

**Leo Samama:**

# **MUZIEK EN MUZIEKORGANISATIE IN NEDERLAND IN DE JAREN TACHTIG**

**een beknopt overzicht**

**plus enkele meer algemene overpeinzingen**

## I. Inleiding

We kunnen het fenomeen muziek vanuit verschillende invalshoeken beschouwen, als klinkende producten van de menselijke geest, als onderdeel van economische processen en in het verlengde daarvan als bron van inkomsten voor vele duizenden musici, als onderwerp van beleidsmatige manipulaties in produktieve, reproductieve, educatieve en reflecterende sectoren en als object van reflectie.

Het spreekt vanzelf dat het welhaast onmogelijk is de totaliteit van dit complexe samenspel in het korte bestek van deze voordracht te analyseren en daarbij bovendien de situatie in Nederland in een internationaal perspectief te plaatsen. Enkele facetten maar zullen ons het komende uur bezig houden: ten eerste de muziek zelf, vervolgens zeer beknopt de organisaties die haar omringen en het beleid dat daarachter te onderkennen is en tenslotte, meer in het algemeen de socio-filosofische basis waar dit samenspel op berust en dat grotendeels verantwoordelijk is voor de heersende situatie in het Nederlandse muzikleven, niet alleen sedert de laatste tien jaren, maar in werkelijkheid in de westerse cultuur in het algemeen al sedert op z'n minst verscheidene eeuwen.

Uitgangspunt voor deze voordracht is dat ik me afvraag hoe de Nederlandse muziek en het Nederlandse muzikleven ervoor staan. Daarbij realiseer ik me dat mijn visie op deze materia niet de enige noch de enig juiste is. Bovendien meen ik dat het met de Nederlandse muziek vanuit een produktief standpunt beschouwd niet zo slecht gesteld is.

Meerdere componisten hebben een publiek buiten onze grenzen gevonden: Ton de Leeuw, Theo Loevendie, Louis Andriessen, Peter Schat, Tristan Keuris, Guus Janssen zijn geen totaal onbekenden meer. Zelfs al kunnen zij zich hierin nog niet meten met generatiegenoten als Pierre Boulez, Luciano Berio, Franco Donatoni, Aribert Reimann, Wolfgang Rihm, Harrison Birtwistle, Oliver Knussen, Michael Torke of George Benjamin. Ik stel echter voorop dat dat niet aan de kwaliteit (of het ontbreken van kwaliteit) van hun werk ligt.

Wellicht is dit een reden te meer om ontevreden zijn en zeker niet alleen over een uitgever als

Donemus. Er zijn immers andere oorzaken aan te wijzen voor dat bijna chronische gebrek aan erkenning, waaronder ook in het buitenland - slaat U er maar eens een recente publicatie als *Moderne Musik* van Ulrich Dibelius op na, of gelijksoortige boekwerken uit het Engelse, Franse of Italiaanse taalgebied. De Nederlandse muziek ligt nog steeds grotendeels ergens in de blinde vlek van de internationale muziekbeschouwing. En ten onrechte. Ik zal trachten dat met een beknopt overzicht en enkele voorbeelden aan te tonen, al kan ik hier niet meer doen dan het een en ander aan te stippen.

Maar laten we wat de situatie in Nederland betreft zeker ook realistisch blijven. Als het om bekendheid gaat mogen we hier niet uit het oog verliezen dat van de totale bevolking van 14 miljoen Nederlanders maximaal 3% zo nu en dan naar Radio 4 luistert (met name naar het immer populaire *Für Elise*), waarvan vervolgens nog geen 10% (minder dan 40.000 luisteraars) bereikt wordt door Ton Hartsuiker met *Musica Nova* - en dat is een absolute top.

In de Ijsbreker gaan met veel proppen 100 mensen. Een heel jaar elke avond uitverkocht haalt die 40.000 dus niet eens. En dan kunnen we er gerust van uitgaan dat hier (en ook in gelijksoortige zalen elders) zeer geregeld dezelfde mensen komen, de vaste cliëntele. Waar we het vandaag over gaan hebben, speelt dus geen enkele rol in het bewustzijn van ruim 99% van de Nederlandse bevolking. De laatste jaren worden we steeds vaker op dergelijke wetten van het grote getal gedrukt, door de politiek en het bedrijfsleven, maar ook door de hang naar kapitaalvergarings in de kunstensector zelf.

