het kinderlied 'Vader Jacob' kent is met deze ordening vertrouwd: een begin ('Vader Jacob') op de grondtoon, een opgevoerde spanning op de dominant ('slaapt gij nog?') en weer in rust op de grondtoon aan het einde ('bim bam bom').

Door compositorische technieken van ontwikkeling en modulatie ontstaat er een ontzagwekkend aantal variaties in melodie en samenklank, om niet te spreken van de verschillen in tempo, maatvoering, ritmiek, volume en nuances in klankkleur. Maar aan het begin van deze eeuw, ruim twee eeuwen na Bach, lijkt het er volgens sommige componisten op dat binnen dit tonale systeem werkelijk alles is gezegd en dat alleen een ingrijpende vernieuwing ervan de muziek weer vooruit kan helpen.

Deze muziektheoretische verklaring voor de nieuwe ontwikkelingen aan het begin van deze eeuw verdient in het licht van het opkomend nationalisme en een groeiend verzet tegen de Duits-Oostenrijkse hegemonie in Europa in de negentiende eeuw enige aanvulling. In heel veel landen werden componisten actief die proberen te ontsnappen aan de door hen als bombastisch en subjectief ervaren tonale harmonie van de grootmeesters der romantiek en streven naar een eigen nationale, vooral niet-Duitse stijl. 'Ik heb sinds mijn studietijd geprobeerd al hetgeen ik heb geleerd te vergeten. Ik heb niet zozeer geprobeerd om tegen de invloed van Wagner in te gaan, maar heb niets anders gedaan dan mijn eigen aard en temperament alle ruimte te geven. Ik heb bovenal geprobeerd weer Frans te worden,' zei Claude Debussy in 1909. Frankrijk had niet alleen zijn nationale componisten, van wie Debussy ongetwijfeld de belangrijkste was, maar vormde ook het Europese podium voor de toenmalige Russische muziek. Frankrijk had zich in 1893 met Rusland verbonden in de zogenaamde 'Tweebond', gericht tegen Duitsland en Oostenrijk-Hongarije. Dit opkomend nationalisme voedde de wens zich ook muzikaal los te maken van het Duitse overwicht. Componisten als Bartók en Kodály zochten en vonden inspiratie in oude volksliederen in eigen land, in Nederland werden volksliederen bij gebrek aan overlevering aangemaakt in liederen als 'Wien Neêrlands bloed' of 'Merck toch hoe sterk' en in deze nationale muziek werd, afhankelijk van de politieke verbintenissen die er be-

stonden, meer of minder afstand genomen van de Duitse muziektraditie.

Arnold Schönberg: het einde van de drieklank?

Maar ook in Duitsland en Oostenrijk zelf groeide een politiek verzet tegen de oude verstarde burgerlijke verhoudingen, dat ook muzikale aanknopingspunten en symbolen zocht. Burgeroorlogen zijn niet zelden radicaler en bloediger dan oorlogen tussen volkeren, en in die context verbaast het dan ook niet dat de grootste revolutie op muziekgebied kwam van een Oostenrijker: Arnold Schönberg. Hij zocht niet naar een nieuwe eenvoud, zoals Kodály of Bartók, of naar een lyrische verdunning van de samenklank, zoals Debussy en Ravel, die allen binnen het tonale stelsel bleven, maar hij brak radicaal met het verleden. 'Met visionaire moed en ijzeren consequentie heeft hij de westerse muziek definitief bevrijd uit de ban van de grote drie-klank,' schrijft Th. Willemze in het *Muzieklexicon*. Bij Schönberg hebben de twaalf tonen uit het octaaf hun tonale verband verloren. Er is geen tooncentrum meer (de muziek wordt atonaal), geen dominant of subdominant, geen rust op de grondtoon of spanning op de dominant. Er is geen verlangen naar oplossing van de vijfde harmonische trap, het dominant-septiemakkoord. Alle tonen zijn gelijkwaardig geworden en kunnen in elke willekeurige reeks worden geplaatst. De grote opdracht aan de componist wordt het ontwerpen van één of meer reeksen uit deze twaalf tonen die voor het hele muziekwerk bepalend zullen zijn (zijn muziek wordt om die reden ook wel serieel genoemd).

Schönberg ontleent zijn radicaliteit onder andere aan Wagner, die in 'Kunstwerk der Zukunft' een artistiek terrorisme tegen de door hem verachte kunstwereld bepleit, nauw aansluitend bij de anti-burgerlijke oppositie die aan het begin van deze eeuw in Wenen en Parijs opkwam en zichzelf graag anarchist noem-

de. Ook Schönberg behoorde daartoe, maar gaat vele malen verder dan Wagner en ontwerpt een atonale, als het ware abstracte, muziek. Hij hoopte samen met de schilder Kandinsky dat de kunsten (hij was zelf ook schilder en schrijver) aan deze strijd een belangrijke bijdrage zouden kunnen leveren. Deze bijdrage was religieus-mystiek van aard. 'Atonaliteit en abstractie zijn middelen om het kosmische nabij te komen,' zegt J. Slichter over beide en zelf zegt Schönberg in 1911: 'De wetten van de natuur, van de geniale mens, zijn de wetten van de toekomstige mensheid.' Niet alleen is hij er sterk van overtuigd dat de door hem ingeslagen weg de enig juiste is, maar ook zijn eigen messiaanse rol is onontkoombaar: 'Eén heeft het moeten zijn, niemand wilde het, dus ik heb me gegeven', ook al valt de taak hem niet altijd makkelijk: 'De omverwerping van al hetgeen waaraan men vroeger heeft geloofd was misschien toch het ergste. Dat was wel het pijnlijkst', zo schrijft hij ruim tien jaar later in 1922 in een brief aan Kandinsky.

Na de eerste wereldoorlog

De eerste wereldoorlog kostte tien miljoen mensen het leven en verwondde ruim twintig miljoen mensen voor het leven. De oorlog voltrok zich volgens de scheidslijnen, zoals die eerst door de Tweebond en later Triple Entente waren getrokken: Frankrijk, Rusland (en Servië, waar het allemaal begon!) en Engeland tegen Duitsland en Oostenrijk-Hongarije. De tegenstellingen tussen Frankrijk en Duitsland na deze oorlog zijn er dan ook niet kleiner op geworden. Debussy wordt zo door het oorlogsgeweld aangegrepen dat hij nauwelijks meer aan componeren toekomt, met uitzondering van twee anti-Duitse stukken, 'Berceuse Héroïque' en 'Noël pour les enfants qui n'ont plus de maison'. Hij ondertekent al zijn brieven en composities met 'Claude Debussy, musicien français'. Hij overlijdt in het voorjaar van 1918, enkele dagen voordat Parijs bevrijd zou worden.

