

## Een klinkend landschap

# Bas van Putten

## Een klinkend landschap

Dit essay is geschreven in opdracht van de Stichting Praemium Erasmianum ter gelegenheid van de uitreiking van de Erasmusprijs aan John Adams, Amsterdam, november 2019.

De omslagillustratie verbeeldt een globe waarover de amplitude van *Road Movies* (John Adams, 1995) zich voortbeweegt.

Praemium Erasmianum Essay 2019

## Inhoud

7

Voorwoord *Jef de Ranitz, Shanti van Dam*

9

Een klinkend landschap *Bas van Putten*

37

Noten

De Erasmusprijs is een oeuvreprijs die jaarlijks wordt toegekend aan een persoon of instelling die een buitengewone bijdrage heeft geleverd op het gebied van de geesteswetenschappen, sociale wetenschappen of de kunsten. In de keuze voor de laureaten laat de Stichting zich leiden door de culturele tradities van Europa in het algemeen, en het gedachtegoed van Erasmus in het bijzonder. De nadruk ligt op humanistische waarden zoals tolerantie, culturele veelvormigheid en ondogmatisch, kritisch denken.

Jaarlijks wordt een nieuw thema voor de Erasmusprijs vastgesteld, in 2019 is gekozen voor ‘Componeren voor de huidige tijd’. De prijs werd toegekend aan de Amerikaanse componist en dirigent John Adams. Hij heeft een nieuw muzikaal idioom gecreëerd door elementen uit de jazz, de populaire en de klassieke muziek aan elkaar te smeden. Volgens de jury heeft Adams de hedendaagse klassieke muziek weer ‘verstaanbaar’ gemaakt, belangrijk in een tijd waarin dit genre steeds meer moeite heeft om gehoord te worden. Bovendien stelt Adams in zijn werk regelmatig maatschappelijke vraagstukken aan de orde, waarbij hij kwesties zoals vrouwenrechten, racisme, armoede en politiek niet uit de weg gaat. Hij onderscheidt zich door de humanistische aard van zijn thema’s, bijvoorbeeld in zijn opera’s. Zo vraagt hij op muzikale en op intellectuele wijze aandacht voor het belang van de hedendaagse muziek. Daarmee past hij in het Erasmiaanse gedachtegoed dat de Stichting wil uitdragen.

In dit dertiende deel van onze reeks Erasmus Essays beschrijft muziekpublicist Bas van Putten hoe de muziek van John Adams het twintigste-eeuwse muzikandschap blijvend heeft veranderd.

*Jef de Ranitz*

Voorzitter Stichting Praemium Erasmianum

*Shanti van Dam*

Directeur Stichting Praemium Erasmianum

Het is lang geleden dat een jonge Amerikaan met een handvol provocatief welluidende werken een lange vinger opstak naar de voor hem verlamdende geboden en verboden van de eigentijdse toonkunst. In *China Gates* en *Phrygian Gates* voor piano van 1977 en het strijkseptet *Shaker Loops* van een jaar later zondigde John Adams (1947) tegen alle regels van een destijds niet per definitie luistervriendelijke avant-garde. In een uitbundig continuüm van herhaalde motieven en ritmisch-melodische faseverschuivingen eisten klankschoonheid, speelvreugde, eenvoud, ritmische energie en – cruciaal – de tonaliteit hun controversieel geworden rechten op.

Adams had dat wiel niet uitgevonden. De repetitieve techniek ontleende hij dankbaar aan Terry Riley, Steve Reich en Philip Glass, grondleggers van de *minimal music* die vanaf de jaren zestig steeds vrijmoediger en succesvoller protesteerde tegen de ongenaakbare abstracties van een dominante modernistische voorhoede. Maar Adams werd wel de componist die met het gereedschap van de minimalisten de stagnatie in zijn eigen ontwikkeling doorbrak, en anderen met zijn aanstekelijke vrijzinnigheid steeds toonaangevender de weg wees naar een minder problematische verhouding tot het componeren als *métier* en tot de muziekgeschiedenis als hernieuwde inspiratiebron. Het contact met de traditie als die eeuwig jonge creatieve vrijplaats werd hersteld, de muziek kreeg weer adem.

Naast de muziek was het de presentatievorm die Adams in de minimalisten aantrok. De pioniers hadden eigen ensembles, bandjes bijna, die hun werk met pop-achtige directheid voor het voetlicht brachten. Voor Adams, zelf gefascineerd door de harmonische rijkdom en communicatieve directheid van de rockmuziek, was de libertijnse spelersmentaliteit een bevrijding. *'To me, it felt like the pleasure principle had been invited back into the listening experience.'*<sup>71</sup>

Die bekentenis kwam uit het hart. Adams was aan Harvard opgeleid door leerlingen van Schönberg, gekneed in een klimaat waar de emotie was verruimd voor het dictaat van het vooruitgangdenken. De tonaliteit, klassieke vormen, de schmierende behaagzucht van de virtuoos – allemaal passé, alles moest anders. Met verbazing consumeerde hij in zijn Harvardjaren de geschriften van de Franse hardliner Pierre Boulez, die van muziek *overweldigende relevantie* eiste en verachting toonde voor de componist die na de veronderstelde ondergang van de westerse tonaliteit nooit de noodzaak had gevoeld van Schönbergs twaalftoontechniek. Het ‘*machine-gun prose*’ van Boulez’ geschriften ‘*and his equally aggressive works like the Second Piano Sonata and Le Marteau sans Maître*’<sup>2</sup> brachten Adams tot de conclusie dat de klassieke muziek in de tot op de komma berekende partituren van het naoorlogse serialisme op een doodlopende weg was beland. Hij werd geconfronteerd met een cultuur van afwijzing die het Europese modernisme door de fatale afschaffing van de muzikale basisingrediënten puls, tonaliteit en herhaling naar zijn overtuiging in een pathologische situatie had gebracht.

Adams was opgegroeid met jazz en musical, de populaire klassieken; hij speelde goed genoeg klarinet om live het *Klarinetconcert* van Mozart uit te voeren. Hij voelde zijn muzische instincten afketsen op de gepantserde rationaliteit van het modernisme, en herkende zich allerminst in de historische doemscenario’s van Boulez. Hoezo tonaliteits-crisis? Binnen de Amerikaanse muziektraditie was het tonaliteitsprobleem in zijn optiek non-existent. Was de door hem gekoesterde chromatische tonaliteit van Schumann en Wagner met de exodus van begaafde Europese muzikanten niet gewoon naar Amerika overgewaaid, waar songwriters en jazzvirtuozen het erfgoed conserveerden en revitaliseerden voor een veel groter publiek dan de bedenkers ooit hadden

genoten? De buitenwereld klonk en voelde zo volkomen anders dan Adams in de collegezalen leerde. Terwijl hij daar in de *roaring sixties* de revolutionaire Europese grootspraak voor kennisgeving aannam, bezong op straat ‘*the screaming, slashing, bending, soaring, lawless guitar of Jimi Hendrix*’<sup>3</sup> de gore, verleidelijke lusten van het echte leven, zoals hij schreef in zijn prachtige autobiografie *Hallelujah Junction*. Hij hapte gefrustreerd naar lucht.

### Minimal

Na het afronden van zijn studie was Adams, op de vlucht voor het benauwde academische klimaat, in een slooprijpe Kever naar Californië gereden in de hoop er nieuwe wegen te ontdekken. Hij omhelsde er de popmuziek, kreeg een docentenpost aan het conservatorium van San Francisco en rotzooide er naar het woord van Karel Appel maar wat aan. Na een hoopvolle maar uiteindelijk ontmoedigende *rite de passage* via John Cage, happenings en geëxperimenteer met elektronische muziek, waarover hij hilarisch heeft geschreven, was het tenslotte daar dat Glass en Reich hem uit zijn creatieve impasse trokken en hem de moed influisterden de Harvard-ballast van zich af te schudden. Elke maat in Adams’ eerste rijpe werken schreeuwt het uit: *crisis, what crisis?* Niets aan de hand.