\* \* \* \* \*

## II. Muziek

Het meest opvallende fenomeen in de creatie van muziek sinds de jaren zestig is het loslaten van oude dogma's als dodecafonie en serialisme. En zeker niet alleen onder invloed van de aleatoriek of fenomenen als massa en psychologisch gebaar. Puntsgewijs levert de ontwikkeling sedertdien het volgende lijstje op:

A. De leerlingen van Kees van Baaren (met name Jan van Vlijmen, Peter Schat, Louis Andriessen) kwamen al rond 1965 met meer impulsieve constructiemethoden, zoals Louis Andriessen in *Paintings*, Ton de Leeuw in de *Spatial Musics* en meer in het algemeen zoals in de collectieve multi-mediale moraliteit *Reconstructie*.

B. Als betekenisvolle elementen werden door componisten als Bernd Alois Zimmermann in Duitsland en iets later door Kees van Baaren in eigen land citaten ingevoerd. Dit citationisme leidde als vanzelf tot een hernieuwde aandacht voor 'oud' materiaal ('oud' in de zin van reeds eerder gecomponeerd, ongeacht tijds marges), als onderdeel van een patchwork van citaten (de Anachronismen van Louis Andriessen), maar ook als stijl-imitaties, al dan niet in een polystilistisch kader, dat overigens in ons land niet zo sterk beleden is als in de Sovjet Unie, de Verenigde Staten en Duitsland.

Er rust sedertdien vrijwel geen taboe meer op de hedendaagse muziek. Recente voorbeelden van een op verschillende wijzen verwerkt citationisme zijn te vinden in de opera Naïma van Theo Loevendie, in het Adagio van Otto Ketting en in De deuren gesloten van Cornelis de Bondt.

C. Veel componisten gingen zich intensief bezig houden met enig verleden, hetzij om er afscheid van te nemen (denk aan Abschied van Reinbert de Leeuw), hetzij om juist een nieuwe omhelzing aan te gaan (zoals Jan van Vlijmen in de opera Axel). Dat verleden kon aandacht voor een componist inhouden, voor Satie en Wagner (Van Vlijmen, Reinbert de Leeuw, Wim Laman) of voor Stravinsky (Tristan Keuris, Geert van Keulen, Guus Janssen), voor een technisch fenomeen als hoketus (Hoketus van Louis Andriessen) of organum (Cantate van Peter-Jan Wagemans). Maar zij kon ook fundamentele een hernieuwde uiteenzetting met de tonaliteit of modaliteit betekenen (Robert Heppener, Ton de Leeuw, Peter Schat, Otto Ketting, Tristan Keuris).

D. Op het brede terrein van de hedendaagse muziek lijkt sinds een vijftiental jaren alles mogelijk te zijn.

1. Er zijn componisten die vasthouden aan de construerende technieken uit de jaren vijftig en zestig, al dan niet met toevoeging van een flinke dosis expressiviteit en virtuositeit (Jan Vriend, bij voorbeeld en verscheidene leerlingen van Brian Ferneyhough).

2. Er zijn componisten die zich deels in navolging van Steve Reich en Philip Glass op de graduele procesmuziek hebben gestort (aanvankelijk met name Louis Andriessen en de groep componisten rond het ensemble Hoketus).

3. Er zijn componisten die tegenover de complexe seriële en postseriële muziek voor een (ogenschijnlijk) eenvoudiger muziek kiezen, ook wel 'nieuwe eenvoud' genoemd (niet te verwarren met de meer complexe 'Neue Einfachheit' in Duitsland). Diatonische toonladderfiguren, een helder structuurbeeld, strakke, overzichtelijke ritmen spelen hierbij een voorname rol (Guus Janssen, Paul Termos, Theo Loevendie, Louis Andriessen - hoewel niet in al hun composities).

4. Er zijn componisten die de tonaliteit via het seriële denken proberen te beheersen, al ontkennen zij menigmaal elk tonaal denken (Peter Schat en zijn Toonklok).

5. Er zijn ook componisten die de tonaliteit stap voor stap opnieuw ontdekten hebben als een technisch middel om zich effectiever te kunnen uitdrukken (Tristan Keuris, Peter Jan Wagemans en meer verholten ook Ton de Leeuw).

6. Zelfs in de elektronische muziek is dat laatste te onderscheiden. Vergelijk bijvoorbeeld de muziek van experimentelen als Gilius van Bergeyk en Dick Raaymakers met die van Ton Bruynèl.

7. Maar er zijn vanzelfsprekend ook componisten, die zich in de jaren vijftig en zestig nooit tot enige nieuwe techniek bekeerden en nu gewoon doorgaan op de door hen los van elke trend of modieuze gril ingeslagen weg. En dit betreft niet alleen componisten van oudere generaties (Marius Flothuis, Hans Kox), maar ook jongeren voor wie de dodecafonie of de serialiteit nooit

wat betekend hebben (Ronald Voortman, Ed de Boer).