Het opvallende aan de componisten die in Frankrijk na de eerste wereldoorlog opkomen is dat zij niet alleen het Duitse wagnerianisme, maar ook de oude grootmeesters van Franse bodem afschrijven. Er is behoefte aan een radicaal nieuw begin. Voor de Groupe des Six – Honegger, Milhaud, Poulenc, Auric, Durey en Tailleferre – was in 1921 alles van voor 1914 onderwets geworden.

'Het ironische en groteske schenen een bijzondere aantrekkingskracht uit te oefenen. Geen enkele combinatie van instrumenten was te extreem om niet een keer uitgeprobeerd te worden. Er waren experimenten met jazz, kwarttoonmuziek en muziek voor mechanische instrumenten. Componisten overtroffen elkaar in de veroordeling van alle conservatieve muziek. Iedere nieuwe compositie werd begeleid door een omvangrijke uitleg met betrekking tot zijn nieuwigheid, alsof dat alleen al zijn bestaan rechtvaardigde.' Deze beschrijving dateert uit 1941, als de Amerikaanse componist en muziekhistoricus Copland in *Music of our Time* een beschrijving geeft van de jaren twintig in Europa. Maar de beschrijving lijkt wonderwel te passen op wat zich vijftien jaar later opnieuw zal afspelen.

In dit klimaat wordt *Pierrot Lunaire* van Schönberg voor het eerst in Frankrijk uitgevoerd. Het had bij zijn eerste uitvoering in 1912 in Duitsland een schandaal veroorzaakt, maar werd nu tien jaar later door de vernieuwers in Frankrijk hartelijk ontvangen. Niet alleen de radicaliteit van Schönberg sprak de vernieuwers in Frankrijk aan, maar ook diens onvermijdelijk internationalisme. Want de anti-burgerlijke, anarchistische inzet van Schönberg was wellicht anti-Duits in zijn verzet tegen de traditie, maar kon nooit pro-Frans of pro enig ander land zijn. De nieuwe muziek van Schönberg was internationaal zoals de Volkerenbond dat was. In 1922 werd de International Society for Contemporary Music opgericht, waarvan componisten van moderne muziek uit alle landen van de wereld lid werden.

Componeren voor 'vernieuwing' of voor 'het volk'

Al snel ontstond er een zekere tweedeling in de internationale beweging van de moderne muziek. Het einddoel was voor beide stromingen hetzelfde: 'Een nieuwe politieke orde (...) een schone toekomst, vrede, verbroedering en menselijke solidariteit' (Heinz Tiessen), maar één stroming wilde die nieuwe orde bereiken door zich in te zetten voor een muzikaal herkenbare proletarische revolutie, terwijl de andere juist de radicale muzikale vernieuwing zelf als sleutel tot verandering zag. De jonge Duitse componist Tiessen vond om die reden Schönberg 'zeker "onburgerlijk", maar niet in de proletarische zin, slechts in de betekenis van Bürgerschreck'. Ook anderen vonden de muziek van Schönberg te veel 'Ich-musik' (Erdmann), die 'in zijn zelfverheerlijking en individualisme de voedingsbodem heeft verloren, waaruit alleen nog kunst kan groeien' (Scherchen). Aan de andere kant staat een Oostenrijks componist als Ernst Křenek, die in 1937 schrijft: 'De bestudering van de overeenkomsten tussen de muziek en de wiskunde heeft ons duidelijk gemaakt hoezeer de vorm van de Nieuwe Muziek als een bestanddeel van de oneindigheid begrepen kan worden. (...) De constructieve consequentie leidt weliswaar tot soms fragmentarische resultaten, maar moet in humane zin, naar haar psychische, intellectuele en morele houding worden beoordeeld als een blijk van WAARACHTIGHEID. (...) zij ziet zich door haar kwantitatief mislukken en door haar isolement juist in haar waarachtigheid bevestigd (...) en streeft er slechts naar de kleine kring van ingewijden te vergroten, zij die weten hoe diep en ongeneeslijk de tekorten van deze wereld zijn.'

Aan de voorafgaande citaten valt een paar zaken op. Ten eerste betreft het uitspraken van componisten die indertijd zelden gespeeld werden en nu nooit meer. Dat is niet het gevolg van een vooringenomen citaatkeuze mijner-

zijds. De betreffende componisten waren in hun tijd allen vooraanstaand in wat toen de eigentijdse of moderne muziek werd genoemd. Zij schreven in de toonaangevende bladen (*Melos*, *Zeitschrift für Zeitgenössische Musik*) of waren er hoofdredacteur van. Omgekeerd hielden de componisten uit die tijd van wie wij de muziek nu nog kennen zich met deze strijd niet of nauwelijks bezig. Strauss schreef opera's in goed romantische stijl en hield zich verre van deze twist, Mahler was bevriend met Schönberg, maar schreef geheel andere muziek, Stravinsky veroorzaakte wel schandalen, maar die gingen meer over het blote ballet van Dhiagilev dan om zijn muziek en behalve een enkele seriële oefening heeft hij zich er niet meer mee beziggehouden. Hetzelfde geldt voor Bartók en voor de meeste componisten van de Franse Groupe des Six. Zij mogen Schönberg dan bewonderd hebben om zijn radicaliteit, zelf (dat geldt zeker voor Poulenc en Milhaud) bleven zij de tonaliteit in hoge mate trouw.

Ook het toenmalige publiek liet zich weinig aan de oproep van de modernen gelegen liggen. In 1921 wordt in Frankrijk weer voor het eerst de hele *Walküre* van Wagner opgevoerd, met onmiddellijk en groot succes. Een seizoen later is hij de meeste gespeelde componist in Frankrijk (!) met 334 uitvoeringen. Wagner blijft vanaf dat moment tot aan de tweede wereldoorlog in Frankrijk op nummer één staan. Zelfs de Groupe des Six komt niet verder dan enkele tientallen uitvoeringen per jaar en de echte modernisten komen op de speellijsten helemaal niet voor.

