

Habermas als scheidsrechter van de postmoderne muziek

Marcel Cobussen

Op 11 september 1980 wordt aan de Duitse filosoof Jürgen Habermas de Adorno-prijs van de stad Frankfurt toegekend. Bij deze gelegenheid houdt Habermas een rede met de veelzeggende titel "Die Moderne - ein unvollendetes Projekt". De gewenste voltooiing van het modernisme impliceert tevens een aanval op het postmoderne discours van denkers als Lyotard en Derrida.

In dit artikel wil ik aantonen, dat het gedachtengoed van Habermas ook positief ingezet kan worden voor een postmoderne cultuur. Mijns inziens kan Habermas zelfs gezien worden als de scheidsrechter van de postmoderne muziek.

Voor Habermas bestaat de grootste verdienste van het moderne project, dat ingezet wordt met de Verlichting, hieruit, dat het irrationele - in de vorm van religieuze en politieke dogma's - de macht over het denken en handelen van de mens verliest. Habermas constateert dat deze verworvenheid in het huidige postmoderne klimaat wordt ondergraven. De rede of rationaliteit wordt (mede) verantwoordelijk geacht voor de vermeende negatieve gevolgen van de modernistische vooruitgang. Habermas verwijt de critici van het moderne project een nieuw irrationeel en ondemocratisch conservatisme. Daarbij tracht hij zijn opposenten in drie groepen onder te brengen, te weten *premodern*, *antimodern* en *postmodern*. Deze driedeling kan volgens mij uitstekend aangewend worden ter verheldering van het debat omtrent de postmoderne muziek.

In het hiernavolgende wil ik aan de hand van deze indeling drie componisten bespreken die naar mijn mening de door Habermas voorgestane categorisering kunnen illustreren - drie componisten die allen vaak gemakshalve onder het postmodernisme worden gerangschikt. Achtereenvolgens zijn dit de Estlandse componist Arvo Pärt, de Pool Henryk Górecki en de Rus Alfred Schnittke. Bij wijze van introductie wil ik allereerst echter enige socio-culturele en kunsttheoretische verschillen aanstippen tussen het modernisme en het postmodernisme.

Het modernisme

De idee van het modernisme is nauw gelieerd aan de ontwikkeling van de Europese kunst. De overtuiging van een esthetisch modernisme neemt in het midden van de 19e eeuw met de kunsttheorie van Baudelaire duidelijke contouren aan. Baudelaire poneert de eeuwige moderniteit. "De kunst dient haar verzet tegen de moderniteit op te geven en zich te tooien met haar tekens: de mode, de verandering, het vluchtige, de snelheid. De moderne kunst dient deze moderne cultuur te transcenderen door haar volledig te accepteren: de absolute moderniteit"¹. Zo vat Frank Reijnders de ideeën van Baudelaire samen. De kunst moet 'het nieuwe' tot haar hoogste waarde maken. In haar drang tot de oneindige voortgang, het nieuwe ad infinitum, krijgt de kunst een absoluut karakter: *l'art pour l'art*. Hiermee wordt een belangrijke modernistische verworvenheid duidelijk: kunst, wetenschap en moraal zijn vanaf dat moment afzonderlijke, autonome gebieden.

Ontdaan van haar vroegere vermogens de werkelijkheid te representeren of de waarheid te openbaren, trekt de beeldende kunst zich terug in haar eigen domein. Het belang dat wordt gehecht aan lijnenspel, kleurstelling, verfstreek en compositie affirmeert de stelling dat de schilderkunst nog slechts een traceerbare verwijzing naar zichzelf kent. Deze ontwikkeling loopt van Edouard Manet in het midden van de vorige eeuw tot de abstracte schilderkunst vanaf het midden van deze eeuw. Een vergelijkbare ontwikkeling maakt in eenzelfde tijdspanne de muziek door. Verlost van de vroegere religieuze, mythologische of allegorische samenhang, onderzoekt de moderne componist het specifiek muzikale materiaal: toonduur, toonhoogte, timbre, muzikale vorm, instrumentatie. De 'interne logica' van de muziek voert van de late Beethoven via het chromatisme van Wagner en de atonaliteit en dodecafonie van Schönberg tot het totaalserialisme van Boulez en Stockhausen.