E. Opvallend is dat zeker in de loop van de jaren zeventig en tachtig steeds meer componisten voor zichzelf doeltreffende systemen hebben ontwikkeld - individuele systemen, dat wel -, om enig houvast te hebben bij hun werk. Dit kan de Toonklok zijn van Peter Schat of de curventechniek van Theo Loevendie, zelfs de 'nieuwe' modaliteit van Ton de Leeuw of de 'nieuwe' tonaliteit van Tristan Keuris.

F. Opvallend in al deze varianten in de hedendaagse muziek is niet alleen de bekering tot een 'nieuwe' expressiviteit en tot veelal herkenbare (melodische, harmonische en ritmische) materialen, maar meer nog de tendens bij sommigen om ook elementen uit de popmuziek niet langer links te laten liggen. Deze tendens is bovendien niet direct gebonden aan enige technische ideologie; in Den Haag, Rotterdam, Amsterdam, Utrecht, overal vinden we producten van deze ontwikkeling terug.

G. Hierdoor is het spectrum nog verder verbreed. Het lijkt nu inderdaad of alles kan, alles mag en alles wellicht ook moet. Noch enige historische tijd, noch enige trend die belangrijker zou zijn dan een andere dicteert regels. Zoals in de andere takken van kunst, zoals in de mode, het eet- en leefgedrag, zoals in de filosofie en de godsdienstbelevingen, bestaat er sinds een tiental jaren een uitermate heterogene lappendeken, waarvan de uiteenlopende componenten nu eens oecumenisch met elkaar samenwerken, dan weer democratisch elkaar tolereren. Totalitaire systemen verdwijnen langzamerhand steeds meer naar de achtergrond, ook in de kunsten.

H. Er heerst ogenschijnlijk een totale keuzevrijheid, niet alleen in het hier en nu, maar ook met betrekking tot elk verleden en elk ander heden dan het onze, dan dat van de westerse cultuur. De vraag voor menigeen is nu nog slechts: hoe kom ik onder de aandacht, waar en bij wie? Moet ik me door ideologische of pecuniaire zaken laten leiden. Dat laatste blijkt de laatste jaren de overhand te krijgen. Sociologen en economen spreken inmiddels al van 'neokapitalisme', alle ideologische programma's van de jaren zeventig ten spijt.

I. Niet zelden wordt de toestand van vandaag een postmoderne genoemd: de idealen van de moderneren, van de Verlichting, zouden zijn afgezworen, elke zekerheid ontbreken, en nog slechts de twijfel ons doen en laten beheersen. Zelfs al is deze diagnose in detail niet geheel bezijden de waarheid, toch is de gevonden sticker 'postmodern' niet gelukkig gekozen, evenmin als de gesuggereerde inhoud ervan.

Immers niet alleen, ik zei het al, zijn er zeer veel componisten, die nooit iets met welke moderneren dan ook hebben opgehad, bovendien wekt de term postmodern de indruk alsof er iets nieuws en ongewoons aan de hand zou zijn, hetgeen noch compositietechnisch, noch esthetisch in wezen het geval is. Een klein onderzoekje leert ons dat onze problemen in de jaren tachtig weinig afwijken van die uit andere jaren tachtig, zeker die van de 18e en 19e eeuw, wellicht zelfs van die van de 16e eeuw. Daarover later iets meer.

\* \* \* \* \*

### III. Organisaties

Het 'neokapitalisme' brengt ons bij een volgend aspect van onze muziekcultuur, namelijk de organisatie ervan. Ook hier geldt dat economie en kunst nauw met elkaar verweven zijn, zo niet onverbreekelijk aan elkaar zijn geklonken. Zowel direct, bijvoorbeeld door kunstsporing, door de vrije markt van vraag en aanbod, als indirect, via de politiek, het regeringsbeleid en dus de subsidies.

Het hoeft hier geen betoog dat de Nederlandse regering sinds de Tweede Wereldoorlog een belangrijke rol heeft gespeeld in het financieren van de muzieksector. Daarin kunnen we tot grofweg het begin van de jaren zeventig van expansie spreken; sedertdien wordt er op alle fronten òf een pas op de plaats gemaakt, òf - met als excuus realocatie, oftewel: verschuiving van gelden - zelfs inkrimping afgedwongen.

Dat alles heeft de componisten grosso modo overigens geen windeieren opgeleverd. Het Fonds voor de Scheppende Toonkunst wordt sinds haar oprichting ruim bedeed. De dames en heren componisten mogen elkaar nu in allerhande commissies de bal toespelen. Verzoeken voor opdrachten dienen gepaard te gaan van een gedegen uitvoeringskans. Voor de plank of de bureaulade componeren is slechts hen beschoren die zonder inkomsten uit composities kunnen rondkomen of anderszins reeds zo'n bijzondere reputatie hebben opgebouwd, dat het Fonds hen met een stipendium heeft toebedeeld.