Ook in Duitsland en Oostenrijk zelf is het enthousiasme voor de vernieuwing niet groot, zoals uit het openingscitaat van Webern al bleek. Maar het meest opvallend aan de ontwikkelingen in die tijd is dat wat in de jaren twintig met veel enthousiasme door een relatief kleine kring ingewijden als radicaal vernieuwend werd begroet, vijftien jaar later al lijkt weg te ebben. Verisme, futurisme, 'bruitisme' (geluidsmuziek), twaalftoonsmuziek, kwarttonen: aanvankelijk buitelen de 'ismes'

waarin niet alleen componisten, maar ook schrijvers en schilders elkaar vinden over elkaar heen, maar de grootste componisten keren zich er weer van af en het publiek keert terug naar Wagner.

'Die stilstand is voornamelijk veroorzaakt door de geweldige devaluatie waaraan de nieuwe middelen onderhevig waren. Was het een tijdlang mogelijk om een inderhaast bij elkaar geworpen opstapeling van nieuwe, vooral nieuwe, klanken en rythmen zonder blikken of blozen als een gerieflijk woonhuis voor den menschelijke geest aan te prijzen en grif bewonderaars en koopers hiervoor te vinden, op den duur verdween de interesse voor die onbewoonbare revolutiebouwsels, waarvan het eenige aantrekkelijke: de nieuwheid, gedoemd was om reeds na eerste verwondering te verouderen.' Aldus Henk Badings in *De hedendaagse Nederlandsche muziek* uit 1935/1936. Net als bij Copland (1941) treft ook hier de verrassende actualiteit van deze tekst. Of zoals Hendrik Andriessen het in 1952 zegt: 'Het is curieus dat mensen die in levensbeschouwing alle zogenaamde vrijheid willen toepassen, met fanatisme afhankelijkheid en gehoorzaamheid eisen aan deze tijd. Het klinkt vooruitstrevend, maar het is benauwd.' Aan het einde van de jaren dertig is de muzikale revolutie van Schönberg dan ook op sterven na dood. Slechts één leerling bleef hem trouw, Anton von Webern, want zelfs Alban Berg werd later weer 'romantisch' en Ernst Křenek was in die jaren de enige standvastige bekeerling. De vraag of de nieuwe muziek zich op het volk of op de muzikale vernieuwing pur sang moest richten was dan ook sterk genootschappelijk van aard. De meeste componisten en vrijwel alle bezoekers en luisteraars hielden zich daar niet mee bezig.

De tweede wereldoorlog

Na de tweede wereldoorlog ligt een opleving van de muzikale revolutie van Schönbergs serialisme en atonaliteit dan ook niet direct voor

de hand. Schönberg zelf is inmiddels 70 jaar oud, gevlucht naar de Verenigde Staten en daar zelf weer tamelijk tonaal geworden. Anton von Webern wordt in 1945 doodgeschoten door een Amerikaanse soldaat als hij in de deuropening van het huis van zijn schoonzoon (een zwart-handelaar) staat te genieten van een eerste naoorlogs sigaartje. Ook Alban Berg is dan al geruime tijd dood. In Duitsland wordt de hoop gevestigd op Paul Hindemith. Richard Strauss kwam daarvoor niet (meer) in aanmerking. Hij was te oud en tijdens de oorlog lid van de muziekafdeling van de Kulturkammer geweest. Hindemith 'kon' wel. Hij was door het nationaal-socialistisch regime *politisch untragbar* en zijn muziek *entartet* verklaard. Hij was aan de Musikhochschule waaraan hij werkte ontslagen en vluchtte vervolgens naar de Verenigde Staten. Hij kwam pas in 1953 weer terug, en was toen al twee jaar eerder benoemd aan de universiteit van Zürich, waar iedereen hoopte dat hij de draad weer zou oppakken. Daarbij 'golden de atonaliteit en de twaalf-toonsmuziek als overleefd. Men zag deze als de wilde haren van toen, extreme getuigenissen van een intussen historisch geworden tijd, waaraan men ongaarne, hoofdschuddend, als ware het een angstige droom, werd herinnerd', aldus Ulrich Dibelius. Maar Hindemith kreeg geen navolgers en leerlingen. Hij werd nooit atonaal, maar evenmin was hij zonder meer romantisch gebleven zoals Richard Strauss en als gematigd vernieuwer sprak hij minder aan dan Stravinsky. 'Waar bleef de jeugd?' schrijft Dibelius dan ook pathetisch.

Darmstadt en Donauessingen

Onder componisten en publiek mocht de revolutie van Schönberg dan weinig aanhang meer hebben, onder muzikwetenschappers en politici bestond nog steeds, en door de oorlog nog eens te meer, de behoefte aan radicale vernieuwing van de muziek. Zo wordt – met

steun van de overheid – in 1948 in Darmstadt het Internationale Musikinstitut opgericht, als vast onderkomen voor de twee jaar eerder gestarte zomercursus.

Ook de muziekdagen in Donaueschingen worden nieuw leven ingeblazen 'zur Förderung zeitgenössischer Tonkunst'. In Keulen (1951) en München (1963) worden elektronische studio's ingericht en omroepen scheppen aparte afdelingen voor hedendaagse muziek, vaak gekoppeld aan een festival, een cursus of aan speciaal voor de eigentijdse muziek opgericht ensembles. Het is op deze door de politiek gesteunde plekken dat er opnieuw aandacht wordt geschonken aan de twaalftoonsmuziek. Niet alleen componisten, maar ook critici en muziekwetenschappers krijgen en nemen een rol in de bouw van deze infrastructuur voor de nieuwe muziek. Het Internationale Gesellschaft für neue Musik wordt opnieuw actief, mensen als Steinecke, Eimert en Stuckenschmidt combineren het componeren met een baan bij de omroep van Keulen (Eimert), de leiding van de muziekdagen met een politieke loopbaan als Kulturreferent (Steinecke) of worden als criticus baas van een omroepstudio in Berlijn (Stuckenschmidt). Deze ontwikkeling is internationaal. Pierre Boulez krijgt in Parijs de leiding over de Domaine Musical (1954), in Milaan richtten Bruno Maderna en Luciano Berio een experimentele studio voor de RAI in, de Biennale van Venetië herleeft en in Nederland wordt Gaudeamus gesticht door de – uit Duitsland gevluchte – industrieel Walter Maas.