Toch voelde je als luisteraar al spoedig dat het keurslijf van de minimal-pioniers hem te krap zat. Bij hem kreeg de techniek direct een dubbelzinnig intellectuele twist, waarvoor de minimal-grammatica niet meer dan een lanceerplatform, een afzetpunt moet zijn geweest. Zijn ironisch-zelfbewuste toon verhiel zich tot het Europese modernisme als Roy Lichtenstein tot Georg Baselitz. Het motorische karakter van de stijl kon jonghonderig parodistische vormen aannemen. In de arpeggiofiguren van *Grand Pianola Music* (1982) voor twee piano’s, drie vrouwenstemmen, blazers en slagwerk werd een half

schertsende nostalgie naar het monumentale Beethovenaans gaandeweg uitvergroot tot een grandeur die de geperverteerde eenvoud van het materiaal voorbijstreefde. Het idee voor het stuk is ontleend aan een droom. In de auto wordt Adams achtervolgd door twee zwarte *stretched limos*, die hij bij het inhalen ziet veranderen in twee gigantische Steinway-vleugels. Met 150 kilometer per uur schieten ze over *Interstate Route 5*, cascaden van Beethovenaanse arpeggio's in Bes- en Es-groot achter zich latend. 'Het herinnerde me', schrijft Adams, 'aan de gangen van het conservatorium in San Francisco, waar ik had lesgegeven, in een sonische wolk van twintig of meer piano's die Chopin, Beethovens Vijfde pianoconcert, Hanon, Rachmaninoff en *The Maple Leaf Rag* speelden.'<sup>4</sup>

### De wijde wereld

Het is een profetisch beeld van integraal ervaren, dat in het licht van Adams' verdere stilistische ontwikkeling met zijn gestaag toenemende ontvangstbereik voor nieuwe brontalen doet denken aan een beroemde anekdote over Gustav Mahler. Die komt tijdens een wandeling met vrienden in een dorpsfeest terecht, waar een schiettent, een mannenkoor, een fanfare en andere luidruchtige kermisattracties het gezelschap overspoelen met een kakafonie van geluid. Verrukt roept Mahler uit: 'Horen jullie dat? Dát is polyfonie, daar heb ik het vandaan. Zo, van alle kanten, moeten de thema's komen, totaal verschillend in ritmiek en melodie, maar door de kunstenaar geordend en verenigd tot een samenhangend en samenklinkend geheel – al het andere is slechts veelstemmigheid en verkapte homofonie.'<sup>5</sup> Vanuit die overtuiging komt Mahler tot zijn definitie van de symfonie als *'eine Welt'*, een naar het leven getekende klankspiegel van al het akoestisch ervaarbare. Voor Adams is belangrijker dat, iets na Mahler, een veertien jaar jongere, obscure Amerikaan, net als hij afkomstig uit New England, in de vs

op zijn eigen anarchistische voorwaarden dezelfde droom najaagt. Charles Ives, die fortuin maakt als verzekeringsman, ontwerpt in zijn vrije uren door niemand gekend en gehoord een veelvoudig gelaagde metataal van marsen, religieuze hymnen, volksliedjes en stijlcitaten, die hij collage-achtig op zijn ongeregelde symfonische panelen projecteert. Ook Ives' gehoor stemt af op *'eine Welt'* die meer wordt dan de som der bestanddelen. Op de schouders van de Amerikaanse transcendentalisten Emerson en Thoreau zoekt Ives een *'transcendent language in the most extravagant sense'*, een *'wholesomeness, manliness, humility and deep spiritual, possibly religious, feeling (...).'*<sup>6</sup> En daar ligt, bij alle ambivalente gevoelens die Adams over Ives had en heeft, de verbinding met een oeuvre dat zich op de schouders van het minimale ophief naar het maximale waarin, de schaamte voorbij, in volle wasdom alle kleuren van het leven klinken: *'Dark alternating with light, serene alternating with jittery, earnest alternating with ambiguous.'*<sup>7</sup> Daar ligt de grote, magische belofte die geleidelijk begint te schuren met de technische en expressieve beperkingen van het minimalisme.

### Het mythische oer-westen

Onderweg naar Californië in die haperende Kever overkomt Adams iets waarvoor hij tot vandaag de juiste woorden niet kan vinden. Hij ontdekt de weidsheid van zijn voorland in zijn achterland. Hij ziet de bergen en de vergezichten groter dan New England groeien. Aangekomen bij de westkust ziet hij de Grote Oceaan majestueus ongrijpbaar aan zijn voeten liggen. En hij weet, nog voor hij het begrijpt, dat de natuur het panorama van een oeuvre voor hem uitrolt. In *Hallelujah Junction* staat het zo: 'Ik wist dat ik was aangekomen in het mythische oer-westen, en ik voelde dat ik een weg had afgelegd die mijn leven onomkeerbaar zou veranderen.' Het land, het leven, de wereld; ze zijn zoveel groter dan een klaslokaal, een vel muziekpapier, een muzikale ideologie

die strikte randvoorwaarden oplegt aan de marsroutes. In *Common tones in simple time* (1979) laat Adams een orkest, ook hier al met twee blinkende piano's in een steeds vlammender middelpunt, in een klankgedaante uit pulserend licht naar de oneindigheid stralen. Je denkt aan *Appalachian Spring* van Aaron Copland, dat als een oog vanuit de lucht over een machtig, vredig landschap glijdt. Utopia herrijst, bij Adams met donkere ondertonen in de bassen, die middenin het stuk onverwachts reusachtige schaduwen over de oogverblindende texturen werpen.

Zijn stukken zijn vaak lang; ze hebben lange wegen af te leggen. Ze putten de ervaring van tijd uit de beleving van ruimte. De bewustwording van die driedimensionaliteit scherpt zijn voorstellingsvermogen. De teerling is geworpen; de wereld horen is een zaak van durven opstijgen en alles zien.

Overall zal de muziek van Adams voortaan onderweg zijn in de eindeloosheid van een land dat hem onderweg naar de westkust als een openbaring had getroffen. Het land van Kerouacs *On the road*, van road movies als *Paris, Texas* en zelfs *Rain Man*; van wegen naar de ondergang en de verlossing. De duivelse autorit in het orkestwerk *Short Ride in a fast machine* (1986), de racende vleugels in *Grand Pianola Music*, 'de reis door een denkbeeldig landschap' in *Road Movies* voor viool en piano (1995), het naar een truckstop bij een wegkruising vernoemde *Hallelujah Junction* (1996) voor twee piano's, tevens naamgever van zijn autobiografie; ze gaan over reizen, onderweg zijn, zoeken en vinden. 'A lot of my pieces are suggested by movement – movement in a car, in a train, in a plane. That experience of crossing a landscape, flying over it, passing over it, driving over it. (...) the sense of movement through space.'<sup>8</sup> In de genoemde werken ondersteunt de minimalistische methode met zijn vloeiend transformerende texturen de suggestie van beweging zo natuurlijk dat de neiging groot is de minimal music op te vatten als het product van een autocultuur. Het constructieve potentieel van de

techniek als metaforisch vervoermiddel heeft hij direct onderkend. 'What I found liberating about minimalist techniques was that through them I could build large musical structures, Brucknerian structures even.'<sup>9</sup>

