

Ja is het nieuwe neen

Régis Dragonetti

Het wordt steeds moeilijker om de hedendaagse klassieke muziek te verwijten dat ze zich in een ivoren toren verschanst. Neem nu Stefan Prins en Johannes Kreidler, twee jonge componisten die protest aantekenen. Voorbij het loutere klankexperiment richten ze hun blik opnieuw op de wereld. In Darmstadt – de hoogste ivoren toren van het Europese hedendaagse muzieklandschap – spreekt men zelfs al van een ‘Gehalt-esthetische wending’. Muziek met inhoud! Zou het dan echt zo simpel zijn? Een nee tegen nee-muziek is daarom nog geen ja.

Laat ons eerlijk zijn. Van een overdaad aan kritische slagkracht is de twintigste-eeuwse kunstmuziek nog niet vaak beschuldigd. Wereldvreemd, elitair en moeilijk: dat zijn de vertrouwde begrippen waarmee tegenstanders hedendaags klassiek wegzetten als een verkwisting van belastinggeld. Die kwalijke reputatie werd door componist Karlheinz Stockhausen, zelfverklaard expat van de planeet Sirius, alle eer aangedaan toen hij de aanslagen op de WTC-torens ‘het grootste kunstwerk ooit’ noemde. Toegegeven, de man leende zich als megalomane avant-gardegoeroe uitstekend tot karikaturen. Maar het moet gezegd: de muzikale voorhoede schaarde zich met blakend zelfvertrouwen achter het ene na het andere -isme dat Karlheinz in de jaren 1960 en 1970 aan een verschroeiend tempo uit zijn hoed toverde. Het nieuwe muziekwereldje wist weliswaar waarheen – immer voorwaarts! –, maar weinigen volgden. Het publiek al helemaal niet. In de laatste jaren van de vorige eeuw leek de richting plots zoek. Vandaag toont het zich tegelijk nostalgisch naar de hoogdagen van het modernisme, én probeert het een antwoord te formuleren op zijn beruchte wereldvreemdheid.

Neen, neen en nog eens neen

Nochtans was het precies die wereldvreemdheid die ooit de kern uitmaakte van de modernistische maatschappijkritiek: muziek moest vreemd zijn in een wereld die aanstuurde op het conformisme van fascisme, communisme of kapitalisme. Ze hoorde ook moeilijk te zijn, als antwoord op ideologieën die bedrieglijke simplismen predikten. Dat deed de modernistische muziek in de eerste plaats door aan de vooravond van de eerste wereldbrand haar eigen licht ontvlambare lyriek de wacht aan te zeggen. *Adieu* romantiek, leve het experiment.

Toen Arnold Schönberg net voor WOI zijn eerste atonale werken schreef, stond hij aan de wieg van een muzikale verzetsbeweging. Hoewel hij zichzelf veeleer als een voortzetter van de traditie zag, had hij in de ogen van zijn volgelingen een radicale streep onder het verleden getrokken: een neen tegen wat geweest was. Dat neen ontwikkelde zich in de daaropvolgende decennia tot het sjibbolet van een avant-garde waarvan de identiteit vooral in de verwerping wortelde. Het romantische – lees: Duitse – schoonheidsideaal had zich in twee opeenvolgende wereldoorlogen verbrand. Ook de eigentijdse cultuurindustrie verklaarden de hogepriesters van het

muzikaal modernisme tot vijand: populaire muziek was in hun oren niets meer dan kritiekloze en conformistische kitsch. De esthetiek van het modernisme was dus op twee fronten een anti-esthetiek. Neen aan (de oude wereld van) Wagner en neen aan (de moderne wereld van) Elvis Presley.