Het postmodernisme

Wat de algemene cultuur betreft, is het geloof in vooruitgang de laatste jaren aan sterke erosie

onderhevig. Het blijkt dat we met het denken over en realiseren van wat komen moet ook steeds iets in gang zetten wat niet gedacht, niet gewild en niet berekend is. De vooruitgang heeft een onbeheersbare keerzijde. Een voorbeeld. In ons mobilisatie-tijdperk leek het bezit van een auto het paradijs op aarde te zijn. De verkeersberichten op radio en televisie confronteren ons nu elke dag met de keerzijde van deze medaille. Een steeds erger wordende filevorming transformeert de algehele zelfbeweging af en toe in een totale onbeweeglijkheid.

Reeds in 1972 schreef de Mexicaanse Nobel-prijswinnaar Octavio Paz in zijn essay *De Cirkel Sluit Zich* mistroostig dat de avant-garde van 1967 de daden en gestes van die uit 1917 herhaalt. "We beleven het eind van het idee van moderne kunst".

Gesteld kan worden dat de steeds doorgaande drang naar en mogelijkheden tot vernieuwing in de hedendaagse kunst uitgeput lijken. Originaliteit - ten nauwste verbonden met het moderne pathos van de nieuwigheid - is niet langer een onderscheidend criterium in de (postmoderne) kunst. Heeft het überhaupt zin nog iets nieuws te proberen in een tijd waarin alles toch al eens gedaan lijkt te zijn? In de muziek past als reactie op het serialisme slechts een oorverdovende stilte en zelfs dat is al gedaan; in deze zin is John Cage nog een exponent van het modernisme. Wanneer in de jaren vijftig de idee van de ultieme beheersbaarheid van het muzikale materiaal strijd levert met zijn meest extreme tegenpool, de toevalsmuziek of aleatoriek - kan de notie van originaliteit dan nog een serieuze rol spelen in de beoordeling van hedendaagse composities?

"Tegenover het moderne vooruitgangsoptimisme plaatst het postmodernisme een fundamentele scepsis, tegenover het pathos van de radicale nieuwe aanvang de onontkoombaarheid van de tradities"², stelt de Nederlandse filosoof Jos de Mul. Het postmoderne antwoord op het modernisme bestaat uit een herwaardering van het verleden in plaats van een poging het te vernietigen.

Onder een postmoderne noemer zijn de hedendaagse componisten vaak eensgezind in hun afwijzing van de vernieuwingsdrang van de avantgarde en het modernisme. Hun kritiek is daarbij niet zozeer gericht op de esthetische resultaten van het modernisme zelf, als wel op de eis van vernieuwing, waardoor 'vernieuwende' werken steeds vergezochter worden.

De houding van postmoderne componisten tegenover het verleden verandert; het verleden wordt met respect behandeld en geïncorporeerd in het heden, waardoor het zijn voorbije karakter verliest. Dit is het grote verschil met het modernisme; hier beschouwde men het verleden als iets waarvan men afstand moest nemen. Sterk vereenvoudigd uitgedrukt, vindt in het muzikale vertoog van de laatste dertig jaar een onmiskenbare terugkeer naar stijlen uit pre- en vroeg-modernistische periodes plaats. Tegenover de rationele ordeningen van het modernisme, die de communicatieve waarde van composities en de verwijzing naar het verleden buiten spel zetten, plaatst de postmoderne componist een herwaardering van tonaliteit, expressiviteit en (auditieve) eenvoud. Deze retrospectieve beweging, deze hernieuwde aandacht voor de traditie brengt mij terug bij het centrale probleem van dit essay.

Ongelukkigerwijs is postmodernisme een term die overal op toegepast lijkt te kunnen worden. Analooq aan Habermas wil ik hier de vraag stellen of zich onder de noemer van *postmoderne* muziek niet allerlei totaal verschillende contemporaine stromingen manifesteren - stromingen die wellicht beter te kwalificeren zouden zijn als *premodern* of *antimodern*. Habermas classificeert deze trits uiteindelijk met één overkoepelende term: een hernieuwd conservatisme³. In de muziekwereld vindt Habermas met deze (negatieve) kwalificatie helaas ook veel musicologen aan zijn zijde. Zij blijven de muziek van na de moderne tijd vooralsnog beoordelen (beter is: veroordelen) met modernistische maatstaven.