Langzaam maar zeker vult deze infrastructuur zich met componisten die zich opnieuw oriënteren op de twaalftoonsmuziek van Schönberg en Webern. Stockhausen, Boulez, Berio, Henze, Nono, Pousseur, Koenig, Ligeti: zij zijn aan het einde van de oorlog allen tussen de 16 en 22 jaar oud. Zij stappen niet in het voetspoor van de gematigde Hindemith, maar wenden zich – opnieuw – tot het radicalisme van Schönberg. Duitsland loopt in deze ontwikkeling voorop. Het klimaat voor de radicale moderne muziek is daar het best. Franse com-

ponisten als Leibowitz, Boulez en Schaeffer krijgen veel kansen in Duitsland, en dat geldt ook voor Italiaanse componisten als Berio, Nono en Maderna. De laatste vestigt zich zelfs in Darmstadt, waar hij 23 jaar zal wonen, evenals de Argentijnse componist Mauricio Kagel die in Keulen aan de muziekstudio wordt benoemd. Juist in Duitsland bestond bij politici, ambtenaren en omroepen na twaalf jaar letterlijk doodzwijgen en meegaan in een politiek van onderdrukking een grote behoefte aan een culturele *Wiedergutmachung*. Deze mocht zich vanzelfsprekend niet beperken tot enkele Duitse componisten, maar moest juist internationaal van aard en aanzien zijn.

'Amerikaanse componisten, als u uitgevoerd wilt worden, ga dan naar Duitsland,' schrijft de *New York Times* in 1958. En opnieuw wordt gezocht naar de muzikale Steen der Wijzen die de wereld zou kunnen veranderen. Serialisme, punctualisme, structuralisme, de enkelvoudige sinustoon, boventonen; hoe de nieuwe bouwstenen en technieken ook heten mogen, alle beoefenaren zijn met een bijna wiskundige determinatie op zoek naar muziek die 'vrij' en 'objectief' zal zijn en kan leiden tot een nieuw maatschappelijk bewustzijn. Aldus groepeerde zich rondom Darmstadt, Donaueschingen, omroeporganisaties in Keulen en Berlijn en rond tijdschriften een nieuwe avantgarde die voort wil gaan waar Schönberg en Von Webern zijn opgehouden. Gertrud Schönberg, de weduwe van de meester, schrijft aan Steinecke, de oprichter van Darmstadt: 'Wat de kerk is voor God, dat is dit muziekinstituut voor de moderne kunst: verspreiding van het geloof.'

De verknoping van ethiek en esthetiek: Theodor Adorno

Het zou een lief ding zijn deze geschiedenis te kunnen schrijven zonder aandacht te hoeven schenken aan de duisterste, meest overschatte filosoof van deze eeuw, Theodor Wiesengrund

Adorno. Maar daarmee zou ik spreken over Allah met weglating van zijn profeet, over God zonder over Jezus te reppen. Adorno begint een muzikale loopbaan, studeert piano en compositie (bij Alban Berg), maar maakt in de jaren dertig als sociaal-filosoof samen met Marcuse en Horkheimer deel uit van de sterk marxistisch gerichte Frankfurter Schule. Aan het einde van de jaren dertig vlucht hij naar de Verenigde Staten en keert in 1950 terug naar Duitsland als hoogleraar musicologie aan zijn oude universiteit te Frankfurt. Hoewel hij in Amerika uitstapjes naar andere onderwerpen had gemaakt (een studie over de autoritaire persoonlijkheid), schrijft hij in Frankfurt alleen nog maar over muziek, in het bijzonder moderne muziek. Zijn werk op dit terrein beslaat vele duizenden bladzijden in een uiterst ontoegankelijk dialectisch-materialistisch jargon, verrijkt met freudiaanse en hegeliaanse begrippen.

'Het onbehagen van de zich emanciperende muziek (...) is het erfdeel van de gewelddadige orde van onze wereld; (...) voor het compositorisch subject zou de informele muziek een muziek moeten zijn die vrijmaakt van de angst, waarin zij zich weerspiegelt en die zij uitstijgt. Zij zou het onderscheid moeten kunnen aanbrengen tussen de chaos waar zij nog nooit zo dichtbij heeft gestaan, en het slechte geweten van de vrijheid, waarin de onvrijheid tot leven zich staande houdt.' Adorno heeft met dit soort onbegrijpelijke teksten een grote invloed gehad op het denken over muziek in die jaren. Hij was een graag gezien spreker en gast, een persoonlijk vriend van veel componisten en werd door velen gezien als een van de belangrijkste aanklagers van de oude en als profeet van de nieuwe samenleving. Zoals in religieuze kringen vaker gebeurt, werd onbegrijpelijkheid aangezien voor diepzinnigheid.² Schönberg zelf doorziet dat al in 1949 als hij over Adorno's boek *Neue Musik* schrijft: 'Het boek zal veel van mijn tegenstanders goed van pas komen, vooral omdat het zo wetenschappelijk doet.' Dubbel ironisch wordt het als Adorno in

1954, drie jaar na Schönbergs dood, de Schönberg-medaille krijgt uitgereikt voor zijn ijveren gunste van de twaalftoonsmuziek. Te vermoeden valt dat hij bij leven een zekere kandidaat voor onze Erasmusprijs zou zijn geweest.

Weinig anderen zijn zo radicaal als Adorno in de afwijzing van elke andere muziekvorm (van Beethoven tot Stravinsky en jazz) en in de omarming van de waarachtigheid van de twaalftoonsmuziek, die ook door hem inmiddels vijftig jaar na dato nog steeds avant-garde wordt genoemd. De gerespecteerde muziekhistoricus Dahlhaus zegt het in 1982 zo: 'Juist in zijn isolement vormt de nieuwe muziek een hoogtepunt van maatschappelijk engagement, omdat zij in haar onbegrepenheid de vervreemding in die samenleving hoorbaar maakt en een esthetisch perspectief biedt op een nieuwe samenleving, of zoals Adorno zelf zegt: "een muzikale anticipatie van een utopische toestand".'

Adorno laat van andere muzieksoorten geen spaan heel, ook al heeft hij soms tientallen bladzijden ondoorgrondelijk proza nodig om te bewijzen welke restauratieve krachten er achter bepaalde klanken schuilgaan. Zo is de dissonant bij Beethoven een uitdrukking van subjectief lijden, bij Stravinsky is het een teken van sociale dwang, diens slagwerk 'verscheurt de continuïteit van alles wat leeft'. Bartóks waarachtigheid is slechts schijn omdat hij niet breekt met het verleden, Brahms zet een 'afgrond van subjectieve innerlijkheid toon', en Hindemith mislukt omdat hij er weliswaar naar 'streeft om de realiteit als geldig onderdeel in het bewustzijn op te nemen', maar hij mislukt omdat het resultaat slechts 'schijn' is. De muziek van Strauss is muziek van het 'losgeslagen subject, wiens ziel, losgeraakt van God, aan zichzelf genoeg heeft' en alle lichte muziek en jazz in films, op de radio en plaat zijn vals (we herkennen hier de marxistische wortels van zijn denken in de veelvuldige verwijzing naar het 'valse' bewustzijn) omdat het producten van een verwerpelijke kapitalistische massa-industrie zijn. Adorno is al eerder in *De Gids*

onderwerp van moeizame bespiegelingen geweest. In 1979 gaat de muzikwetenschapper Markus in een twintig pagina's lang geschrift uitvoerig in op de kritiek van Adorno op Stravinsky. Markus houdt van Stravinsky, maar wil daar graag een politiek passende legitimatie voor. Hij gaat Adorno in diens eigen onbegrijpelijke stijl te lijf en concludeert tenslotte opgelucht dat Adorno Stravinsky onjuist heeft beoordeeld: 'Alleen in het handelen ben ik van mij en mijn bestaan zeker. Die Kantiaanse gedachte geldt voor Strawinsky's muziek.'