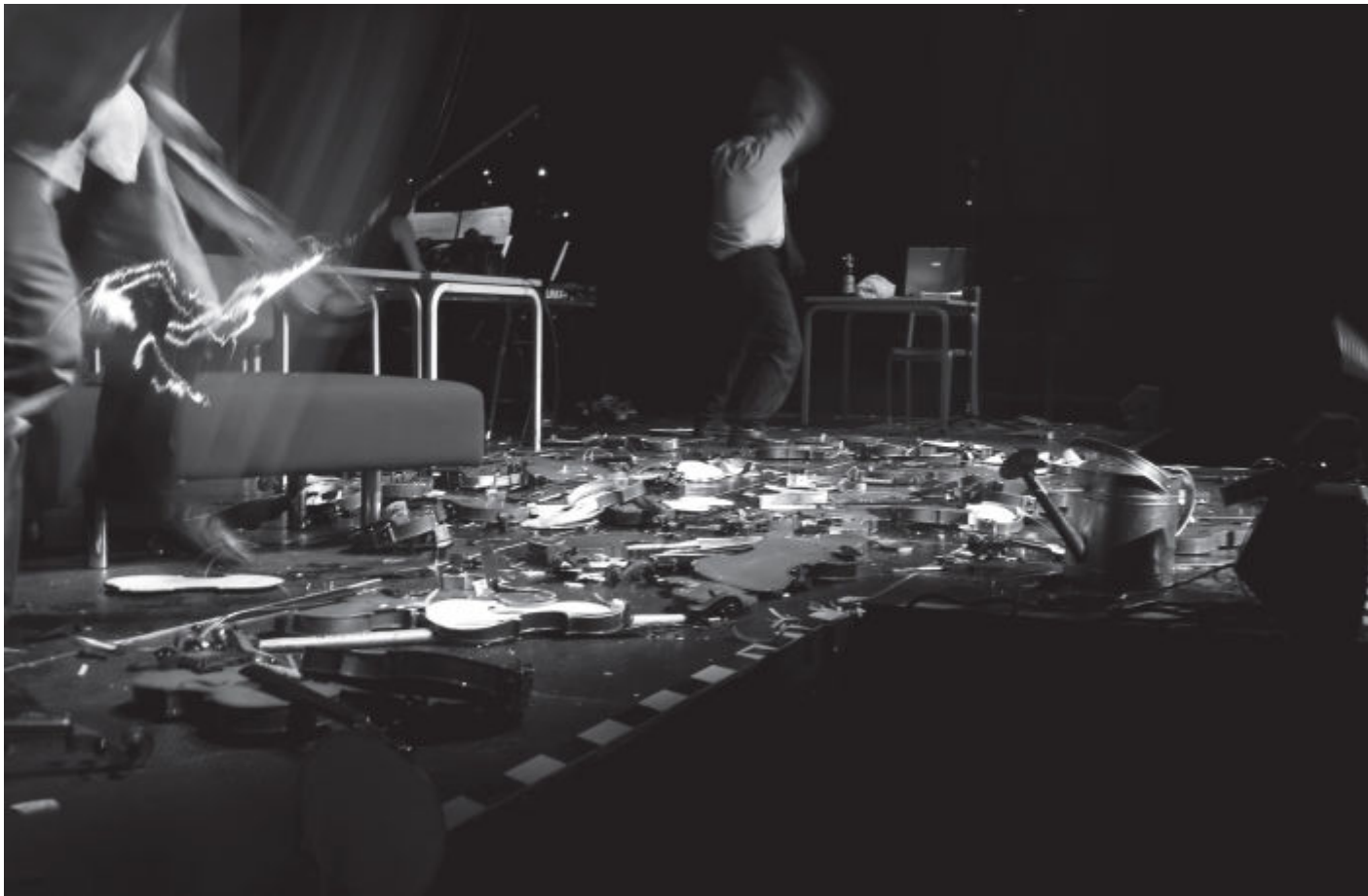
De esthetiek van het modernisme was op twee fronten een anti-esthetiek. Neen aan Wagner en neen aan Elvis Presley

Het was Theodor Adorno die de avant-garde in de jaren na de Tweede Wereldoorlog de wind in de zeilen had gegeven. Een goed kunstwerk bezat volgens hem een vormelijke, vaak complexe eigenheid, waardoor het in staat was de beperkende denkkaders van eerst het fascisme, nadien het kapitalisme te doorbreken. Onder impuls van dat credo kon de vernieuwingslust van Stockhausen en co haast messianistische proporties aannemen. Naast muzikaal baanbrekend te zijn, kon de nieuwe muziek immers pretenderen een van de laatste wijkplaatsen te zijn voor de bedreigde menselijke ervaring. Ze manifesteerde zich als een tegengif voor de Hollywoodcultuur dat letterlijk en figuurlijk dissonant moest klinken.