We moeten inzien dat noch het Rijk noch het Fonds een werkelijke belanghebbende instantie is bij het verdelen van subsidies of opdrachten. Dergelijke organisaties voeren 'slechts' een voorwaardenscheppend beleid uit, dat in de jaren zeventig deels vervangen werd door een op innovatie gericht beleid en dat nu, in de jaren tachtig, met name door een sterkere economische afhankelijkheid van kunst en cultuur (want in dergelijke termen wordt in Den Haag gedacht) bovendien deels aangevuld wordt met de wens topcultuur te stimuleren (al weet men eigenlijk niet wat daar onder verstaan moet worden; het is een loze kreet in menige loze nota).

Toch is deze houding van de Haagse politici niet zonder gevolgen geweest. Zij heeft aangezet tot een nauwere band met het bedrijfsleven. Het sponsoren van afzonderlijke evenementen, complete producties of in een enkel geval een aanzienlijk deel van de kosten van een orkest of concertorganisatie is langzamerhand alom in het denken over kunst ingevoerd.

Industriële sponsors zijn gewend hun produkten als de beste aan te prijzen en wensen dus als vanzelfsprekend ook de door hun gesponsorde kunst als het beste, dus als topkunst, beschouwd zien. Hun enige doel is immers de culturele meerwaarde ter verbetering of ondersteuning van een image dat vervolgens tot een economische meerwaarde moet leiden. De politiek heeft dus indirect toch haar zin gekregen: de besluitvorming ten aanzien van 'topkunst' ligt nu grotendeels bij het bedrijfsleven, zelfs al zijn er bij beide partijen in dit verstandshuwelijk wensen te over.

Ons muziekleven en de door ons geproduceerde muziek wordt in het buitenland, wanneer ze daar tenminste te horen is of men hier poolshoogte komt nemen, ten zeerste geprezen. Niet zelden is men jaloers op die Nederlanders, die hun zaakjes zo mooi geregeld hebben. Op dat kleine land, waar de staat zich zo geestdriftig voor de kunsten inzet, zonder zich er

al te diepgaand mee te bemoeien zelfs, en waar organisaties kunnen bestaan als Donemus, Gaudeamus, BFO en De Ijsbreker, waar de componisten niet per se stad en land hoeven af te sjouwen om bij bedrijven en particulieren geld los te peuten, en waar verhoudingsgewijs veel hedendaagse muziek wordt uitgevoerd, zowel in de grote en kleine concertzalen, als op de conservatoria.

En toch zijn we geen van allen echt tevreden met de situatie. De componisten leven al sinds meerdere jaren in onmin met hun uitgever, Donemus, en verwijten haar dat zij te weinig aandacht krijgen. Maar wat moeten we met een enkele muziekuitgeverij, gesubsidieerd door het rijk, op ruim 400 honderd componisten, een uitgeverij bovendien die niet hoeft te vechten voor haar bestaan? Het is immers een non-profit-organisatie. De promotie van de Nederlandse muziek is voor zo'n organisatie geen levensnoodzaak, maar het resultaat van welwillendheid vastgelegd in fraaie doelstellingen. Enerzijds zijn de marges daardoor ruimer - niet alles is afhankelijk van de winst -, anderzijds ontbreekt de noodzaak werkelijk alles op alles te zetten.

Dat laatste nu breekt de Nederlandse kunst op. Immers overal heerst datzelfde gevoel, in de media, in het onderwijs en in de dienstverlenende sector: niets hoeft, alles mag en veel kan, maar niemand zit er op te wachten, zeker niet voorname geldsverschaffers als de hogere en lagere overheden. Voor pragmatische takken van kunst als de architectuur, de monumentale vormgeving of het ontwerpen van postzegels, boeken of affiches, ja zelfs het schrijven van praktische boeken over koken of romans waar we ons in kunnen herkennen op basis van een min of meer concrete taal, of voor het componeren van muziek voor films of commercials liggen de zaken minder gecompliceerd (is de sociale relevantie groter) dan voor de kunstmuziek of het ballet.

Mijns inziens ligt een deel van de ontevredenheid in het muzikleven, van dat ongemakkelijke, soms zelfs wat overbodige gevoel - althans vergeleken met de echt belangrijke zaken van leven en dood -, maar ook dat weggedrukte gevoel, door de geringe (en menigmaal ook weinig serieuze) aandacht van de media (vergeleken met de literatuur of de beeldende kunsten), inderdaad aan een totaal gebrek aan directe maatschappelijke relevantie, aan een totale ontworteling, aan een lusteloos en slecht doordacht muziekonderwijs en aan een totaal gebrek aan een binnenlands en buitenlands cultuurbeleid.