Maar het postmodernisme in de muziek stoelt mijns inziens niet slechts op een simpele herwaardering van het verleden of de geschiedenis. Bij dat wat in postmoderne muziek terugkeert, gaat het veel meer om aspecten die zich onder gewijzigde omstandigheden in een ander licht laten aanhoren dan om categorieën die zonder problemen uit een voorradige traditie gehaald kunnen worden. Dat ik hierbij stuit op een fundamenteel verschil met de pre- en antimoderne muziek, wil ik in het onderstaande

toelichten.

Het premodernisme in de muziek van Arvo Pärt

De aanhangers van het premodernisme laten zich, aldus Habermas, zo min mogelijk beïnvloeden door het culturele modernisme. Zij wensen terug te keren naar de posities van vóór het modernisme waarin zich de scheiding tussen wetenschap, moraal en kunst nog niet voltrokken had. Zij verwerpen zowel de autonomisering van de kunst als de doelrationaliteit van het alledaagse leven. Daarvoor in de plaats stellen zij, volgens Habermas, een neo-aristotelische, kosmologische ethiek.

Deze typering lijkt zeer goed toepasbaar op de muziek van de in 1935 in Estland geboren componist Arvo Pärt. Een recensent omschreef zijn muziek eens als volgt: "Aan Pärts archaïsche muziek lijken Schütz en Bach geheel voorbij te zijn gegaan. Ze klinkt nog het meest alsof een monnik uit de dertiende eeuw eventjes heeft mogen luisteren naar een concert van Steve Reich en daar zijn eigen conclusies uit heeft getrokken"⁴. Eén mogelijk misverstand wordt in dit citaat meteen uit de wereld geholpen. Het teruggrijpen op premoderne muzikale invloeden dient fundamenteel onderscheiden te worden van premoderne muziek. Slechts een zeer onoplettende of onervaren luisteraar zal het werk van Pärt kunnen verwarren met een madrigaal van bijvoorbeeld Monteverdi. Pärt weekt de tonale harmonie los van zijn functionele basis en plaatst haar aldus in een nieuwe context. Zijn neo-renaïssancistische of laat-middeleeuwse klanken hebben daarnaast onmiskenbaar een verwantschap met de 20e-eeuwse 'minimal music' van Steve Reich. Hun gemeenschappelijke oppositie tegen de muzikale vooruitgangsgedachte leidt tot een anti-dialectische, statische, nauwelijks modulerende muziek. En net als de Amerikaanse minimalisten keert Pärt zich af van de seriële muziek en herintroduceert de drieklank. Deze neo-tonaliteit symboliseert als het ware hun lotsverbondenheid en afwijzing van het modernisme. In zijn persoonlijk manifest licht Pärt dit als volgt toe: "De heiligen lieten al hun rijkdommen achter om zich te bezinnen in de eenzaamheid. Zo moet ook de componist het volledige, moderne arsenaal achterlaten en zich met naakte tonen redden; enkel en alleen met de drieklank".

In zijn bestudering van gregoriaanse koralen komt Pärt tot de conclusie dat de aantrekkingskracht van een dergelijke muziek gelegen is in zijn afzonderlijke elementen. In Pärts composities zijn de melodische lijnen geconcentreerd rond één sterke kern, één grondtoon of akkoord⁵. Dat verklaart volgens hem de kracht van de vroegchristelijke tijd en zijn eigen muziek; dit universele uitgangspunt geeft haar een eeuwigheidswaarde. Het instrumentale *Pari intervallo* sorteert zo'n atemporeel effect. Geënt op een zin uit Paulus' brief aan de Romeinen en gecomponeerd volgens één heptatonische ladder, reiken muziek en religie uit naar een buitentijdelijk moment.

Pärt is op zoek naar schoonheid en een universele kijk op muziek en religie. Zijn nostalgie vindt haar realisatie in de terugkeer naar een tijd met constante waarden en axiomatische leerstellingen: een innerlijke emigratie via meditatieve, irrationele muziek. Daarvoor keert Pärt regelmatig terug naar middeleeuwse liturgieën en Russisch-orthodoxe spiritualiteiten. Volgens hem beïnvloedt religie alles. De geëmancipeerde categorieën van het muzikale materiaal en de klanktechnologie moeten zich in een nieuw geïntegreerd perspectief terugvinden. Zo krijgt de muziek volgens Pärt haar verloren gegane zin en ziel terug.