Adorno's humanistische insteek had echter een paradoxaal gevolg: het complexe verzet van de kunstmuziek werd in toenemende mate onbegrijpelijk. Of zoals Alessandro Baricco in *De barbaren* schrijft: 'De avant-gardisten spraken de zinnen uit die iedereen nodig zou hebben gehad, maar ze deden het in een taal die niet de taal van de wereld werd.' Sterker nog: uit protest tegen de maatschappij trok de modernistische kunstmuziek zich uit de maatschappij terug. Waarom zou ze zich überhaupt nog inlaten met de zieke wereld, als ze op grond van haar vormelijke rebellie zelf al de remedie was? Titels van halverwege de vorige eeuw – *Nummer 4 (met dode tonen)*, *Structures of Punkte* – liegen er niet om. Verzet was verworden tot louter vorm.

Failliet van het neen

Op Adorno's kritiekmodel is ondertussen heel wat sleet gekomen. Om de idee dat wij enkel en alleen nog ontvoegd kunnen worden door de ontregeling van onze akoestische waarnemingspatronen, zal de bestuursraad van Coca-Cola eens hartelijk lachen. Maar ook al in de vorige eeuw bleek veel autonome kunst op kritisch vlak een slag in het water. Was die autonomie wel waarachtig? Zo verleende de CIA tijdens de Koude Oorlog geheime financiële steun aan het abstracte expressionisme van Jackson Pollock of (Russische) componisten als Stravinsky. De geheime dienst gebruikte hun kunst vervolgens – zonder medeweten van de argeloze modernisten zelf – als liberale propaganda: 'Kijk eens, sociaal-realistisch Rusland, hoe vrij Amerika wel is: wild spetteren met verf en koperblazers, *we love it*.'



Audioguide, Johannes Kreidler (2014) © David Helbich

De kunstmuziek droeg ook zelf bij aan haar kritische neutralisatie. Linksgezinde componisten als Luigi Nono en Luciano Berio grepen weliswaar terug naar politiek geladen teksten, maar ondermijnden tegelijk hun betekenis door ze te herleiden tot muzikale materie. Klinkers werden naar believen uitgerekte, lettergrepen werden dooreen gehaspeld als waren het twaalftoonsreeksen. Zo reduceerden ze de inhoud tot een cerebrale vernislaag, want 'het werk sprak voor zichzelf'. Exemplarisch is Berio's magistrale *A-ronne*, waarin enkele citaten uit het Communistisch Manifest volstrekt onherkenbaar de revue passeren.

De nieuwe muziek was in een identiteitscrisis verzeild. Wat kon in hemelsnaam de overtreffende trap zijn van neen, neen en nog eens neen?

Ook binnen het muzieksysteem zelf kwam er sleet op de neen-formule. De almaar furieuzer gearticuleerde negatie bereikte al begin de jaren 1970 een hoogtepunt met de krassende strijkers van Helmut Lachenmann en de vier minuten en drieëndertig seconden stilte van John Cage. Maar ook 'lelijke' liedjes bleken minder lang te duren dan verwacht. Al gauw brak het moment aan waarop componisten zich qua muzikale gestiek niet verder van de klassieke traditie konden verwijderen. Radicaler dan absolute ruis en stilte wordt het immers niet. Hoe fantastisch een werk als Lachenmanns *Pression* ook moge zijn, de 'onesthetische' rauwheid van de celloklink is daarna nog moeilijk te overtreffen.