## Ruimte

Maar Adams kan de tijd ook stilzetten. Het openingsdeel van *The Dharma at Big Sur* voor elektrische viool en orkest (2003) werd de gestolde herinnering aan zijn eerste aanblik van de Grote Oceaan na zijn aankomst in Californië. 'The first encounter with the far coast, the Pacific and its remote landscapes, had numinous meaning for me, and I found I was ready to absorb the change and all its implications for the future.'<sup>10</sup> *Road Movies* en de opera *Dr Atomic* gaan de woestijn in, in het orkestwerk *My father knew Charles Ives* keert Adams terug naar het New England van zijn jeugd en vader Ives; de delen heten *Concord* en *The Lake, The Mountain*. Hij zegt: 'In a sense, all of my pieces are travel pieces, often through paysages insolites – it's the way I experience musical form.'<sup>11</sup>

In een interview legt Adams uit hoe in die opvatting van vorm de muzikale en de geografische ruimte in elkaar grijpen. 'The formal idea with my music is that something appears on the event horizon, and then it increases in importance as it begins to dominate the screen, and then it passes you and it's gone. Meanwhile, several other events have arisen and are at various stages of moving towards you. I think that is the essence of how I compose and it's the way I experience my own music.'<sup>12</sup> Hier beschrijft hij een empirisch componeren dat de technische middelen herschept naar de geziene beelden. En in de mate waarin hij zich van het abstracte componeren losmaakt, verwijdt hij zich gaandeweg van de minimal music, die uiteindelijk berust op mechanische, niet door ervaring gedicteerde procedures. Hij zal naar analogie van de fysieke ruimte muzikale ruimtes moeten creëren met dezelfde weidse perspectieven. De breedte is de lengte van de



reis, de duur van het stuk. De diepte is de dynamiek, die met luidheidsgraden afstand en nabijheid ijkt. De hoogte is op de verticale as van zijn blikveld de ambitus van het orkestpalet, die op het canvas tussen hemel en aarde de curven van de uiterlijke en innerlijke horizonten uitzet. De zoekende, onderaardse bassen van zijn grote orkestwerken stromen als van bovenaf onzichtbare rivieren door de afgrondelijke canyons van het fictieve landschap. Het klankbereik wordt verruimd met betoverende synthesizers, herauten van de nieuwe tijd.

### Missie

John Adams behoort inmiddels tot de grote componisten die bij leven en welzijn breed erkenning vonden. Zijn werken worden uitgevoerd en opgenomen door prominente dirigenten en solisten, orkesten en operahuizen over de hele wereld, regelmatig ook onder zijn eigen leiding. Zijn oeuvre is vrijwel compleet beschikbaar op geluidsdragers. Op de concertprogramma's verkeert hij in het uitverkoren gezelschap van Mozart en Beethoven. En onderweg naar de Olympus veranderde de jonge speler in de oeuverbouwer die de repetitieve muziek van een mechanisch spel met schuivende ritmische patronen eerst doorontwikkelde en later goeddeels liquideerde in een intelligent besturingssysteem voor grote symfonische en theatrale vormen. De techniek is opgelost in *'forms that grow'*, hoewel in de pulserende beweging van zijn complexe, rijpe meesterwerken de provocante gezellen jaren nagalmen als in dankbare herinnering aan een wedergeboorte.

Met zo'n veilige, bevoorrechte positie kan een ambitieuze componist nooit genoeg nemen. Canonisering binnen de comfort zone van het establishment is zegen en doodskus tegelijk. In grote muziek, het mag suspect klinken, steekt van oudsher ook een demagogisch, onderhuids

zelfs imperialistisch element, een heidense energie die wil uitbreken. Sinds Beethoven de missionaire positie institutionaliseerde – en Beethoven is voor Adams veel meer dan een grote voorganger – is de kunstenaar sjamaan en zendeling, priester en stoker. Hij wil overdonderen en vervoeren, shockeren en troosten, ook buiten de zalen zijn onmisbaarheid bewijzen als symbool van transcendent geestelijke waarden; innerlijke vrijheid en mentale kracht, moreel gewicht, gedeelde pijn, rituele gezamenlijkheid. Die zin *moet* kunst hebben of zij zal niet zijn. In zijn correspondentie vat Beethoven het componeren ondubbelzinnig als morele verheffing samen. '(...) alleen de kunst en de wetenschap verheffen de mensen tot de Godheid.'<sup>13</sup> Hij zegt: 'de mensen'. Daar doet hij het voor, de Kunst is de zijne; *alle Menschen werden Brüder*. En gelieve God niet te lezen als 'het opperwezen' maar als metafoor, de hoogste norm waarvoor men buigt om zich in deemoed met zijn maatstaven te meten. Men duikt om te herrijzen.

Iets van dat geloof in de hogere bestemming als persoonlijke opdracht is in de niet-religieuze Adams blijven hangen. In hem leeft nog de door cultuurrelativistische tendenzen verdacht geworden drang naar grootheid, die te gemakkelijk wordt aangezien voor megalomanie of narcisme. Het is precies het tegenovergestelde; verantwoordelijkheidsgevoel. Het gehoorzamen aan een roeping is de bij uitstek nederige daad van kunstenaars die beseffen dat ze niet alleen namens zichzelf dankzij hun hoogstpersoonlijke gaven spreken, maar dat hun bloemen bloeien op de compostlaag van tradities die hun kunnen wapenden. Scheppen is het offer waarvoor ook Beethoven ongelooflijk hard heeft moeten werken. Het is het teruggeven van wat men meekreeg, het ethos van eerbiedige verwondering, het verdwalen en verdwijnen in schoonheid, het uitzicht op de doorgang naar een nieuw begin; het is een daad van erkentelijkheid. In zijn autobiografie *Hallelujah Junction* spreekt Adams onbeschoemd over zijn jeugdroom

‘of becoming an artist who might forge a language, Whitman-like, out of the compost of American life’.<sup>14</sup> Elders legt hij het voor hem onwrikbare verband tussen de sociale en de artistieke pijlers van zijn denksysteem: ‘I think American culture is a vast and rich tradition. It represents the best that we have as people living together. It also expresses the fact that we really are the product of a special ethnic fusion with breathes a unique life into all of our arts, both high and low.’<sup>15</sup> Onthoud na *Whitman-like* graag ook het *we*. Adams spreekt voor en namens een cultuur die in de smeltkroes van een immigratieland de hele wereld in zich opnam. Van Afrikaanse slagwerkmuziek en slavenklaagzangen tot de door Hitler op de vlucht gedreven Duitse meesters Arnold Schönberg en Hanns Eisler; van Indiase raga tot klezmer; van Arturo Toscanini tot de Franse visionair Edgard Varèse; van de filmmuziek van de joodse vluchteling Korngold tot de Amerikaanse Stravinsky; van Latijns-Amerikaanse dansmuziek tot de joods-Russische emigrantenfamilies Copland, Bernstein en Gershwin, lees Gershwin – uiteindelijk kwam alles dáár terecht. En zo ontstond in een reeks van chemische reacties tussen schijnbaar onverenigbare subculturen de unieke versmelting van Europese muziektradities, jazz, song, musical en pop de Amerikaanse muziek van de twintigste eeuw. Binnen die ontzuilde wereld vormden eeuwige outsiders als Charles Ives, jazzmeesters als Duke Ellington, een *Rhapsody in Blue* en *West side story*, Michael Jackson of de minimal music van Steve Reich en Philip Glass in een proces van permanente kruisbestuiving een ondeelbaar spectrum.

De grens tussen hoge en lage cultuur was in de vs al vroeg fluïde. De musicalster Bernstein dirigeerde ook Mahler bij de Wiener Philharmoniker en het Koninklijk Concertgebouworkest, Glass schreef voor popsterren als Linda Ronstadt en David Bowie, Jackson werd in het hart getroffen door Tsjaikovski. George Gershwin beleefde zijn *decisive moment* toen hij, tien jaar oud, op straat vanuit een

schoollokaal Dvorák's *Humoreske* opving. In de stromende regen wachtte hij betoverd anderhalf uur op de violist, die het pand al had verlaten. Hij spoorde naam en adres op en raakte intiem bevriend met de dader, het toen achtjarige wonderkind Maxie Rosenzweig. Zes jaar later schreef hij in New York op bestelling Broadway-songs voor de muziekfabriek van Tin Pan Alley, en in 1924 hield het blanke jazzorkest van Paul Whiteman in tegenwoordigheid van Igor Stravinsky en Sergei Rachmaninoff zijn *Rhapsody in Blue* ten doop, voor Adams in zijn genre zo volmaakt bevonden als zijn afgod Mozart in het zijne.