Pärt stelt hiermee een belangrijke verworvenheid van de modernistische muziek ter discussie, namelijk haar soevereiniteit of autonomie. De muziek wordt ondergeschikt gemaakt aan de religieuze boodschap (zonder dat zij evenwel de tekst direct ondersteunt - wederom een middeleeuws principe). Deze transcendentale muziek moet dus beoordeeld worden aan de hand van criteria die verder reiken dan de progressie van het muzikale materiaal.

Pärts religieus geïnspireerde muziek is tevens een oppositionele muziek tegen de modernistische totaliteitsvisie van het voormalige Russisch staatscommunisme. Pärt vervangt deze orde door de premoderne en presubjectieve zinorde van het archaïsche christendom. In zijn werk probeert hij de luisteraar te verlossen van de chronologische tijd en daarvoor in de plaats stelt hij de mythologische tijd. Niet-modulerend en zonder teleologische ontwikkeling, rekent zijn muziek eveneens af met de modernistische vooruitgangsgedachte.

Het antimodernisme in de muziek van Henryk Górecki

Volgens Habermas richt de kritiek van de neo-conservatieven zich niet zozeer op de maatschappelijke en economische vooruitgang als wel op de culturele implicaties die dat met zich meebrengt. Het nieuwe conservatisme koppelt een progressieve mening aangaande wetenschap aan een reactionair idee met betrekking tot ethische en esthetische waarden. De produktie en distributie van Górecki's *Derde Symfonie* analyserend, kan ik concluderen dat Habermas' woorden het hiervoor geschetste dualisme zeer treffend weergeven.

Ontdaan van haar 'aura' dat in de technische reproductie verloren gaat, wordt de *Derde Symfonie* een factor van belang in de cultuurindustrie. Het Nonesuch-label plugde de CD bij diverse popstations met als resultaat dat dit opus in 1993 als eerste eigentijdse compositie in de geschiedenis een notering in de populaire top-tien lijsten van Groot-Brittannië kreeg.

Uitwendig rivaliseert deze muziek niet langer met het industrieel kapitalisme, maar stelt zich in dienst ervan. Het inwendige materiaal van de compositie daarentegen zet zich sterk af tegen de modernistische verworvenheden. Hiervoor in de plaats stelt de *Derde Symfonie* een anti-modern escapisme: met het geringe materiaal, de talrijke herhalingen, de eeuwenoude melodieën en de langzame tempi fungeert deze muziek "als valium voor de enge realiteit"⁶. Op de drempel van de 21e eeuw lijkt Górecki's welluidende revolutie definitief af te rekenen met de modernistische idealen van mensen als Schönberg en Boulez.

Habermas karakteriseert de anti-modernen als volgt: "Met een modernistische attitude motiveren zij een onverzoenlijk anti-modernisme. Zij verleggen de spontane krachten van de verbeelding, de zelfveraring en de affectiviteit naar iets archaisch en ver weg, en stellen tegenover de instrumentele rede op manicheïsche wijze een nog slechts door evocatie toegankelijk principe: de Wil tot Macht of de Soevereiniteit, het Zijn of een dionysische kracht van het Poëtische"⁷.

Bij Henryk Górecki kan men dit principe nader omschrijven met de woorden folklorisme, neo-romantiek, pantheïsme, rituele mystiek en archaische oorspronkelijkheid. Zijn muziek lijkt alles af te schaffen wat contemplatief of geraffineerd is en tot nadenken stemt. De vaak herhaalde volksmelodieën appelleren aan het instinct en het gevoel. Tegenover een modernistisch universalisme plaatst Górecki een meer regionaal cultuurbewustzijn: de 'Gemeinschaft' vervangt de 'Gesellschaft'.

Waardoor wordt Górecki's culturele antimodernisme ingegeven?

Evenals bij Pärt kan men het oeuvre van Górecki verdelen in een avant-gardistische en neo-archaische periode. Pärt breekt in 1969 definitief met het serialisme; Górecki componeert in datzelfde jaar *Muzyka staropolska (oude Poolse muziek)* en breekt daarmee voor het eerst met de avant-garde.