Nogal wat jonge componisten zijn gearmeerd van de verknoping van ethiek en esthetiek, de gedachte dat hun muziek niet mooi of lelijk, maar waar of onwaar, juist of onjuist moet zijn. 'Cultuur en kunst, dus ook muziek (...) zijn een middel om de realiteit te leren kennen (...) muziek kan verslag doen van de desolate toestand van de wereld en deze bewust maken', aldus Nono. Boulez stelt vast dat 'de eigenlijke zin van alle experimenten is gericht op de noodzakelijke vernietiging van elke gegeven structuur'. Hans Werner Henze vindt dat muziek onder de bestaande verhoudingen alleen nog 'als een daad van vertwijfeling, van "verncinung" kan worden opgevat'.

Karlheinz Stockhausen: een Duitse goeroe

Verreweg de meest bevlogen componist uit de kring van Darmstadt was zonder twijfel Karlheinz Stockhausen. Hij spreekt immer op mystieke wijze over de betekenis van zijn compositorische arbeid. Zijn bewoordingen zijn veel minder politiek van aard dan die van Adorno, maar geven uiting aan een zeker zo overtuigende maatschappelijke heilsverwachting, waaraan zijn muziek een bijdrage kan leveren: 'Hij (de componist) probeert alle grenzen van de taal te doorbreken, voorbij de Babylonische toren die de mensheid onderling heeft verdeeld. Hij probeert een universele taal te ontdekken, van vibratie en ritme, die iedereen gemeenschappe-

lijk heeft. Hij wil musicus van de wereld worden. Maar ook sterren maken geluid. Waar is het einde van de spiraal?' Of: 'Stukje bij beetje zullen mensen beginnen zich anders te gedragen. Je wordt wat je eet – en met eten bedoel ik ook horen.'

Bij de uitvoering van zijn werk *Hymnen* in Mexico City in 1969, door hem zelf omschreven als 'muziek voor na de Apocalyps', wordt Stockhausen aangesproken door een 12 jaar oud meisje. Zij vraagt hem: 'Moeten we door zoveel vernietiging heen voordat er vrede zal zijn?' Na een kort, geroerd, stilzwijgen antwoordt Stockhausen: 'Dat denk ik wel.' De componist lijdt ook aan nachtmerries, waarin hij oorlogen tussen Rusland en China waarneemt, met de Verenigde Staten aan Ruslands zijde. Zelf noemt hij deze nachtmerries 'verschijningen' en ontleent er een profetische betekenis aan. Zijn boodschap wordt niet alleen opgevangen door twaalfjarige meisjes, maar ook door de diplomaat Yoshitaka Horiuchi, voorzitter van de faculteit voor International Relations en Public Relations in Waseda (Japan). Deze was nauw betrokken bij de organisatie van de Expo '70, waar Stockhausen de – elektronische – muziek voor het Duitse paviljoen schreef. Na afloop van de Expo schrijft Horiuchi hem een brief: 'Ik denk dat uw elektronische muziek de ziel van de mens raakt (...), en veel heeft bij te dragen aan het welzijn van de mensheid in deze wereld van frustraties.' Tijdens concerten wordt Stockhausen aangesproken door mensen die hem vragen minister van Geluidstransmissie te worden in een nieuwe staat Urantia en te beslissen welke geluiden op aarde de moeite van het bewaren waard zijn om ze vervolgens door elektromagnetische straling de ruimte in te zenden, of er wordt hem gevraagd leider te worden van transcendentale bewegingen. Stockhausen wijst dergelijke uitnodigingen af door te zeggen dat hij 'ook slechts een kind van een hoger wezen is'.

Het klinkend resultaat

Het opvallende aan alle muziekpolitieke opwinding rond de nieuwe muziek van Darmstadt, Donaueschingen, Venetië en Bilthoven is dat er uiteindelijk weinig muziek klinkt. Er wordt veel gesproken en nagedacht over verdere objectivering van het compositieproces in de vorm van 'totaal-serialisme' of door een mathematische vorm van componeren die structuralisme wordt genoemd (Boulez: 'Het eigen leven van de vorm voert de kunstenaar zelf tot een houding van anonimiteit, omdat het indringen van louter persoonlijke incidenten daarin ongewenst is.'). Over de binnenkant van de klank (Stockhausen) en de uitbreiding met synthetische klanken. Maar een omvangrijk oeuvre laat niemand achter. Het componeren van het componeren kost ontzaglijk veel tijd en energie. Von Weberns oeuvre bestaat uit dertig werken en beslaat in totaal nog geen vier uur muziek. Ook zijn naoorlogse opvolgers hebben over het algemeen niet veel geschreven. Boulez heeft op vijfenvijftigjarige leeftijd eenenveertig stukken op zijn naam, waarvan veel korte werken en schetsen, Maderna komt tot zeventig, merendeels korte, stukken en zelfs de meest productieve onder de modernen, Stockhausen, blijft met iets meer dan honderd werken ver achter bij de productie van componisten uit vorige eeuwen. Bach schreef meer dan duizend stukken, Mozart schreef in zijn korte leven vijfenveertig symfonieën, tientallen opera's en concerten en nog evenzoveel stukken voor kamermuziekbezetting. De honorariumtabel zoals die onder meer wordt gehanteerd door het Genootschap van Nederlandse Componisten weerspiegelt de grotere moeite die het schrijven van muziek vandaag de dag verondersteld wordt te kosten. Een symfonie 'doet' f 30.000,- tot f 50.000,-, een prijs die Mozart een jaarinkomen van enkele tonnen zou hebben opgeleverd en die Bach als miljonair zou hebben doen sterven. 'Een gemiddeld componist zou voor het overschrijven van Wagner al een leven nodig hebben. Wagner

heeft het ook allemaal nog bedacht', aldus Nico Schuyt.