Toch is, al wezen interculturele voorgangers hem de weg, het oeuvre van John Adams op te vatten als de eerste integrale, publieksvriendelijke synthese van die veelheid. Hij is voor de cultuur van de vs de grote samenvatter die in Europa J.S. Bach voor de barok werd en Mozart, meer dan de beroepsrevolutionair Beethoven, voor het Weense classicisme.

### Omgevingsbewustzijn

Die grote greep is alleen weggelegd voor kunstenaars met een extreme gevoeligheid voor hun *Umfeld*. Adams' oeuvre is dan ook gebouwd op omgevingsbewustzijn, op het contact met de klinkende, sociale en – zoals uiteengezet – de ruimtelijke werkelijkheid van een land, die bij hem dat ondeelbare geheel zijn geworden. Het is een doorgangsroute van de buitenwereld naar de zijne en weer terug. Zijn muzische antenne vangt de signalen op van alle tijden en culturen. Geen Messiaen-akkoord of Wagnerharmonie, geen eeuwenoud motet, geen Bernsteinmusical, geen Gershwin-song, geen Brucknersymfonie glipte door het net van de persoonlijkheid die het geleende met die exclusief Amerikaanse beweeglijkheid tot het zijne wist te maken, zoals een Bach Vivaldi naar zich toetrok en de oudere Beethoven

de Händel van de grote oratoria ontdekte als model voor communiceerbare grandeur.

Verskil tussen zijn voorgangers en Adams is de uitgedijde omvang van het jachtdomein door de universele toegankelijkheid van het erfgoed via geluidsdragers en internet. Adams heeft zichzelf niet ten onrechte de eerste iPod-componist genoemd. Hij onderschrijft het standpunt van de componist en muziektheoreticus Fred Lerdahl dat *'the best music utilizes the full potential of our cognitive resources.'*<sup>16</sup> In zijn orkestwerken, soloconcerten, opera's en kamermuziek zijn de sporen van een immense muziekkennis respectievelijk zijn spirituele oriëntatiepunten binnen dat gamma overal hoor- en voelbaar. Over *Harmonium* voor koor en orkest (1981) en *El Dorado* (1991), veel later opnieuw in de finale van *Sheherazade.2* (2015) zweeft de geest van de bewonderde Jean Sibelius, misschien wel veel meer dan de minimal music zijn rolmodel voor de graduele transformatie van symfonische texturen. In *Harmonielehre* van 1985 krijgen verwijzingen naar de *Vierde symfonie* van de Finse symfonicus gezelschap van de nog net laatromantische Arnold Schönberg uit dezelfde periode, die zijn afscheid van de tonaliteit rond 1910 markeert met het didactische standaardwerk *Harmonielehre*. In het orkestwerk *My father knew Charles Ives* (2003) komt zijn problematische liefdesrelatie met Charles Ives open en bloot te liggen. In *Chamber Symphony* (1992) gaan onder de vlag van een wederom bij Schönberg afgekeken titel en bezetting de sluizen open voor de ontspoorde soundtracks bij de Amerikaanse tekenfilms die hij zijn zoon op televisie ziet verslinden. Het orkestwerk *City Noir* (2009) absorbeert met de schaduwrijke glamour van zwartwitbeelden de muziek bij de Amerikaanse *film noir* en de symfonische jazzcultuur van zijn jeugdijaren.

Ook elders jazz, de lingua franca van zijn kindertijd. In het pompemde saxofoonkwartet van zijn opera *Nixon in China* klinkt de echo van zijn vaders big bands en de feestzaal van zijn grootvader, waar in de glorie tijd het orkest van Duke Ellington kwam spelen – Adams heeft nog naast hem mogen zitten aan de vleugel. Het *Saxofoonconcert* van 2013 werd een hommage aan John Coltrane, Eric Dolphy en Wayne Shorter.

Onderweg naar morgen waait bij Adams veel Stravinsky binnen. Vooral de weelderige, nog door zijn leermeester Rimsky-Korsakov beïnvloede Stravinsky van zijn vroege periode tot iets voorbij de *Sacre du printemps* sluipt als een Poltergeist in de machine. *Guide to strange places* (2001) celebreert een Stravinskiaanse *Sacre*-wildheid tot en met de woeste koperunisoni aan het slot; het orkestwerk *Slonimsky's Earbox* (1995) parasiteert geraffineerd op Stravinsky's *Chant du Rossignol* van 1917. En overal Beethoven, veel Beethoven. Al meteen in zijn vroege *Harmonium* wordt de d van de *Negende* in een patroon van Beethovieniaanse *'rhetorical repetitions'* de draaggolf van een door de tijd verslagen consonante monumentaliteit. In *Harmonielehre* hamert het herhaalde openingsakkoord als een nieuwe *Eroica*. Fysiek ervaarbaar wordt de band in *Absolute Jest* (2012) voor strijkkwartet en orkest, recalcitrante burleske met materiaal uit Beethovens late strijkkwartetten.

Wie je niet tastbaar hoort, maar wel buitengewoon belangrijk voor hem bleef, is Mozart, de god van zijn jeugd. Achter de schermen, tot stijlpastiches of citatenregens kwam het nooit, is de late Mozart van het *Klarinetconcert*, het *Requiem* en *Die Zauberflöte* bij Adams het lichtende voorbeeld voor zijn ideaal van *'effortless creativity'*,<sup>17</sup> de sublieme synthese van vorm en expressiviteit. Voor Adams' sprookjesopera *A flowering tree* (2006) is *Die Zauberflöte* *'guiding spirit'*<sup>18</sup> Hij is in de geest aanwezig als een soort softwareprogramma voor de handhaving van de openbare

orde. Bij het componeren voor zangers denkt hij zo vaak mogelijk aan Mozart.

Met die namenestafette is zijn spectrum bij lange na niet afgedekt. De imaginaire Indiase muziek in het vioolconcert *The Dharma at Big Sur* (2003), de hommage aan de krankzinnige pianolarollenmuziek van zijn landgenoot Conlon Nancarrow in de finale van het pianoconcert *Century Rolls* (1997), of de Bruckneriaanse boogvormen van *Naive and sentimental music* (1999); ze arceren de grenzeloosheid van zijn panorama. Hoe libertijns Europese collega's als Thomas Adès of Louis Andriessen ook buiten de oevers van hun cultureel bepaalde kaders treden, in Europa zou een componist als hij ondenkbaar zijn geweest.