Wellicht vandaar ook dat hernieuwde verlangen naar een ondubbelzinnige regelgeving op alle geschetste niveau's van het muzikleven, overigens zonder daarbij voldoende aandacht aan de inhoudelijke kant van deze problematiek te schenken. Zonder duidelijke beleidslijnen uit te stippelen. Het gevolg is een niet zelden radeloos zoeken naar zin en inhoud, naar betekenis en doel van de creatieve daad. Aansluitend op wat ik eerder heb opgemerkt over de totale vrijheid bij het componeren, zou ik nu kunnen stellen dat juist niets zo beklemmend kan werken als grenzeloze en mateloze vrijheid.

\* \* \* \* \*

#### IV. Muziek in een burgerlijke wereld

Op dit punt aangekomen wil ik een wat algemenere definitie van muziek verschaffen, geen akoestische of technische, maar een socio-filosofische: muziek is een spiegel van de geest. Hierdoor is muziek eveneens een spiegel van een maatschappij en wel van die maatschappij die de voedingsbodem is voor haar schepping en herschepping. Dit geldt voor alle muziek: kunst-, volks-, ethnische en commerciële muziek, en wat de herschepping betreft voor muziek uit alle tijden.

Afgezien van dit elementaire concept kan muziek enkele toegevoegde functies vervullen, bijvoorbeeld als gebruiksvoorwerp, als middel tot diverse psychologische en fysieke reacties en als een zaak van schoonheid. In onze hedendaagse burgerlijke maatschappij wordt kunstmuziek zelfs overwegend als een object van schoonheid gezien. Ook wanneer er een innerlijke noodzaak voor muziek in het algemeen en kunstmuziek in het bijzonder onderkend wordt, wordt muziek vrijwel niet als zodanig gebruikt, noch door het publiek, noch door sponsors, patronaten of mæcenaten.

Muziek dankt haar bestaan en voortbestaan in de westerse wereld en onder de huidige maatschappelijke omstandigheden dan ook grotendeels aan haar schoonheidsgehalte, daarin ondersteund door haar herkenbaarheid en haar meer officiële functie als getuigenis van de niet zelden zelfopgelegde kunstzinnigheid van een over vrijwel de gehele wereld uitzaaiende burgerlijke middenstand.

Een van de gevolgen van het voorgaande is dat de hedendaagse muziekwereld zich overwegend met het verleden bezighoudt. De concertzalen, orkesten en de meeste daarin en daardoor gepresenteerde programma's bewijzen eens te meer dat de organisatie van de kunstmuziek een weerspiegeling is van het alom aanwezige historicisme in onze maatschappij. Verreweg de meeste uitvoerende apparaten, platenlabels en radiozenders bieden overwegend uitstallingen van oude kunst. De commerciële muziek is zelfs bijna uitsluitend op 'oude' theorieën en technieken gestoeld. Maar ook het muziekonderwijs maakt vrijwel geen ruimte voor de eigentijdse kunstmuziek.

Sommigen zullen wellicht opmerken: "A thing of beauty is a joy forever". Schoonheid is echter een toegevoegde waarde. Geen onbelangrijke; dat zal niemand mij horen zeggen. Kunst moet echter in de eerste plaats in de maatschappij of een specifieke maatschappelijke klasse geworteld zijn, om uitsluitend vandaaruit voor een specifiek doel met betrekking tot een specifieke doelgroep gebruikt te worden - en daarbij kan schoonheid een nevenrol van belang spelen.

Haar reden van bestaan moet dat specifieke doel zijn. Zoals dat indertijd gegolden heeft voor de missen en motetten van Josquin des Prez, de cantates van Bach en de anthems van Purcell. Tegenover dit ethische fundament, in de zin zoals door Plato reeds aangegeven, staat een esthetische zinsvervulling als extra patina, als toegevoegde waarde, die dat kunstwerk uit haar praktische context verheft en er een algemenere betekenis aan kan geven. Dat is echter het gevolg van zaken die zich buiten haar oorspronkelijke, wezenlijke doel bevinden.

Daar komt nog bij dat onze beleving van schoonheid, en in het verlengde daarvan onze visie op muziek als een klinkende uitdrukking van emoties, een tamelijk recente verworvenheid is, zeker met de nadruk op dat schoonheidsgehalte. Haydn heeft Mozarts vader nooit gecompimenteerd met de schoonheid van de muziek van zijn zoon, maar met zijn kennis van de 'wetenschap van de muziek'. Tegenwoordig weten verreweg de meeste luisteraars niets van de wetenschap

van muziek. Het gaat hen ook niet aan. Voor hen is muziek een object van schoonheid dat gedachteloos genoten wordt, aangezien zij in het hart, in de ziel, in de oerwil zetelt en niet in het verstand.