Górecki's nieuwe folklorisme en regionalisme richt zich expliciet tegen één van de laatste modernistische meta-vertellingen, het marxisme. Aan het einde van de jaren zestig wordt deze kritiek voor het eerst manifest onder Poolse en Russische kunstenaars. De afkeer van een socialistisch getinte politieke en maatschappelijke wereld, de aversie tegen een staatkundig atheïsme en de weerzin tegen een 'homo sovjeticus' zetten Górecki aan tot een apert anti-modernisme. Zijn voorliefde voor imitatie, canons en rotatiemotieven loopt hierbij parallel aan een renaissance van conservatieve ideeën op politiek, maatschappelijk en sociologisch terrein.

Het postmodernisme in de muziek van Alfred Schnittke

Waar Habermas via het moderne project de afzonderlijke gebieden van de wetenschap, de moraal en de kunst weer in de alledaagse leefwereld wenst te integreren, daar drijven de postmodernisten de verworven autonomie juist tot een uiterste grens. "Met een extreme simplificatie noemen we 'postmodern': het ongelof aan de meta-vertellingen", aldus Lyotard. Hiervoor in de plaats stelt hij de taaldeeltespragmatiek, een reeks verschillende en heterogene taalspelen en fragmentering.

Het modernistische l'art pour l'art principe wordt tegen zichzelf ingezet en omgetoverd tot een postmodern beginsel: de kunst kan enkel nog refereren aan zichzelf. De kunst beleeft in het postmoderne tijdperk het einde van de representatie. Zij kan niet langer in dienst staan van het religieuze (zoals de premodernisten willen), het archaische (de wens van de anti-modernen) of het

kritisch-reflectieve (het dogma van de moderne avant-garde).

"The medium is the message"; kunst om de kunst; muziek om de muziek. De postmoderne componist staat daarbij open voor dat wat hem toevalt binnen de muziekcultuur. Het gebruikmaken van de traditie is hierbij evenwel geen eenvoudig conservatisme. De postmoderne opwaardering van vertrouwd materiaal - bijvoorbeeld middels het gebruik van citaten - *weerspiegelt* niet alleen de muziekgeschiedenis maar *bespiegelt* ook de mogelijkheden van componeren in het heden door een spanning te creëren tussen heden en verleden. Geplaatst in een andere historische en muzikale context, verandert de betekenis van het geciteerde fragment.

In dit spanningsveld bevindt zich de Russische componist Alfred Schnittke. Ook hij integreert bekend materiaal in zijn werk, zodat bij de luisteraar een verwachtingspatroon ontstaat. Maar anders dan bij Pärt en Górecki is de problematiserende kracht van zijn composities het ondergraven van dit patroon. Laat-Romantiek, twaalftoonstechnieken, Russisch-orthodoxe kerkmuziek, neo-classicisme en populaire gebruiksmuziek wisselen elkaar dan ook in rap tempo af. In zijn *Concerto Grosso no. 1* wordt een citaat uit *Sonatas and Interludes* voor geprepareerde piano van John Cage gekoppeld aan het hoofdthema van Dvorák's *Nieuwe Wereld Symfonie*; brokjes Xenakis op het clavecimbel en twee dialogerende violen à la Händel worden afgewisseld met een motief uit het *Vioolconcert* van Tsjajkovski.

Schnittke noemt zijn compositorische alchemie *polystilistiek*. Door het vermengen van allerlei stijlen en genres uit de muziekgeschiedenis geeft Schnittke aan dat hij uit wil gaan van een muzikale realiteit die gekenmerkt wordt door de mogelijkheid zowel vrijwillig als verplicht en zowel na elkaar als simultaan de meest verschillende muzikale indrukken op te doen. Niet langer bestaat het te gebruiken materiaal uit de grondstoffen toon, klank, timbre etc.; daarbij voegt zich een scala aan brokstukken van ooit intact zijnde gehelen.

Deze bewuste en veel omvattende toepassing van polystilistiek heeft naast muziektechnische oorzaken ook een psycho-sociale grond. Analoog aan Lyotard's fragmentarisering van het subject, spreekt Schnittke van een 'polyfonisering' van het menselijk bewustzijn als uitgangspunt voor zijn stilistische democratiseringsoperaties.