### Amerikaanse mythen

Met de culturele ruimte vormt zich de sociale context. De verbondenheid met de cultuur genereert een engagement dat zich aan de sociale voedingsbodem optrekt. Adams is ook de man die vanuit een sterk maatschappelijk bewustzijn uit de *splendid isolation* van de hoge kunsten brak. In zijn muziektheaterproducties met de theatermaker en Erasmusprijswinnaar Peter Sellars stelde hij consequent controversiële, politiek geladen en blijvend actuele Amerikaanse thema's aan de orde. Zijn operadebuut *Nixon in China* (1987) behandelt met een briljant lichtvoetige dubbelzinnigheid, die zich het best laat omschrijven als satirische ernst, Richard Nixons historische bezoek aan het China van Mao in 1972, de eerste stap op weg naar diplomatiek contact tussen twee onverzoenlijke culturen. *The Death of Klinghoffer* (1991) projecteert het Israëlisch-Palestijnse conflict op de kaping van het cruiseschip Achille Lauro door Palestijnse terroristen, die de invalide joodse Amerikaan Leon Klinghoffer het leven kostte. Hun genuanceerde benadering van het Palestijns-Israëliëse conflict, dat de legitimiteit van de Palestijnse posities

erkende, kwam de makers zelfs op de beschuldiging van antisemitisme te staan. *Dr Atomic* (2005) dramatisert het Manhattan-project van atoomgeleerde Robert Oppenheimer, dat met de ontwikkeling van de atoombom de overwinning van de geallieerden moest verzekeren, maar de makers in grote gewetensnood zou brengen. Voor Adams was het 'the American myth par excellence'.<sup>19</sup> In Adams' laatste opera *Girls of the Golden West* (2017) deconstrueert hij met Sellars op basis van bronnenmateriaal de negentiende-eeuwse goudzoekersromantiek van het wilde westen tot een ontluisterende realiteit van racisme, seksisme, armoede en onvervulde verwachtingen.

### Inclusiviteit

Gaandeweg wordt zijn perspectief inclusiever, verschijnen de bewoners van zijn wereld ook als personages op zijn muzikale landkaart. In 1995 schrijft hij de musical *I was looking at the ceiling and then I saw the sky*, 'a multivectored love story, an 'earthquake/romance', situated in the ethnic bouillabaisse of urban Los Angeles'<sup>20</sup>, waarin het kommelvolle leven van gemarginaliseerde minderheden en hun belagers, staat en politie, ruw wordt onderbroken door een aardbeving. Via de Californische latino-cultuur volgt hij het spoor zuidwaarts. In het naar Händels *Messiah* gemodelleerde oratorium *El Niño* (2000) plaatsen Adams en Sellars de geboorte van Christus in een Latijns-Amerikaanse context met gedichten van vrouwelijke dichters; de Mexicaanse Rosario Castellanos, de Chileense Gabriela Mistral en de zeventiende-eeuwse mystica Sor Juana Inés de la Cruz, de Mexicaanse Hadewych. De begeleidende stomme film van Peter Sellars trekt het kerstverhaal naar het heden van de misdeelde onderkant. In een Toyota-pickup vluchten bendelid Joseph en zijn zwangere latino-vriendin Mary voor de politie vanuit Los Angeles de woestijn in. Adams raakt in de ban van 'the intensity and genuineness of Latin American art

and culture'.<sup>21</sup> Hij leert Spaans om er nog dichterbij te komen.

Zo werkt een componist die in de opdracht voor een werk ter nagedachtenis van 9/11 voor The New York Philharmonic vanuit zijn verantwoordelijkheidsgevoel ten eerste een cultuurmaatschappelijke opdracht zag; de kans om als kunstenaar namens een getroffen volk gevoelens van nationale rouw adequaat uit te spreken. *The Transmigration of souls* werd de lakmoesproef voor zijn raison d'être. In zijn rol van chroniqueur ontstaat verwantschap met land- en generatiegenoten als de regisseurs Oliver Stone en Steven Spielberg, die hun binding met het Amerikaanse heden en verleden sonderen met speelfilms over de presidenten Lincoln (Spielberg) en Nixon (Stone). Ze documenteren vanuit eenzelfde integrale cultuurbewustzijn de *decisive moments* in de Amerikaanse geschiedenis, hun geschiedenis.

Onthutsend eenvoudig is het antwoord op de vraag of een componist in deze tijd die rol van culturele roerganger nog kan vervullen. Het is er niet gemakkelijker op geworden. De meesters van vandaag zijn geen publieke figuren, ook Adams niet. De cultuur waarin een Beethoven een dragende symboolrol kon vervullen ging ten onder. Geen meesterwerk op humanitaire grondslag heeft het publieke bewustzijn andermaal zo diep en blijvend geraakt als zijn bijna twee eeuwen geleden voltooid *Negende symfonie* met de afsluitende *Ode an die Freude*. Van Britten's *War Requiem* of *The Transmigration of souls* is zeer de vraag of ze ooit die positie zullen innemen, terwijl Adams zijn werk uitgerekend schreef in de overtuiging dat de Amerikaanse muziekgeschiedenis een werk met de verbindende draagkracht van een *Negende* miste. Een protestsong is gebleken effectiever. In de maatschappij die zich makkelijker met herkenbare personages dan met moeilijke kunstwerken identificeert, hebben positieve helden de functie van een culturele canon overgenomen. Volksbevrijders en jeugdige milieu-activisten

worden gedragen door de media, voor iedereen zichtbaar, wellicht omstreden maar onkwetsbaar, het bindweefsel voor de hoop op een betere toekomst.

Tegen die medialisering van ethische posities is geen kunst gewassen. In de Amsterdamse Kalverstraat zal de componist van *Nixon in China* misschien door een enkeling worden herkend. Ook Adams leeft onder de glazen stolp waaruit weinigen ontsnappen. Over zijn landgenoot Philip Glass, die het in de jaren zeventig en tachtig tot de status van een popster bracht, merkt hij met enige weemoed op: '(...) *his ascension into the realms of cultural iconography has given a dose of much-needed glamour to the status of the classical composer in contemporary life.*'<sup>22</sup>

### Populariteit

Hij moet niet overdrijven; die glamour kwam ook hem toe. Adams is misschien de enige serieuze componist die zonder schadelijke concessies aan de inhoud uit zijn reservaat brak. Maar misschien heeft het de perceptie, de inhoudelijke weging van zijn werk, ook enigszins geschaad. Populariteit heeft in de kunst een kwade reuk. Adams' vroege doorbraak, in een koor van tegenstemmen overigens, staat op gespannen voet met de leer van de miskende profeet die, ofwel zijn tijd te ver vooruit of voor het oor te hoog gegrepen, als een Bach bijna een eeuw op zijn verlosser Mendelssohn moet wachten, in het Berlijn van 1829 verantwoordelijk voor de herrijzenis van de *Matthäus-Passion*. De incubatietijd wordt een postuum bewijs van grootheid voor een nageslacht dat zich voor een geslaagd examen helderhorendheid met een zucht van verlichting op de borst slaat; eindelijk, het kwartje gevallen. De componist die voor zijn dood al weerklank vindt, kan in die lijn van denken geen beduidende figuur zijn. Juist *omdat* hij door zijn tijdgenoten wordt begrepen, kan hij onmogelijk iets nieuws te melden hebben. In de mythologie van het grote, dat de mens met stomheid slaat, wordt

onbegrijpelijkheid zo gaandeweg de maatstaf voor genie. Thomas Mann bevestigde zijn gevoeligheid voor de tijdgeest, toen hij dit visionaire type in *Dr Faustus* vereeuwigde in de figuur van Adrian Leverkühn, de vlees geworden roepende in de woestijn wiens oeuvre veelbetekenend verwijst naar de door het volk versmade Arnold Schönberg. De verafgoding van zulke Messiaanse figuren toont de verlegenheid met het verstaanbare, dat wordt gewantwoord in de graad waarin het zich tot ons niveau verlaagt. Wij zoeken goden en uitdagers, geen broeders en bondgenoten.

Die cultus heeft absurde vormen aangenomen. Erkenning is zo min een diskwalificatie als miskenning het bewijs van onbegrepen genialiteit. Het privilege viel ten deel aan grootmeesters als Beethoven, Brahms, Wagner, Verdi, Puccini en Stravinsky. Stuk voor stuk waren zij compromisloze kunstenaars, niet altijd vrij van zeer menselijke of esthetische gebreken, maar allemaal gedreven door een menselijke maat die het gehoor, om Kierkegaard te parafaseren, de kunst leert om een Christus te herkennen in zijn eigen tijd. Ze schiepen voor de eeuwigheid, maar om te beginnen voor het nu van tijd- en lotgenoten. Adams volgt die lijn. De eeuwigheid begint met het nu. Hij ziet de meesters van voorbije tijden leerzaam en ontroerend om de mensen geven. *‘What Wagner and Schumann cared about was making the intensity of their emotions palpable to the listener.’*<sup>23</sup>

### Isolement

Het opmerkelijke is dat het succes voor Adams in de laatste decennia van de twintigste eeuw kwam, toen de afstand tussen het concertpubliek en de hedendaagse muziek al onoverbrugbaar leek.