Tot in de 18e eeuw werd de 'musica' tot het Quadrivium gerekend. En hoewel het concept van muziek als object van schoonheid al in de 16e eeuw op de voorgrond is getreden, werd het aan het eind van de 18e eeuw van een filosofische basis voorzien door Immanuel Kant, in zijn voetsporen gevolgd door Hegel en Schopenhauer in de vroege 19e eeuw. Met name de laatst genoemde heeft veel bijgedragen tot de onttroning van muziek uit het verstand en tot haar intellectuele devaluatie naar de duistere regionen van het onderbewuste, van de ziel, en van de primaire emoties.

In het esthetische denken dat de kunst sedertdien beheerst wordt oude muziek meer en meer als mooier beschouwd dan nieuwe, eigentijdse muziek. Afgezien van psycho-historische gronden heeft dat te maken met het gegeven dat de eigentijdse muziek steeds minder tonaal, melodius en eenvoudig te volgen werd en de oude muziek als gevolg van een daardoor gestimuleerd herhaald uitvoeren ook steeds meer bekende en dus herkenbare muziek werd. Zo kan muziek dus ook de maatschappij weerspiegelen die wij ons wensen, namelijk een die mooi, comfortabel, gemakkelijk, behagelijk is. Zo is muziek ook op het niveau van de receptie als vlucht uit de realiteit van alledag te beschouwen.

Menige componist zal met pijn in zijn hart over de problematiek van deze spiraal piekeren. Waardoor wordt oude muziek menigmaal actueler geacht dan eigentijdse? Waarom moeten we steeds weer competitie leveren met muziek van vervlogen tijden in plaats van enkel en alleen met die van onze tijdgenoten? Is dat de consequentie van een nieuwe toontaal, zoals sinds meer dan eeuw ontwikkeld, van een uit de hand gelopen individualisme of moeten we deze problematiek op een socio-filosofisch niveau benaderen?

De kunstensector is een supermarkt, een uitstalling van vele duizenden goederen afgestemd op ieders smaak. Daarbij is de nadruk gaandeweg op de hedonistische genotzucht van een zich nog steeds expanderende burgerlijke middenklasse komen te liggen.

Wat de muziek betreft vinden we naast en door elkaar: gregoriaans van de 10e eeuw en de meesterwerken uit het muziektheater van gisteren, muziek uit het middenwesten en het verre oosten, muziek voor de kerk en voor zuivere ontspanning, liederen en symfonieën, popmuziek en avantgarde, muzak en 'new wave', funk, punk, hiphop en rap, uitermate complexe en doodeenvoudige muziek, tonale muziek en muziek gebaseerd op allerlei lokale of nationale toonsystemen.

In deze megamarkt is bijna alles voorradig. Een ieder kan er een keuze doen. Tenminste, zolang de verschillen tussen de kunstvormen en tradities groot genoeg zijn om überhaupt nog te kunnen kiezen. En zelfs dan blijkt dat meer en meer mensen in het geheel niet meer willen kiezen en alles door elkaar consumeren.

Een van mijn vrienden bekende niet zo lang geleden dat hij als componist de huidige situatie verkoos boven die van zo'n twintig jaar geleden. Toen was het vrijwel onmogelijk alles wat je maar wilde ook werkelijk te schrijven. Steeds weer moest je rekenschap ervan afleggen waarom je een bepaald materiaal gebruikte, waarom je bepaalde technieken hanteerde, wat je



doelstellingen waren, en je uitgangspunten. Nu kan je tonale, modale, seriële en aleatorische muziek schrijven, met behulp van potlood en papier of een computer, voor een akoestisch of elektronisch instrumentarium, voor de film, de concertzaal, de commercie, met een politiek of zuiver pecuniair oogmerk. Wie maakt zich daar nog druk over?

Nu, met dit arsenaal van middelen tot onze beschikking kunnen we met recht zeggen: “Monsieurs, Madames, faites vos jeux!” En dit spel kent ook geen werkelijke verliezers. In onze gedefragmenteerde, geëxplodeerde wereld zal elke soort muziek uiteindelijk wel een publiek vinden, al is het slechts een enkele liefhebber. Je hoeft je spulletjes maar op de schappen van het warenhuis te leggen en je cliëntele een seintje te geven dat het daar is.