Deze muziek luidt echter niet het einde van de muziek in, zoals sommigen ten onrechte beweren. Het was de destructieve impact van het Neen die ten einde liep. Onze oren zijn immers nog nauwelijks te choqueren. Stochastische muziek voor zevenentwintig microtonale piano's of een klankinstallatie met geprepareerde altviool en diepgevroren boommarter? Geen mens kijkt er nog van op. Of beter gezegd, er bestaat een punt waarop de welwillende, zij het niet-ingewijde luisteraar het opgeeft een onderscheid te zoeken tussen nog eens een ander soort 'lawaaï'. En zo was de nieuwe muziek dus in een identiteitscrisis verzeild. Wat, vroeg ze zich vertwijfeld af, kon in hemelsnaam de overtreffende trap zijn van neen, neen en nog eens neen?

Gehalt-esthetische wending

Het antwoord van musicoloog Harry Lehmann op de jongste Darmstädter Ferienkurse is verrassend evident: neen aan het neen, het is te zeggen, ja. En dan meer bepaald: ja aan de wereld. Met deze zogeheten *Gehalt*-esthetische wending wil Lehmann twee vliegen in één klap slaan. Een vernieuwde nadruk op het conceptuele moet nieuwe muziek weer laten aanknopen bij de wereld, en moet haar zo eens te meer de modernistische glans van Het Nieuwe verlenen. De musicoloog noemt zelf twee lichtende voorbeelden: Johannes Kreidler en Stefan Prins.

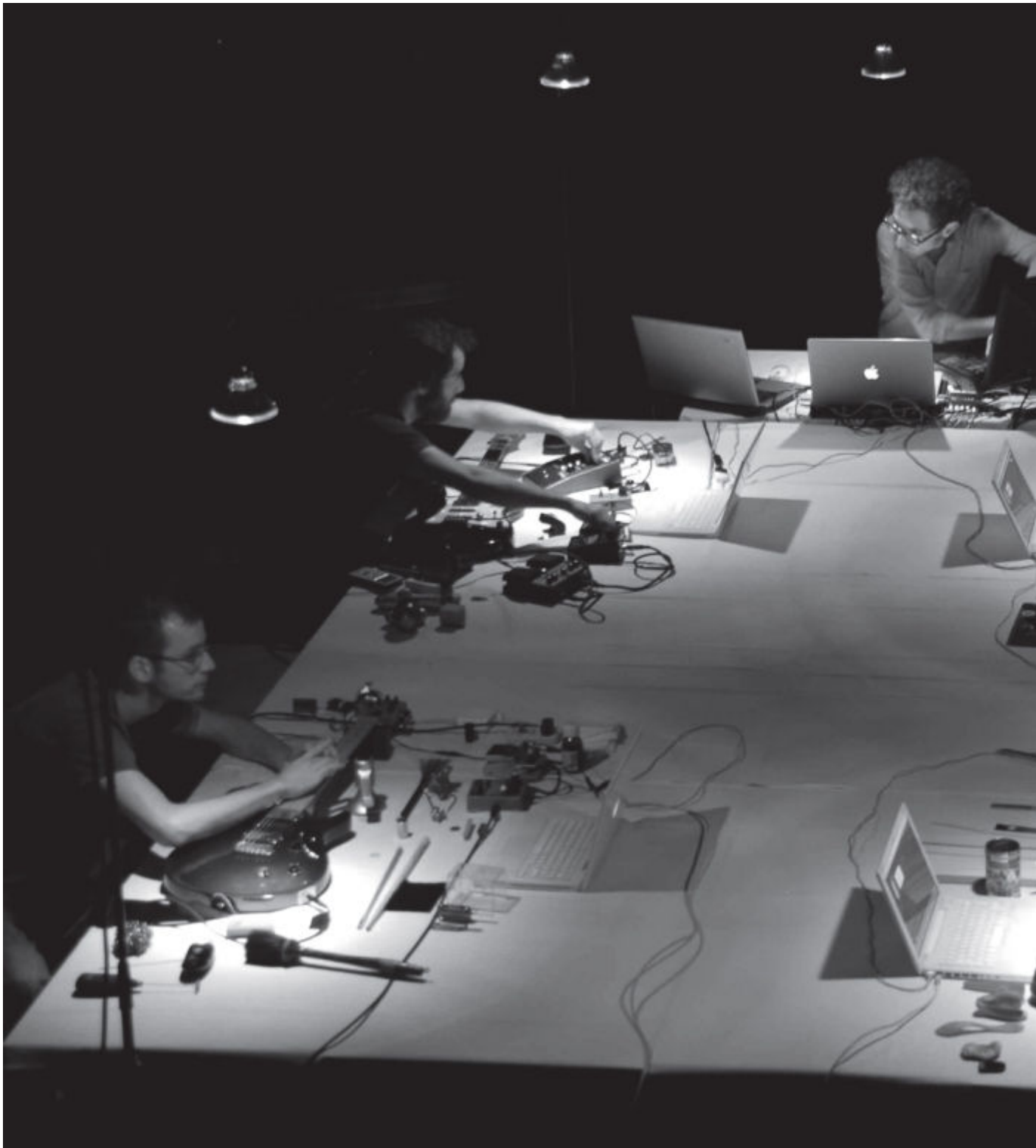
De Berlijnse componist Johannes Kreidler ontpopte zich de laatste jaren als de speelse prins van het *Neuer Konzeptualismus*. Overal waar de sympathieke Duitse dandy verschijnt, hangt de geur van schandaal. Exemplarisch is het werk *Fremdarbeit*, waarbij hij de praktijk van het componeren vertaalt naar neoliberale productiemethodes. In plaats van zelf aan de werktafel te gaan zitten, gebruikt hij een klein deel van het honorarium om op zijn beurt een werk te bestellen bij een Chinees componist en een Indisch audioprogrammeur. Het duo krijgt daarbij de opdracht een stuk in de (vroegere) stijl van Kreidler te schrijven. Voor aanvang van het concert krijgt het publiek de nodige tekst en uitleg, waardoor het tijdens de uitvoering een aantal mentale hindernissen moet nemen. Luisteren we anders naar plagiaat of digitale pastiche? Zijn ze überhaupt te onderscheiden van het echte werk? En wat zegt dat over de verhouding tussen kunst en technologie? *Fremdarbeit* is een bespiegeling over authenticiteit, die op macabere wijze resoneert met wantoestanden van de vrije markt.