Het ontstaan van die kloof is een van de merkwaardigste verschijnselen in de contemporaine cultuur. Terwijl iedere provinciestad een concertzaal en theater kreeg, terwijl een wijdvertakte infrastructuur van gesubsidieerde

symfonieorkesten en operahuizen institutioneel opgetuigd naar het heden reikte, trok de muziekcultuur zich op die Bühnen terug in het verleden en werd de nieuwe muziek in *splendid isolation* naar de marges teruggedrongen.

Aan dat fatum zijn de makers niet geheel onschuldig. In de Europese avant-gardecentra van de jaren vijftig kwam zoals gezegd de muziek als communicatiemiddel onder druk te staan van een obsessief geworden streven naar vernieuwing van de muzikale taal. Dat had fatale repercussies voor hun plaats in de wereld. Componisten als Stockhausen en Boulez keerden de samenleving militant de rug toe. Ze verschansten zich in hun enclaves voor vergaande experimenten met elektronische muziek of de constructivistische beginselen van het serialisme, dat in uitbreiding van Schönbergs vooroorlogse twaalftoonsysteem ook toonduren, sterktegraden en klankkleuren onderbracht in een stelsel van onwrikbaar voorgecomponeerde reeksen. Hun partituren sloegen voor niet-ingewijden ondoorgrondelijke wegen in. Verstaanbaarheid was in die gesloten cultuur nog net geen scheldwoord. Een wetenschappelijke geest met utopische inslag smoorde het vitale contact met de buitenwereld; onschuldige welluidendheid had het nakijken. In deze hermetisch gesloten cultuur groeide stilaan het idee dat ware grootheid voor de toekomst is, en dat serieuze componisten hun bestaansrecht nooit konden verdienen in hun eigen tijd. Een Mahler en een Schönberg, veracht en bespot door tijdgenoten, pasten beter in die voorstelling dan traditionalistische, soepel consumeerbare componisten als Benjamin Britten en Dmitri Sjostakovitsj. En nu? Nu zijn ze allemaal verleden tijd.

Met dat absolutisme is het achteraf gemakkelijker spotten dan solidariseren. Misschien was een reiniging van de taal na het failliet van de beschaving in de Tweede Wereldoorlog domweg een esthetische en morele noodzaak. Ook de muziek was door Hitlers Bruckner- en Wagnerliefde, of

anders wel de opportunistische opstelling van grootheden als Richard Strauss, in het Derde Rijk geïnfecteerd geraakt met het odium van machtswellust en groothedswaan, van immoraliteit en hedonistisch escapisme. Er is reden in de technocratische avant-garde van na de oorlog een verkapt romantische beweging te zien, die hoopte met de extreme middelen van hyperrationele bezweringsformules de echtheid van de muzische ervaring terug te vinden. Het was een reinigingsproces. Terecht spreekt Stockhausen de hoop uit dat de naoorlogse excursies *'in den ausserirdischen Raum'* van nieuwe, architectonisch complexe, elektronische klankwerelden voor componist en luisteraar via de omweg van esthetische beproevingen de verloren onbevangingheid zullen herstellen: *'Was man dort draussen in dieser unendlichen persönlichen Einsamkeit erlebt hat (...), das hat alles scheinbar Bekannte geheimnisvoll werden lassen. Wir kommen zurück in die musikalische 'objektive' Welt und hören alles anders, weil unsere Antennen neu sind.'*<sup>24</sup>

#### Het verloren contact

Dat liep toch iets anders. Het verloren contact werd niet hersteld, de kloof verbreedde zich. Hanns Eisler zag de componist al in de jaren vijftig snel vereenzamen in zijn modernistische enclave. *'Der Künstler steht so allein, zum sterben allein mit seiner Kunst'*,<sup>25</sup> schreef hij vanuit de toen nog open DDR waarin hij, componist van het oost-Duitse volkslied *Auferstanden aus Ruinen*, mens onder de mensen dacht te kunnen blijven. Zijn vaststelling treft meer dan een halve eeuw later nog steeds doel, hoeveel toegankelijker de hedendaagse gecomponeerde muziek nadien ook is geworden. En ook Eisler, de *Bildungsbürger* van de oude stempel, verwijst vermanend naar Beethoven als leermodel. Om het publiek weer de weg te wijzen naar de hoogste toppen van de westerse muziek, en daarmee bedoelt hij dezelfde Beethoven die Adams zich tot voorbeeld nam,

zal de maatschappelijk bewuste componist zijn boodschap moeten vereenvoudigen. Dat hebben zijn vakbroeders niet of veel te laat gedaan. Ze hebben zich ingegraven in hun onbegrijpelijke exclusiviteit. De componist heeft zijn publiek opgegeven, en het publiek de levende muziek.

Met dat *fait accompli* wordt de ruimhartige, maar tot in zijn vezels progressieve Adams decennia later alsnog hardhandig geconfronteerd. *'Many composers'*, schrijft hij, *'(...) have come to embrace the notion of the "prophet in his own land", assuming that whatever they do will always be incomprehensible for all but the tiniest group of like-minded cognoscenti'*.<sup>26</sup> Hij ziet een componist als Milton Babbitt dit onbegrip in zijn artikel *Who cares if you listen?* haast tot een deugd verheffen. Strekking; wat wij componisten van geavanceerde muziek doen is voor geen gewoon mens meer te bevatten, en dat zij dan maar zo, want de vooruitgang eist het. Ironisch genoeg betaalt Adams, die er iets aan wil doen, de prijs voor dat isolement. In de concertzaal wordt hij afgerekend op de vooroordelen die zijn voorgangers uitlokten tegen het nieuwe. *'Conductors who place my big orchestral works like Harmonielehre and Naive and sentimental music on the second half of their programs run the risk of losing a third or more of their audience during the intermission.'*

#### Uitweg

Adams durfde de stap wel te zetten, en hij vond de uitweg. Op zijn manier knoopt hij bij Eislers bevindingen aan. Erkenning impliceert herkenbaarheid, het uitdrukkingsvermogen in een taal die ook niet-ingewijden aanspreekt. Adams schrijft complexe muziek die niemand naar de mond praat, maar gehoord wil worden. Zijn grammatica is een transparant en zinnelijk systeem van gelaagde verleiding. Hij handhaaft of rehabiliteert de tonaliteit. Hij blijft het symfonieorkest trouw, al schrijft hij nooit een symfonie met die naam. Hij laat zich hoorbaar inspireren door de populaire Amerikaanse cultuur,

die nooit benauwd was voor effectbejag. De glamour van *City Noir* is ondubbelzinnig prachtig. Adams klinkt trouwens altijd schitterend; in dit fotografisch scherp georkestreerde oeuvre komt geen troebel geïnstrumenteerde maat voor. Zijn ideaal is het verdwenen componistentype ‘dat niet alleen verheft, maar ook ontspant en amuseert’, en dat alleen kan doen door *roots* niet te verloochenen. ‘*Wherever serious art loses track of its roots in the vernacular, then it begins to atrophy.*’ Boven alles maakt hij geen geheim van zijn ambivalente gevoelens over het evolutionaire historische model dat het soortelijk gewicht van componisten afmeet aan hun innovatiegraad.