Sedert op z'n minst twee eeuwen is hierin wezenlijk weinig veranderd. De organisatie van ons muziekleven, de vrije markt waar kunst verkocht en gekocht wordt, het alomtegenwoordige esthetiserend historicisme, de werkelijke of veronderstelde psychologische inhoud van muziek, en tenslotte niet in het minst de ethische ontworteling heeft immers zijn kiemen in de laatste decennia van de 18e eeuw.

Door de toestormende commercialisering van muziek in het algemeen en van bepaald simpele uitdrukkingen van muziek in het bijzonder zijn de componisten van hedendaagse kunstmuziek, ook zij die in een tegelijk intelligente als aansprekende muziek geloven, bovendien gevaarlijk dicht het moment genaderd dat ze, op de vlucht voor het rijzende water, als vliegen tegen het plafond gedrukt worden. Het is zwemmen of verzuipen. Kunnen ze zich nog ergens verbergen? Of moeten ze een flessenpost voor de toekomst gereedmaken, zoals Adorno een kwarteeuw geleden reeds suggereerde?

Cultuurfilosofen noemen onze tijd ‘postmodern’. Maar onze maatschappij is niet ‘postmoderner’ dan die van de vorige eeuw of die van de late 16e eeuw. Zij is immers het resultaat van een verlichtingsbeweging die zich al in de late 15e heeft ingezet, van de suprematie van het individu. Zij is de uiterste consequentie van het streven naar vrijheid, zelfbeschikking en democratie, naar comfort en een zekere mate van geestelijke rust van dat individu. Ook hierin, evenals in de kunsten, spelen bekendheid met en herkenning van een wezenlijke rol; zij geven de mens houvast en gelden als bevestiging van dat gevoel van comfort.

Ondanks de maatschappelijke en politieke stormen die sedert de 18e eeuw in de westerse wereld gewoed hebben, is er één enkele doorgaande ontwikkeling te onderkennen, een ontwikkeling die mijns inziens door de huidige situatie niet ondermijnd wordt, maar juist versterkt. Daarmee onderstreep ik bewust de visie van de Duitse filosoof Jürgen Habermas op het ‘onvoltooide project’ van de Verlichting.

Als we een merkplaatje aan ons tijdperk willen hangen, dan zou het wellicht het beste zijn van Neomanierisme of domweg Manierisme te spreken. Het is ook opvallend dat we ons niet minder bewust van deze situatie zijn dan bijvoorbeeld de theoretici en kunstenaars van de tweede helft van de 16e eeuw. Geestelijke twijfel en onzekerheid, het zoeken naar uitwegen uit het labyrint van de hedendaagse cultuur, uit de spiegelpaleizen die de moderne urbanisatie ons heeft opgeleverd, uit het warnet van bureaucratische regelgevingen, hebben onze aandacht sterker nog dan voorheen naar een overkapitalisatie verschoven.

De politieke, maatschappelijke, religieuze en ecologische ideologieën van de jaren zestig hebben

plaats gemaakt voor de glitter en glans van een uiterlijke wereld, voor een oppervlakkig consumeren. Zelfs die ideologieën hebben in deze zin een gedaanteverwisseling doorgaan en zijn in het neokapitalisatieproces opgenomen.

We houden van alles dat nieuw en glanzend is. In die zin gaan we met nieuwe muziek om, met nieuwe technologische verworvenheden, nieuwe sociologische concepten en nieuwe publieksgroepen. Zelfs het oude wordt al te graag als iets nieuws aangemerkt. Daaruit blijkt hoezeer de geschiedenis zichzelf niet alleen op de meest elementaire niveau's steeds weer herhaalt.

Maar wat is tegenwoordig nog nieuw? Sommige klanken misschien en sommige ritmen, en natuurlijk de meeste technologische verworvenheden. Maar computers, digitale meetapparatuur en apparaten voor geluidsregistratie, synthesizers, samplers, digitale gegevensbeheersystemen voor muziek en dergelijke kunnen niet verhullen dat een machine vooralsnog niet denken kan en op dat niveau geen mensen kan vervangen, dus ook geen kunst kan scheppen. De technologie levert ons slechts gereedschappen tot een hogere graad van efficiency.

Wat ik hier geschetst heb, betreft vanzelfsprekend niet alleen de Nederlandse situatie. De Nederlandse componist - om daarop terug te komen - deelt zijn plaats in de maatschappij met vele duizenden andere scheppende toonkunstenaars, verspreid over de gehele westerse en door het westen beïnvloede wereld. Zijn artistieke en maatschappelijke zoektochten zijn daarom niet minder eenvoudig en eenzaam. Maar het enige wat hij als componist kan doen is componeren.