Niet minder gelauwerd dan zijn Berlijnse collega is de Belgische componist Stefan Prins. Zijn groots opgezette *Generation Kill* werd in meer dan één vakblad op gejubel onthaald. Zoals wel vaker vertrekt Prins van de idee van de prothese. Doordat we in het dagelijkse leven voor een groot deel afhankelijk zijn van technologie, is de mens feitelijk een hybride wezen geworden. Gsm en *tablet* fungeren steeds meer als verlengstukken van de mens, zowel lichamelijk als geestelijk. In *Generation Kill* zitten vier muzikanten achter evenveel half transparante schermen, die door vier andere uitvoerders aangestuurd worden via *gamecontrollers*. Vooraf opgenomen beelden van de muzikanten mengen zich met wat zich echt op het podium afspeelt. Algauw wordt het moeilijk om werkelijkheid en beeld van elkaar te onderscheiden. Het sleutelmoment volgt halfweg: plots doen de instrumenten er het zwijgen toe. Op de schermen verschijnen beelden uit de cockpit van een bommenwerper, die het spel van zo-even een grimmige, maatschappelijke lading geven. Prins wil er ons op attent maken dat technologie niet altijd een onschuldig hulpmiddel is en zelfs aanleiding kan geven tot een gevaarlijk moreel fluïdum. Hij bespeelt de grijze zone tussen

computergame en oorlogssituatie, joystick en wapen, spel en ernst, amusement en moord.