Ook in zijn eigen land heeft hij de knoet gevoeld van een model dat volks- en elitekunst uiteendreef. ‘*There was a time, in the 1930s and ’40s, when the boundaries between the classical and the popular music were more fluid*’, schrijft de Amerikaanse publicist Alex Ross in een beschouwing over Adams: ‘*Copland listened to Ellington, Ellington listened to Ravel, Bernstein listened to them all. After the Second World War, however, European doctrines of atonality swept the land like a virus, sending composers into university quarantine.*’<sup>27</sup> Adams’ oordeel over hun effect op muziek en muziekleven is beschaafd verwoestend. Voor hem betekent het vooruitgangdenken een direct gevaar voor de artistieke autonomie van de componist. Het zou, schrijft hij in zijn autobiografie, kunnen leiden tot de dictatuur ‘van een onmogelijk platonisch ideaal van artistieke perfectie, een ideaal dat tot eindeloze teleurstellingen zal leiden als de ene na de andere kunstenaar niet blijkt te kunnen voldoen aan de artistieke maatstaven van het verleden.’ Het risico bestaat dat het de fantasie smoort in de steeds dwangmatiger permanente revolutie van de taal.

Dit betekent, ter voorkoming van misverstanden, dus *niet* dat hij Schönberg als kunstenaar a priori afwijst. Hij fascineert

hem als de interessante eenling met wie hij in zijn orkestwerk *Harmonielehre* intrigerend intense ontmoetingen heeft. Hij is, in de hierboven geschetste zin, onderdeel van zijn psycho-geografische landschap. Hij leert hem vroeg kennen, en speelt als klarinettist nota bene mee in de Amerikaanse première van Schönbergs *Moses und Aron* met het Boston Symphony Orchestra onder leiding van Erich Leinsdorf. ‘*I think I was drawn to him partly just because he was so prickly.*’<sup>28</sup> Maar de consequenties en de erfgenamen van zijn leer moet hij afwijzen. ‘*I don’t understand why the Schoenbergian model had become so prestigious. It may be that, despite his aggressive and querulous personality, he nevertheless represented the Nietzschean model of the outsider – the person who is the visionary, whose language you can’t understand nor even find appealing but are nonetheless affected by it. Therefore it’s up to you to change your way of being to accommodate it – rather than the music charming or pleasing you into loving it.*’<sup>29</sup> Die outsider heeft hij nooit willen worden. Liever bleef hij mens onder de mensen, met alle prachtige en voor hem soms ontluisterende gevolgen van dien.

### Lichtcultuur

Voor een Europeaan is het ongewoon, iemand met een dergelijke vrijmoedigheid over geheiligd erfgoed te horen spreken. Voor een Amerikaanse componist liggen de verhoudingen toch anders. Hij is als kunstenaar het product van een lichtcultuur, tegenover de Europese die doortrokken raakte van de angst voor degeneratie en verlies. Hoekstenen van de Europese muziektraditie zijn Wagners *Götterdämmerung*, een *Negende* van Mahler, een *Wozzeck* van Alban Berg. Ze zijn de *circumstantial evidence* van een Spengleriaanse ondergangscultuur die in het ten dode opgeschreven genie van *Dr Faustus* zijn symbolische bekroning vindt. Dit defaitisme is wezensvreemd aan het land van de *Rhapsody in blue* en de *West side story* van



een componist die voor miljoenen jonge Amerikanen op televisie blijmoedig de wonderen van de muziek onthult. In de voetsporen van Bernstein verstaat Adams zich als alle vrije geesten voor hem als een individu dat zich niet wil laten gijzelen door *'the partisan orthodoxies and prejudices that dominated my generation'*,<sup>30</sup> en die hem hinderen om de simpele reden dat ze zijn verbeeldingskracht in de weg zitten. Het wiel *hoeft* niet opnieuw te worden uitgevonden, het is er; de vraag is meer hoe je het in beweging brengt. *'Rather than viewing 'progress' as the paradigm for novelty in the arts, we might be better advised to welcome the idea of 'variation'*,<sup>31</sup>

Hoe kan een componist, met gebruikmaking van bestaande bouwstenen, een nieuwe eigen taal scheppen die niet in herhaling valt? En wat wordt ijs en weder dienende, wanneer hij goed genoeg is, zijn plaats in de geschiedenis?

Dat is het nu juist. Die is voorbij. De tijdbalk is gebroken. Het lineaire historische continuüm waarbinnen iedere componist met terugwerkende kracht logisch voortbouwde op de grammaticale verworvenheden van zijn voorgangers, is van het gammele construct dat het ooit was gedegradeerd tot eurocentrische illusie. Britten en Sjostakovitsj pasten al nooit goed in de schema's, en nu kan geen enkele componist nog langer aanspraak maken op een plaats in de stamboom. Alle hedendaagse muziek is post-historisch. Het lijkt verwarrend, maar het is een *blessing in disguise* die we te danken hebben aan post-ideologische componisten als John Adams. Het strijdperk ligt weer open.

### Evolutie

Toch houdt de neiging stand niet-Europese componisten – ook die binnen de grenzen van de 'westerse' cultuur – aan obsoleet geworden evolutionaire criteria te toetsen. Dat wordt nog een hele worsteling met de prominentste vertegenwoordiger van een muziekcultuur die zich nooit

liet knevelen door abstracte vooruitgangsidealen of de krampachtige waterscheiding tussen 'hoge' en 'lage' muziek, op Europese bodem nooit volledig opgeheven. Boulez' afschuw over opera's met jazzinvloeden – horreur, de taal moet zuiver blijven – was van een typisch Europese obsessie met het absolute. On-Amerikaanser kan het niet. In de vs laat slechts een enkeling als Elliott Carter zich met meer of minder moeite inpassen binnen de hoofdstroom van het Europese modernisme met zijn, citeert Adams Stephen Jay Gould, *'continued adherence to an ethic of innovation.'*<sup>32</sup> In de Amerikaanse avant-garde regeren sinds Ives de *maverick composers*, de *lone wolves* en soms ook *one trick ponies* met krankzinnige ideeën. Ze roepen niet luidruchtig revoluties uit, ze begraven zich met vreedzame hardnekkigheid in particuliere obsessies. Morton Feldman met zijn zachte, langzame, extreem lange partituren, het 43-toonssysteem van Harry Partch dat de componist dwong zijn eigen instrumenten te ontwikkelen, de aleatorische antimuziek van John Cage, de psychedelische bijna-pop van Terry Riley, het vriendelijke exotisme van Lou Harrison, de alleen via een pianolarol reproduceerbare polyritmische dolhuizen van Nancarrow. De door Adams bepleite cultuur van variatie is hier in zijn meest letterlijke vorm allang realiteit. Men zoekt op strikt persoonlijke titel naar het andere in hetzelfde.

Vergelijk de muziekgeschiedenis met de natuur. Wat er groeit en bloeit, verwelkt en sterft is vergankelijk en eeuwig tegelijk. De natuur als integrale verschijningsvorm is onveranderlijk, alleen het kijken ernaar verandert van gedaante. De natuur van Cézanne is een andere dan de natuur van Van Gogh, die van Mahler en Debussy. Maar het bouw materiaal blijft hetzelfde. De toon zoekt de harmonie met andere tonen, het ritme de regelmaat. Het oor hoort zo, het hart slaat zo, de mens beweegt zo. Honderden jaren regeert de drieklank, pulseert en periodiseert het ritme, blijft de dissonant de sluipweg naar de consonant. Dan komt Schönberg de

natuur bestormen met wetenschappelijk cultuurdenken. En hij heeft de gang der dingen niet kunnen veranderen. Hij heeft de tonaliteit niet de genadeklap toegediend. Met de aftakeling van het systeem bleek het buiten de kaders van zijn wereldbeeld trouwens mee te vallen, getuige de onbetreden paden die Sibelius, Stravinsky, Bartók en Ravel in dat afgeschreven paradijs wisten te vinden. Pas veel later zou Schönberg zelf verzuchten dat er in c-groot nog zoveel moois te componeren viel.