Als mens, daarentegen, kan hij zich natuurlijk afvragen in hoeverre hij naar wens functioneert, of daaraan iets veranderd kan worden en in hoeverre dat gevolgen zou kunnen hebben voor de uitoefening van zijn vak en de produkten van zijn geest. Het grote isolement waarin vele componisten in onze eeuw terecht zijn gekomen kan op allerlei manieren doorbroken worden zolang men de consequenties daarvan aanvaardt en elke neerbuigendheid ten opzichte van andere arbeidsterreinen van zich af wil en kan zetten.

Zeker in ons land heerst nog steeds in groot sectarisme, al doen kunstenaars als Theo Loevendie en Guus Janssen en op een ander terrein Otto Ketting of indertijd Robert Heppener er alles aan dat te doorbreken door zich ook in de geïmproviseerde muziek of de filmmuziek te begeven. Dat sectarisme beheerst evenzeer het Genootschap van Nederlandse Componisten als Donemus, de impresario's en de organisatiebureau's, de conservatoria en de zendgemachtigden. En dan bedoel ik niet alleen een sectarisme vanuit de 'verheven' kunstmuziek, maar ook vanuit de zogenaamd traditionele klassieke kunstmuziek, vanuit de lichte muziek en zo voorts. Alleen een totale integratie en acceptatie biedt een zinvolle oplossing in de huidige problematiek.

Maar dat niet alleen. Meer in het algemeen zou muziek allereerst eens erkend moeten worden als een spel van de geest, van het menselijk brein. Muziek is zelfs een van de beste gereedschappen om jonge mensen in het abstracte denken in te wijden. Muziek zou verplicht gesteld moeten worden in elke vorm van algemeen onderwijs, evenals filosofie. En niet alleen op scholen voor lager, hoger en voortgezet onderwijs, maar ook aan de universiteiten.

En wanneer ik het hier over muziek in het algemeen heb, sluit ik moderne of hedendaagse kunstmuziek bepaald niet uit. Dat daaraan geen aandacht besteed wordt heeft niets te maken met enige onverenigbaarheid van geesten (noch van de kunstuitingen zelf of die van de docenten

en de scholieren binnen hun sociale strata), maar domweg met onbegrip, onwil, onkunde en 'koud-water-vrees'. Juist zeer jonge kinderen die nog niet bevooroordeeld zijn en nog niet in de tredmolen van maatschappelijk opgelegde smaakbepalingen zijn gedrongen, staan daar bijzonder open voor. Daarvan moet gebruik gemaakt worden.

Ik ben me ervan bewust dat een intelligente benadering van muziek, van muziek zelf en niet op basis van allerlei vormen 'circumstantial evidence', waar met name de musicologie al te vaak op drijft, uitermate ingewikkeld en tijdrovend is. Maar het is een prioriteit, in elk land en in elke cultuur, in directe relatie met dat land en met die cultuur.

Alleen dan kan een publiek werkelijk kiezen, namelijk op basis van inzicht en smaak, van gelijkheid en persoonlijke zinsvervulling en niet meer uitsluitend op basis van onkunde en daarop gerichte commerciële manipulaties. Dit is geen gering takenpakket, maar voor de kunstmuziek een minstens zo wezenlijke als het herstellen van ethische banden met de maatschappij, of deze banden nu politiek, micro- of macro-economisch dan wel zuiver esthetisch zijn. En dan ook zal de componist weer voelen dat hij ergens staat en ookergens voor staat.

\* \* \* \* \*

- a. muziekvoorbeeld: Cornelis de Bondt - De Deuren Gesloten (1984/85)
- b. muziekvoorbeeld: Ton de Leeuw - Alba (1982)
- c. muziekvoorbeeld: Tristan Keuris - Tweede Strijkkwartet (1985)
- d. muziekvoorbeeld: Roderik de Man - Frenzy (1985)
- e. muziekvoorbeeld: Leo Samama - Trio Marchese (1984)

Tenslotte zeven filosofische en historische axioma's:

1. De culturele sector is een supermarkt
2. De meest ethnische culturen zijn in doodsgevaar door de eurocentristische terreur van C-groot
3. Muziek is een spiegel van de geest en dus van de maatschappij
4. Op alle niveaus is kunst in onze westerse maatschappij getransformeerd van een ethische behoefte tot een esthetische curiositeit
5. Mede hierdoor houdt de meeste contemporaine kunstmuziek zich bezig met het verleden
6. Mooie dingen hebben geen andere functie dan dat ze mooi zijn. En schoonheid is voor een cultuur weinig meer dan een toegevoegde waarde.
7. De hedendaagse technologie kan niet verhullen dat machines niet kunnen scheppen.

c Leo Samama, 1989