Archimedes zocht naar een punt buiten de aarde om haar te bewegen. De moderne componist dacht dat punt in de muziek te vinden en dat de componist de vernieuwende en ethische kracht moest ontdekken en bevrijden. Maar hoewel het aantal plaatsen waar componisten met archimedische ijver op zoek waren naar een muzikale sleutel tot politieke of anderszins morele veranderingen in aantal toenam, bleef de beweging klein tot zeer klein. Wouter Paap stelt nog in 1957 dat 'er over de gansche linie een terugkeer valt op te merken tot hetgeen men tonaal gevoel zou kunnen noemen'. Iemand als Wellek gaat in zijn bijdrage aan de encyclopedie *Aufbruch der jungen Musik* van begin jaren vijftig nog een stuk verder: 'Nu kan men zeggen dat over de waarde of waardeloosheid van de "atonale muziek" het dossier gesloten is, en wel met een tenslotte algemeen negatieve conclusie. (...). De indertijd reeds op de klippen gelopen atonale beweging wordt met grote volharding voortgezet, hoewel deze berust op een - zelfs bewust gehanteerde - gekunsteldheid: een poging om met ondeugdelijke middelen een ondeugdelijk voorwerp te maken.' Hindemith vond dan geen navolgers, maar ook de ijveraars voor een totale herziening van de muziek vonden weinig gehoor. Vijftien jaar na de tweede wereldoorlog lijkt het er opnieuw op alsof de atonale revolutie een zachte dood zal sterven, tot een volgende oorlog hem weer tot leven wekt.

Vietnam, avant-garde en popmuziek

In Vietnam voert Amerika zijn belangrijkste oorlog aan het thuisfront. De strijd om de burgerrechten nam steeds gewelddadiger vormen aan en in 1965 vindt een eerste massale betoging tegen de Vietnampolitiek van de eigen regering plaats, waaraan twintigduizend mensen

deelnemen. Ondersteund door protestzangers en zangeressen trekken jongeren massaal door de grote steden in de Verenigde Staten, Frankrijk, Nederland en Duitsland.

Democratisering, weg met de regenten, openbaarheid, de verbeelding aan de macht, weg met de politiestaat, zelfbeheer voor arbeiders en studenten, Provo, de alternatieven, de nieuwe radicalen, Nieuw-Links: talloos zijn de leuzen en etiketten waarmee de nieuwe generatie zich presenteert. Vietnam geeft de naoorlogse generatie zijn 'eigen' oorlog. Het is deze oorlog die hen een legitimatie verschaft tot het stellen van radicale eisen en tot het bepleiten van vaak extreme wegen tot een nieuwe, rechtvaardiger samenleving. Deze oorlog legitimeert een vadermoord waarin iedereen boven de dertig te zijde kan worden geschoven als regent, behartiger van de status-quo of in elk geval als fascist. Vietnam levert – als derde oorlog in deze eeuw – wederom een impuls tot radicale verandering; alles moet anders; de politiek, de economie, de wetenschap en de kunst. Maar deze keer worden de eisen niet gesteld door mensen die zelf een oorlog hebben meege maakt. De radicaliteit van de vernieuwing wordt dan ook niet getemperd door een schaamtevol bewustzijn over eigen feiten in tijden van nood, noch door enige twijfel of cynisme op grond van ervaringen met de lafheid van zichzelf of van anderen in een dergelijke situatie. De naoorlogse generatie kan zonder eigen vuile handen de beschuldigende vinger uitsteken naar anderen, in casu de ouderen. *Wo warst du Adam*, schrijft Heinrich Böll en een volgende generatie stelt de vraag aan zijn ouders: 'Wat heb jij tijdens de oorlog gedaan, vader?' De nieuwe generatie voelt zich drager van een nieuwe wereld en bereidt omwentelingen voor op vrijwel alle fronten van het menselijk leven, van de huwelijksmoraal tot en met de buitenlandse politiek van de Verenigde Staten.

De muzikale avant-garde als 'Protest tegen die hergebrachten Formen und Regeln' wordt door deze jeugdbeweging herkend als geestverwant. Aldus worden Stockhausen en Berio,

Nono en Peter Schat en vele andere componisten uit Darmstadt onverwacht opgenomen in de revolutionaire gelederen. Peter Schat en Karlheinz Stockhausen staan opeens zij aan zij met Joan Baez en Bob Dylan als kristallisatiepunten voor een nieuw moreel elan, als vandelldragers van een strijd voor een nieuwe samenleving, vrij van betutteling, onrecht en oorlog. De jeugdbeweging van de jaren zestig, hoewel politiek en moreel van aard, verschaft de nieuwe muziek opeens een politiek geïnspireerd publiek. Boulez zegt dan ook: 'De bezetting van het Odéon en de Sorbonne zijn gekomen als een verlossing, een bevrijding.' Hij roept uit dat alle operahuizen opgeblazen moeten worden als de belangrijkste remmende instituties voor een nieuwe vorm van muziektheater, en als een van zijn eigen concerten in Berlijn door demonstranten wordt verstoord, schaart hij zich aan de zijde van de ordeverstoorers: hij gooit een steen naar de Franse minister van Cultuur, André Malraux. Hans Werner Henze komt terug uit Italië omdat hij 'zich eindelijk met iets levends kan identificeren (...) omdat er een jong democratisch bewustzijn lijkt te groeien'. Luigi Nono beklimt na de uitvoering van een van zijn eigen concerten het podium en roept het publiek op deel te nemen aan een Cambodja-demonstratie. Stockhausen krijgt bemoedigende brieven uit Japan, terwijl Peter Schat geen gelegenheid onbenut laat om zijn politieke denkbeelden op *teach-ins*, demonstraties of manifestaties uit te dragen. In Nederland verenigen componisten zich in de zogenaamde Notenkrakers in 1969, en verzetten zich tegen de 'verkalkte' muziekpraktijk. In 1970 vinden er speciale concerten in het kader van Musici voor Vietnam plaats en de daarop voortbordurende inclusieve concerten in Amsterdam worden de plaatsen waar de aanhangers en volgelingen van de muzikale revolutie zich verzamelen.