Muziekpolitie Darmstadt

Het is moeilijk om niet enthousiast te worden van Lehmanns heilsboodschap. Het ruimteschip Musica Nova is terug van zijn reis naar Sirius en heeft zonet onder leiding van de nieuwe conceptuele stuurman een zachte landing op aarde gemaakt. 'Welkom terug, nieuwe muziek!' staat op een spandoek uit Darmstadt te lezen. Jammer genoeg is dit utopische droombeeld snel doorprikt. Pats! Voor wie eraan mocht twijfelen: Lehmanns betoog spruit bepaald niet voort uit een echte bekommernis om de wereld (laat staan om het publiek), maar is er in eerste instantie op gericht om de nieuwe muziek zonder gezichtsverlies uit haar materiële impasse te loodsen. Concept is daarbij in wezen niet meer dan een middel, kritiek een wenselijk bijproduct. Zo komt de wereld er alsnog tamelijk bekaaid van af, terwijl aan de autonomie van de modernistische vormtaal met geen vinger geraakt wordt. Niet-muzikale inhoud moet bijgevolg via een omweg binnen gesluisd worden. Video, tape of andere media knappen het wereldse werkje op. Zolang de muziek zich maar niet vuil hoeft te maken.



Infiltrationen (Memory Space #4), Stefan Prins & Zwerm (2009)

Muziek die niet beantwoordt aan de systeemvereisten, brandmerkt Lehmann prompt als 'naïef modernisme' of, erger nog, kitsch. En zo blijkt Lehmanns *Gehalt*-esthetische wending al bij al niet meer dan het promopraatje van een conservatieve stijlpoliticus. Neem bijvoorbeeld het postmodernisme, een stroming die zich in muziek doorgaans kenmerkt door de herintroductie van tonale elementen en het

gebruik van klassieke vormen. Ironische citaatkunde, meent Lehmann. Dat wil zeggen: niet ernstig en bijgevolg niet levensvatbaar. Op die manier slaagt hij erin alle muziek te negeren die zich ietwat anders tot het tonale systeem verhoudt dan de totale afwijzing ervan. Wat bijvoorbeeld gezegd over de neotonale opera's van John Adams of de jazz-meets-Stravinsky-muziek van Louis Andriessen? Zelfs voor de Amerikaanse minimalisten als Steve Reich of Philip Glass lijkt in Lehmanns geschiedenis geen plaats. Hoeft het trouwens gezegd dat net de neotonale muziek van het *concert des refusés* zich al decennia maatschappelijk veel meer betrokken toont dan de priesters van Het Nieuwe? Denk aan Adams' *Nixon in China*, Reichs *Three Tales* of Andriessens *Workers Union*, om er maar enkele te noemen. Om van popmuziek nog maar te zwijgen. Neen, de conceptuele dageraad kan je bezwaarlijk een uitgestoken hand noemen naar de wereld. Het is veeleer een gebalde vuist richting – in hun oren – 'slechte muziek'. Een nieuw puritanisme met een ideologische vernislaag.

Verzet of vernis?

Mogen we Kreidler en Prins deze academische kortzichtigheid aanrekenen? Niet per definitie, al zou het hen sieren mochten ze zich in hun eigen polemische teksten niet zo kritiekloos beroepen op de in Darmstadt geopenbaarde nieuwe orthodoxie. Kreidler kan je alleszins niet van een tekort aan humor beschuldigen. Om zijn *Klavierstück 8* te verwezenlijken, hoef je volgens de partituur enkel het begrip 'piano' op de pornosite Youporn in te geven. Niettemin geeft Kreidlers werk de indruk op twee benen te hinken. Ironische afbreker of geëngageerd opbouwer, het is een moeilijke keuze. Zelfs Lehmann ziet in het *Neuer Konzeptualismus* van zijn *poulain* uiteindelijk 'maar' een overgangsfase. Kreidler zelf meent nochtans dat we zijn werk niet mogen reduceren tot louter concept. Hij heeft het naar eigen zeggen namelijk nog steeds gemunt op de ontginning van nieuwe luisterervaringen. Zo lijkt de kunstenaar zich in te dekken tegen het verwijt dat hij niet ernstig genoeg is. Anders gezegd, dat zijn rebelse charlatanerie ten koste zou gaan van het Kunstwerk met een grote K. Precies daar wringt het schoentje. Telkens bij Kreidler het wijzertje van conceptuele interventie naar Kunstwerk doorslaat, moet hij zich het masker van ernstig componist aanbinden, wat niet altijd een *perfect fit* oplevert. Zijn charme neigt dan naar zelfgenoegzaamheid.