Als het modernisme onder meer gekarakteriseerd kan worden door een breuk (met het verleden, het oude, de traditie), dan waarborgt het postmodernisme juist de continuïteit. Polystilistiek is bij uitstek geschikt om uitdrukking te geven aan dit filosofische idee van continuïteit. Tegelijkertijd wordt ook het begrip originaliteit ingebed in de traditie. Het nieuwe bestaat per gratie van het oude. Oorspronkelijkheid heeft altijd een direct verband met het verleden.

Aldus is de postmoderne muziek van Schnittke geen simpel neo-conservatisme. Het vernieuwende van dit postmodernisme is echter van fundamenteel andere aard als het modernistisch nieuwe. Nieuw is dat het verleden niet volslagen vreemd meer is, geen achterhaald ontwikkelingsstadium of onbruikbaar cliché, geen reactionaire regressie of een fenomeen dat opgesloten behoort te zijn in stoffige bibliotheken. Onze postmoderne toekomst ligt onder meer besloten in een pluralistische heroriëntering op de geschiedenis.

Conclusie

Habermas geeft toe dat het culturele modernisme haar eigen aporieën heeft voortgebracht. Hij verwijt evenwel de pre-, anti- en postmodernen een zekere lafheid: terugkeren naar een cultureel conservatisme is voor hem geen aansprekelijke optie. Ondanks zijn openlijke aversie jegens alles wat niet modernistisch is, kan het een verdienste van deze laatste der links-mohicanen genoemd worden, dat door de genoemde driedeling het kaf van het koren gescheiden kan worden.

"Gebruiken zijn vaak taai en loyaliteiten hardnekkig, maar veel van wat we cultuur of traditie noemen, wordt telkens opnieuw uitgevonden om een politieke status quo te verdedigen. Hoe recenter een traditie, hoe meer men er vaak prat gaat op de ouderdom ervan", aldus de historicus Buruma. Zeker is dat met name de pre- en antimodernen veelvuldig gebruik maken van dit soort reactionaire

ressentimenten. Ook het archaïsch folklorisme van Górecki en het mystiek neo-religieuze in de muziek van Pärt refereren hieraan. Evenals de New Age-goeroes zoeken zij hun toevlucht in de geborgenheid van een voormodern metaverhaal.

Mijns inziens positioneert het postmodernisme zich los hiervan en anders dan Habermas wil ik postmodern dan ook niet gelijkstellen aan conservatief. Normen en waarden worden hier niet langer gelegitimeerd door een beroep te doen op traditie of religie; zoals de polystilistiek van Schnittke berust op strikt individuele keuzes, zo vraagt het culturele pluralisme, waar verleden en heden in een continue interactie de toekomst bepalen, om een volstrekt persoonlijke heroriëntatie.

Post-modernisme: niet epochaal, wel kentheoretisch komend ná het modernisme, echter voorlopig nog zonder te breken met de traditie waarvan het een consequentie is. Laten we het maar 'het slechte geweten van het modernisme' noemen.

1. Reijnders, F.; *Kunstgeschiedenis. Verschijnen en Verdwijnen*. Amsterdam 1984, p. 78.
2. Mul, J. de; *Het Romantische Verlangen*. Rotterdam 1990, p.19.
3. Habermas, J.; *Die Moderne - ein unvollendetes Projekt*. Frankfurt 1990, p.32.
(...) eine affektive Strömung, die in die Poren aller intellektuellen Bereiche eingedrungen ist und Theorien der Nachaufklärung, der Postmoderne, der Nachgeschichte usw., kurz einen *neuen Konservatismus* auf den Plan gerufen hat [cursivering MC].
4. Scheers, R. van: "De stilte en de naakte tonen. Het eigenzinnige werk van componist Arvo Pärt". *Elsevier* 13-05-1989, p.117.
5. Pärt noemt het hanteren van dit driestemmig principe het 'tintinnabuli-systeem', naar het Latijnse woord voor klokken.
6. Deurzen, P. van: "De derde symfonie van Henryk Górecki. Het rusthuis". *Mens & Melodie* april 1993, p.346.
7. Habermas, J., p. 52.