De 'beweging' uit de jaren zestig was echter niet alleen stormachtig, zij was ook uiterst amorf. Men accepteerde de muzikale avant-garde als geestverwant zonder echter op de

hoogte te zijn van de diepgaande ernst waarmee deze tot die tijd had geprobeerd 'waarachtige' muziek tot stand te brengen. In 1969 wordt een uitvoering van muziek van Xenakis in Parijs door studenten verstoord. Zij dragen spandoeken met de tekst: 'De kunst is dood, wij weigeren het lijk te vreten.' Carla Henius, die dit incident beschrijft, zegt over de ordeverstoorders: 'De begeleidende muziek bij deze verstoring werd gemaakt door kleine kinderen die lege benzinevaten door de zaal rolden.' Maar ze waren niet zo klein of ze citeerden ter rechtvaardiging van deze acties Adorno zelf: 'Na Auschwitz kan er geen opera meer geschreven worden', waaruit men concludeerde dat 'alle kunst elitaire humbug was'. Voor Adorno betekent dit onbegrip de genadeslag. Zijn toch al pessimistische kijk op het leven werd slechts versterkt toen in de revolutie geen plaats meer leek te zijn voor de intellectuele ernst en de 'barbaren' het heft in handen namen. Ook aan zijn eigen universiteit krijgt hij te maken met ordeverstoringen van zijn colleges. 'Het klinkt misschien melodramatisch, maar dat Adorno door deze ontwikkeling zo diep werd getroffen en gebroken dat hij er waarschijnlijk aan gestorven is, laat zich nauwelijks betwijfelen,' stelt Henius. Zijn laatste brief aan haar, vlak voor zijn dood in 1969, eindigt met de woorden: 'Ich verstehe die Welt nicht mehr.'

Ook Karlheinz Stockhausen krijgt bij alle toegenomen belangstelling opeens te maken met tamelijk forse kritiek en verstoring. In 1968 wordt zijn orkestwerk *Stimmung* in het Amsterdamse concertgebouw opgevoerd. Het stuk duurt drie kwartier en bestaat uit zeer dunne, vaak nauwelijks hoorbare fluisteringen in de zaal, door spreek-zingende musici. Het publiek wordt onrustig, begint te sissen en te fluiten tot er opeens door de zaal wordt geroepen: 'Fascisten.' Het politieke scheldwoord bij uitstek wordt opeens gebruikt tegen degenen die er het patent op menen te hebben, en dat alleen omdat men een stuk muziek niet mooi vindt en geen zin heeft dat nog veerig minuten aan te moeten horen. Eenmaal geprovoceerd

beroepen verschillende fluiters en klappers zich op hun wens 'te participeren aan de compositie', passend in een muzikaal streven 'de afstand tussen componist en publiek te verkleinen'. Gevangen in de netten van de eigen ideologie stopt de muziek en vangt een discussie aan. Men kan zeggen dat de avant-garde zich door haar uitwaaiende verscheidenheid kwetsbaar had gemaakt voor dergelijke kritiek. Toevalsmuziek, kosmische improvisatie of mathematische determinatie bestonden naast elkaar en konden gemakkelijk tegen elkaar worden uitgespeeld.

De grootste klap aan de nieuwe muziek is naar alle waarschijnlijkheid toegebracht door de popmuziek. Toen er – zij het voor slechts korte duur – sprake leek te zijn van een brede politieke jeugdbeweging die de maatschappelijke idealen van de muzikale avant-garde tot stand zou brengen, werden de leden van deze beweging muzikaal aanzienlijk meer geïnspireerd door pop- en filmsterren als Bob Dylan, Joan Baez of Jane Fonda dan door de moeizame experimenten van Darmstadt. Natuurlijk, de nieuwe muziek mocht ook meedoen, maar muzikaal werd men minder serieus genomen dan als politieke stellingname.

1999

Het is nu 1999. Het stof dat de 'beweging' uit de jaren zestig heeft doen opwaaien is inmiddels neergeslagen. Revolutie is het dus niet geworden, maar wel zijn op enkele fronten overwinningen geboekt. De oorlog in Vietnam is gewonnen door de Vietnamezen, de universiteiten hebben een gedemocratiseerde bestuursstructuur gekregen, welke hun vervolgens weer is afgepakt, werknemers hebben het recht op medezeggenschap binnen hun onderneming en de preutse seksuele moraal is verruimd. Wat de nieuwe muziek betreft bestaat de overwinning uit tamelijk blijvende overheidserkenning: de nieuwe muziek wordt gesubsidieerd. Het valt te betwijfelen of de concerten van de

jongste erflaters van de nieuwe muziek, deel uitmakend van het Genootschap van Nederlandse Componisten, ooit nog zoveel publiek zullen trekken als toen zij deel uitmaakten van een politieke jeugdbeweging. Maar ze krijgen wel meer geld dan ooit. De subsidiemogelijkheden voor zogenaamde ad-hoc projecten en experimenten is verruimd, in 1981 werd het Fonds voor de Scheppende Toonkunst ingesteld, in meerderheid beheerd door de componisten zelf, en er ontstaan ensembles en podia die zich – met overheidssteun – in het bijzonder richten op het uitvoeren van hedendaagse muziek. Voorbeelden daarvan zijn het begin jaren zeventig opgerichte Nederlands Blazersensemble, ASKO, het Schönbergensemble en –kwartet, het Nieuw Ensemble en het iets proletarischer muzikantencollectief 'De Volharding'. Af en toe wordt er, meestal eenmalig, een opera van een van de betreffende componisten opgevoerd. Met deze politieke steun financiert de overheid als het ware zijn eigen oppositie en laat zien buitengewoon veranderingsgezind te zijn, zonder echter het risico te lopen daadwerkelijk te moeten veranderen, omdat de nieuwe muziek, zoals de nieuwe beeldende kunst of het nieuwe toneel, daarvoor te marginaal is.