Kreidler put zijn samples en beelden voor het grootste deel uit de populaire cultuur (sport, pornografie, popmuziek) of uit het klassiek repertoire (Beethoven, Shostakovitch). Als Kreidler in *Shutter Piece* een voetbalmatch versnijdt met abrupte stiltes, reduceert hij volkscultuur tot te manipuleren 'klankmateriaal'. Het traditionele dedain van de modernist voor massa en burger is niet ver weg. 'Pop is noise' liet hij zich ooit in een interview ontvallen. Lees: *Noise* die ik als componist via mijn ondanks alles ernstig te nemen esthetiek tot kunst verhef. Al dient herhaald: Johannes Kreidler schopt wel degelijk keet, en dat kan in het soms wat maffe binnenskamers wereldje van de klassieke muziek best verfrissend zijn. Nog eentje om het af te leren: de compositie *Product Placement* duurt 33 seconden en bevat 70.200 samples. Voor elk van die samples vulde Kreidler copyrightformulieren in, die hij met een vrachtwagen liet leveren aan de kantoren van GEMA, het Duitse SABAM. Of hoe ook een teveel aan burgerlijke gehoorzaamheid zand in de machine kan strooien.

Johannes Kreidler schopt keet, en dat kan in het soms wat maffe binnenskamerse wereldje van de klassieke muziek best verfrissend zijn

Beslist niet ironisch is het werk van Stefan Prins. Is de muziek in veel van Kreidlers stukken het haast toevallige resultaat van een conceptueel procedé, bij Prins zijn concept en vorm evenwaardige onderdelen van één doordacht artistiek idioom. *Generation Kill* laat er geen twijfel over bestaan: Prins' intellectuele voorvaders zijn in modernistische hoek te zoeken. Lachenmann, bijvoorbeeld. Het akoestische aspect is echter slechts één dimensie van het werk. Zo omvat de reeks *flesh+prosthesis* een aantal stukken waarin Prins de verhouding tussen instrument, uitvoerder, gestiek en klank aftast. Via elektronica kunnen die elementen van elkaar worden losgekoppeld. Een boogstreek op een viool resulteert dan niet langer noodzakelijkerwijs in een gestreken klank, zodat het vaak moeilijk valt uit te maken wie wat aanstuurt ... of wat wie. Prins' werken kan je zien als metaforen voor het hybride lichaam waarin technologie en biologie op dubbelzinnige wijze met elkaar interageren. Anders dan de absolute muziek van Lachenmann, moet je *flesh+prosthesis* dus horen én zien. Of je leest natuurlijk het programmaboekje. Daar verneem je alles over de op feedbackprincipes gebaseerde digitale soundprocessingtechnieken en de eenendertig sonorische processen die een vioolsample onderging.

Het moet gezegd: Prins' muziek is bepaald een taaie noot om te kraken. Tussen de kunstenaar en het publiek lijkt een waas van technologie en theorie te hangen, waardoor het werk immuun wordt voor elke vorm van kritiek. Al te vaak draait het om technologische en muzikinterne spitsvondigheden waarvan het vernuft enkel doordringt tot gespecialiseerde klankingenieurs en musicologen. Voorstanders verdedigen dat Prins' muziek de ingrijpende aanwezigheid en de ondoordringbare complexiteit van technologie in onze wereld vertaalt naar het concertpodium. Maar hoe kan een publiek dat kritisch potentieel ontginnen als ook de muziek ondoordringbaar is geworden? Anders gezegd: gaf zijn denken over technologische protheses aanleiding tot hoogtechnologische muziek of leidde de technofiele aanleg van de componist hem naar het verknipte onderwerp? Zelfs de cockpitbeelden uit *Generation Kill* lijken meer als excuus voor muziektechnologische acrobatiek te fungeren dan dat ze oprechte verontwaardiging uitdrukken.