Want de grote symfonieorkesten blijven de negentiende-eeuwse traditie trouw. Bartók en Stravinsky vormen daar nog altijd het toppunt van moderniteit. Soms brengen zij ook nieuwe muziek, maar dat blijft beperkt tot een aparte serie, of tot een enkele uitvoering in de gewone concertseries. Dat verschijnsel doet zich niet alleen in Nederland voor, maar bij vrijwel alle orkesten over de gehele wereld. 'Hoogstens spelen ze een paar stukken die in het begin van deze eeuw zijn ontstaan. Dus wat van Schönberg of van Webern en Stravinsky natuurlijk – maar dat is eigenlijk nooit nieuwe muziek geweest' (Stockhausen). Een poging van oudstaatssecretaris Aad Nuis de orkesten te dwingen tot het spelen van een minimum aantal minuten Nederlandse moderne muziek is vooralsnog gestrand op onwil van de orkesten. Hun doelstelling om zoveel mogelijk mensen

naar klassieke muziek te krijgen is niet gebaat met het uitvoeren van eigentijdse moderne componisten. De muzikale avant-garde werd in de jaren zestig en zeventig voor korte tijd meegenomen in de jeugdbeweging die in die jaren het vaandel droeg. Nu zijn opnieuw de zalen leeg en het enthousiasme voor de voortrekkers is tanende. Peter Schat heeft al jaren geleden in *NRC Handelsblad* excuses gemaakt voor het leed dat de moderne muziek, in het bijzonder het dorre serialisme, de luisteraar heeft aangedaan, maar zijn voorbeeld is nog door weinig anderen gevolgd. Onder de musici die zich al die jaren hebben beijverd de nieuwe muziek uit te voeren lijkt sprake te zijn van een zekere moedeloosheid. De vaak hoge eisen van de partituur, het steeds geringere publiek dat bereid is te komen luisteren en de lauwheid van de reacties doet enkelen van hen steeds meer twifelen aan de zin van hun ijver. Tegelijk keren steeds meer jonge componisten de erfenis van Schönberg de rug toe. Popmuziek en jazz, Europese kunstmuziek en de muziek van de aboriginals uit Australië, Stravinsky en Michael Jackson: alles kan dienen als aanknopingspunt of inspiratiebron. Nu modern postmodern is geworden, is Stockhausen subcultuur geworden zoals zoveel muzieksoorten dat zijn en kan worden volstaan met een korte kennismaking.

'Het dossier over de "atonale" muziek is gesloten, en wel met een tenslotte negatieve conclusie,' zei Kirchmeyer al in 1950. Maar evenals in 1950 zou deze conclusie ook nu voorbarig kunnen zijn. Want bij een volgende oorlog kan er opeens opnieuw behoefte blijken aan een ethisch gedragen kunstvorm, die zijn afwijzing op politieke gronden rechtvaardigt en erin slaagt daarvoor politieke steun te verwerven. Maar blijft een volgende oorlog uit, dan kan met Copland worden gezegd dat het tijdperk van de radicale avant-garde – godzijdank – voorbij is.

Over de dictatuur van de ethiek in oorlogstijd

Het op de vorige bladzijden gepresenteerde materiaal toont mijns inziens aan dat de gangbare verklaring voor de opkomst van de muzikale avant-garde: de uitputting van de tonale compositietechniek na Wagner, hoogst onvoldoende is. Weliswaar bestond er rond de eeuwwisseling ook om muziektechnische redenen behoefte aan vernieuwing, maar de radicaliteit waarmee deze vernieuwing werd nagestreefd en vorm kreeg, evenals de politiek-morele inspiratie die eraan ten grondslag lag, zijn in sterke mate beïnvloed door de drie opeenvolgende oorlogen in deze eeuw. Elke volgende oorlog blaast de nieuwe muziek nieuw leven in, en lijkt de radicaliteit ervan te versterken. Een dergelijke redenering zou – indien geldig bevonden – ook op andere terreinen van toepassing moeten zijn. Niet alleen voor de muziek, ook voor de andere kunsten zou een geschiedenis geschreven kunnen worden, waarin wordt nagegaan welke traumatische invloed deze drie oorlogen op het denken van de daarin optredende avant-garde heeft gehad.

Dat onderzoek heeft inmiddels grotendeels plaatsgevonden.³ Op grond daarvan is het mogelijk dit trauma inderdaad een bredere betekenis toe te kennen. Daarin zijn twee observaties van belang. De eerste observatie betreft de wijze waarop een naoorlogse generatie aan de oorlog een rechtvaardiging voor een breed scala van persoonlijk en maatschappelijk radicalisme ontleent. De tweede observatie betreft de vermenging van ethiek, esthetiek en logica als gevolg van een oorlog. De eerste observatie laat de 'beweging' uit de jaren zestig zien als het opnieuw ontvlammen van een fakkel die door de overlevenden van de tweede wereldoorlog zelf hoog werd gehouden. De naoorlogse generatie ontwierp dus niet uit eigener beweging een radicale vernieuwingspoging, maar nam deze opdracht van zijn ouders aan: het bouwen van een nieuwe, rechtvaardige samenleving, waarin dat wat geweest was, een oorlog, nooit

meer zou mogen voorkomen. Die opdracht stellen de overlevenden zichzelf vanzelfsprekend ook, maar bij hen die de oorlog hebben meegemaakt wordt het fanatisme waarmee deze opdracht ter hand wordt genomen sterk getemperd door cynisme of schuldgevoel over die oorlog zelf. Een volgende generatie, tijdens de oorlog te jong om iets anders dan slachtoffer te zijn of pas daarna geboren, kan met koene blik en frisse moed het vaandel overnemen en radicaal een nieuw paradijs bepleiten. Het door de ouders ingeprente ideaal wordt overgenomen, maar in de radicaliteit waarmee dit ideaal wordt nagestreefd voltrekt de nieuwe generatie haar oedipale 'vadermoord', daarin gestimuleerd door het kwade geweten der vaders zelf. Er lijkt echter op bijna elk terrein sprake te zijn van één oudere die zich solidair verklaart met het krachtadig oproer der jeugd. Stravinsky in de muziek, Picasso en Sandberg in de beeldende kunst, Russell, Sartre en Heinrich Böll, op vrijwel elk terrein is er een 'vader' die de radicaliteit van de vernieuwingsbeweging door zijn goedkeuring legitimeert. Hun betekenis is in dit opzicht vermoedelijk uitzonderlijk groot geweest omdat zij de jeugdige radicaliteit een schijn van redelijkheid verschaften en de bepleite omwenteling deden voorkomen als een noodzakelijke en historisch juiste bestemming.

De tweede observatie betreft de vermenging van ethiek, logica en esthetiek, ofwel het goede, het ware en het schone. De maatschappelijke stolling van de ethiek wordt belichaamd door de politiek, de logica wordt geïnstitutionaliseerd in de wetenschap en de esthetiek krijgt gestalte in de kunst. De oorlog, dat wil vermoedelijk zeggen elke oorlog waarin een burgerbevolking direct wordt bedreigd of onderdrukt, vestigt een dictatuur van de politiek, een monopolie van de ethiek. Alle denken en handelen staat tijdens een oorlog in het teken van Goed tegenover Kwaad. Een oorlog maakt het de wetenschap en de kunst, de logica en de esthetiek onmogelijk 'waardenvrij' te zijn, om een modewoord uit de zestiger jaren te gebrui-