Zeg eens ja

De kloof tussen autonome en kritische kunst overbrug je niet door er zomaar een concept of een thematiek tegenaan te gooien. Als niet-figuratieve kunstvorm zal muziek wel nooit de kritisch-openbarende slagkracht krijgen van theater, literatuur of film. En misschien is dat ook niet zo erg. Adorno kon van de kunstmuziek complexiteit en eigenaardigheid eisen omdat ze daarmee lijnrecht tegen de simplistische en generische producten van het kapitalisme kwam te staan. Alleen zijn we ondertussen meer dan een halve eeuw verder. In termen van verzet zijn zowel de autonome wapens als de analyse van de simplistische vijand aan een update toe. Het strijdplan hoeven we alvast niet uit de faculteit musicologie te verwachten. Muziek moet veranderen onder impuls van de wereld. Nieuwheid in muziek moet het gevolg zijn van een openheid tegenover haar steeds veranderende omgeving, niet een doel op zich. Dat hebben theoretici als Lehmann nog altijd niet begrepen.

Muziek moet veranderen onder impuls van de wereld

Gelukkig is er in de praktijk wel sprake van zo'n openheid. Je ziet ze bij hedendaagse ensembles als Ictus en Nadar – Prins' eigen ensemble – die de klassieke concertsituatie inruilen voor andere, minder sacrale vormen van presentatie. Het al te lang in stand gehouden tussenschot tussen hoge en lage kunst is intussen, goddank, zo lek als een zeef. Noise met een alternatieve rockachtergrond deelt – soms – het podium met elektronica-*wizards* die studeerden aan het IRCAM van Pierre Boulez. Maar ook bij componisten als Matthew Schlomowitz en François Sarhan heerst een verfrissende ongedwongenheid. Neem het werk van die laatste. Zijn compositiereeks *Homework* is een toonbeeld van hoe eenvoudige middelen tot indrukwekkende resultaten kunnen leiden. In *Homework 1* volgt de uitvoerder een gebruiksaanwijzing waaruit Sarhan gebaren en woorden put die zich ontwikkelen tot een bizarre menselijke installatie. De toeschouwer kan volgen hoe het naakte beginidee zich als het ware aankleedt tot werk, hoe eenvoudige spelregels leiden tot een vernuftige en geestige complexiteit. Vakmanschap heet dat, verleiding ook. Sarhan hoeft geen theoretische mist te spuiten om zichzelf op de kaart te zetten.

Dat schept *goodwill* bij het publiek, een bereidheid om samen met het werk naar een interpretatie toe te leven. Vormt *Homework 1* op die manier niet even goed een commentaar op de idee van de hybride mens? Het doet dat zonder ondoordringbare hocus pocus, maar met een verkwikkende vleug inventiviteit. Of dat volstaat om van echte kritiek te spreken? Toegegeven, de aandeelhouders van Apple Inc. springen vooralsnog niet door het raam. Maar cynisme is altijd de gemakkelijkste optie. Het werk van iemand als Sarhan geeft tenminste uitdrukking aan onbevangen menselijke creativiteit. Veel meer dan de modernisten oude stijl bezit het een positieve humanistische *vibe* die kan doordringen tot een breder publiek. Uiteraard is er niet één zaligmakend recept voor verzet. Zeker is wel dat de nieuwe muziek lang genoeg neen heeft geschreeuwd in de woestijn. Hoog tijd voor een ja in en aan de wereld.

Régis Dragonetti studeerde literatuur van de moderniteit (UAntwerpen) en compositie (Conservatorium Gent). Hij is coördinator en programmator hedendaagse muziek in de MIRY Concertzaal. Onder het pseudoniem Karl Muys pleegt hij vreemd proza.