Niemand zal de evolutionaire kracht kunnen ontkennen in een geschiedenis waarin grote componisten elkaar in een onophoudelijke competentiewedloop van hoogtepunt naar hoogtepunt beconcurrerden. De romantiek leunde onloochenbaar op Beethoven, zoals de hele westerse muziekgeschiedenis na hem onloochenbaar schatplichtig bleef aan Bach. Maar even evident is de in muzikaal opzicht volstreekte willekeur van dit ontwikkelingsproces. Het grote verhaal had op elk moment een totaal andere wending kunnen nemen. Sterker nog; dat is gebeurd. De vroege barokopera van Peri, Caccini en Monteverdi breekt met alle verworvenheden van de renaissancepolyfonie, de Weens-klassieke reactie op de barok is een complete muzikale breuk met de barok, de dodecafonie van Schönberg het afscheid van de laatromantiek die hem voortbracht. Schönberg is geen onomkeerbaar kantelpunt maar een interessante, doornenrijke struik in een oneindig landschap waar elke weg naar Rome mogelijk is. Muziek is het verhaal van hoe de mens de roep van de natuur beantwoordde. Hij verwijderd zich ervan, maar keert via de culturele omweg steeds weer terug – in de *Jaargetijden* van Vivaldi, de *Pastorale* van Beethoven, de *Guide to strange places* van John Adams. Daar spreekt hij terug met het accent dat hij van haar geleerd heeft, daar is het in onschuld ooit begonnen voor de kunst cultuur werd. De koekoek heeft een interval, de duif een ritme, de mens een stemgeluid dat hem, geïnspireerd door

een oneindige variëteit aan klankkleuren en metra, leerde zingen en dichten, strijken en pauken. Vogels leverden de tonen, trillers, ritmen en glissandi, de tsielpende krekels en het bassende vee de achtergrondmuziek. En wat de mens leerde spelen en zingen, was ook weer puur natuur, de zijne. Het groeide en bloeide, het werd groot en sterk, het werd de toverstaf die ons verblijdde en verlostte. Het werd Wagner, het werd Gershwin, het werd Benny Goodman, het werd Adams.

### Oneindigheid

En al dat materiaal ligt aan de voet van de ivoren toren voor het oprapen voor wie het ziet. Aan de componisten die op diverse manieren iets voor Adams hebben betekend – Bruckner, Sibelius, Stravinsky, Ives – is te horen dat ze zijn opgegroeid in de oneindige ruimten van grote landen, ruimten waarin veel kon gebeuren, waarin voor alles plaats was – voor de volheid en de leegte, voor de wonderen van de natuur en voor alle muziek die er geboren werd. Zo vond Ives via de bergen en woestijnen, de meren en de oceanen, Beethoven en Ives, Reich, Bernstein, Stravinsky, Hollywood en Broadway het geheim van de bewoonbare oneindigheid. Dit grandioze fenomeen historisch willen duiden is vrij zinloos. Er is misschien maar één manier om in de kunst de uitverkorenen van de verslagenen te scheiden; de antenne voor de buitenwereld. Bij de seriëlen is de fysieke ruimte uit de taal verbannen. Hun enige werkelijkheid is die van de tonen en hun grammatica. Men kijkt niet uit het raam, hoort nooit de koekoek galmen. Er is geen seriële pastorale. Ook van de minimalisten zou je kunnen zeggen dat hun vocabulaire zich heeft vernauwd tot manipuleerbare materie, de stof buiten de fysieke werkelijkheid. Toch was het via hen dat Adams zijn weg naar de natuur terugvond, en via via naar de metafysische ambities van de grote mannen. Zelf heeft hij de betekenis en de invloed van het minimalisme toegeschreven aan de terugkeer naar de kernwaarden van het

muzische; consonantie, herhaling, puls, zinnelijkheid. Maar het was de weg terug naar de ruimte in de tijd.

Daarin ligt de les. Innoveren is jezelf verruimen. Je hoeft niet te kiezen. Je bent wat je hoort, je bindt wat je hoort en je wordt wat je hoort in de toestand van zintuiglijke paraatheid die gelovigen het religieuze noemen. De Amerikaanse cultuur is het overtuigendste bewijs tegen het idee-fixe dat de cultuurgeschiedenis wordt gedicteerd door bewuste beslissingen die, zie Schönberg, op penibele momenten het einde van de geschiedenis afwendden. Het is een staat van vrijheid. De enige hinderpaal voor een componist is de psychologische onvrijheid die zijn innerlijk gehoor verhindert te ervaren wat hem van nature rechtens toekomt.

Het is geen zaak van kiezen maar van overgave, de kunst de klinkende buitenwereld van cultuur en natuur in vrijheid toe te laten. In dat proces ontstaat bij creatieve geesten dan vanzelf het nieuwe. De wereld is het instrument dat ons bespeelt en dat wij terugbespelen.

- |    |  |    |  |
|----|--|----|--|
| 1  | John Adams, <i>Hallelujah Junction</i> , New York 2008 p. 90.  | 16 | Ibid, p. 113.  |
| 2  | Ibid, p. 30.   | 17 | Ibid, p. 7.  |
| 3  | Ibid, p. 33.   | 18 | Adams, <i>Hallelujah Junction</i> , p. 296.  |
| 4  | www.earbox.com, website John Adams.  | 19 | Ibid, p. 272.  |
| 5  | <i>Gustav Mahler in den Erinnerungen von Natalie Bauer-Lechner</i> , Hamburg 1984, p. 165.   | 20 | Ibid, p. 215.  |
| 6  | Charles Ives, <i>Essays before a sonata</i> . In: Piano Sonata No. 2, 'Concord', New York 2012, p. xxxiv.  | 21 | Michael Steinberg, <i>El Niño: A Nativity Oratorio</i> . In: The John Adams Reader, p. 174.                |
| 7  | Sarah Cahill, <i>Fearful symmetries and the Wound-Dresser</i> . In: The John Adams Reader, New Jersey 2006, p. 120.                              | 22 | Adams, <i>Hallelujah Junction</i> , p. 94.   |
| 8  | www.earbox.com, de componist over <i>Road Movies</i> .   | 23 | Ibid, p. 101.  |
| 9  | Thomas May, <i>John Adams reflects on his career</i> . In: The John Adams Reader, New Jersey 2006, p. 21.  | 24 | Karlheinz Stockhausen, <i>Texte zur Musik 1977-1984</i> , Band 5, <i>Komposition</i> . Keulen 1989, p. 29. |
| 10 | Adams, <i>Hallelujah Junction</i> , p. 64.   | 25 | Hanns Eisler, <i>Musik und Politik, Schriften 1948-1962</i> , Leipzig 1982, p. 183.                        |
| 11 | www.earbox.com, toelichting op <i>Guide to strange places</i> .  | 26 | Adams, <i>Hallelujah Junction</i> , p. 315.  |
| 12 | The John Adams Reader, pp. 24-25.  | 27 | The John Adams Reader, p. 32.  |
| 13 | Ludwig van Beethoven, brief aan Emilie M., Hamburg. Geciteerd in: <i>Harry Goldschmidt, um die unsterbliche Geliebte</i> , Leipzig 1977, p. 407. | 28 | Ibid, p. 7.  |
| 14 | Adams, <i>Hallelujah Junction</i> , p. 23.   | 29 | Ibid, p. 7.  |
| 15 | The John Adams Reader, p. 15.  | 30 | Adams, <i>Hallelujah Junction</i> , p. 316.  |
|    |  | 31 | Ibid, p. 315.  |
|    |  | 32 | Ibid, p. 314.  |

*Copyright*

Bas van Putten  
Praemium Erasmianum Foundation

*Omslagillustratie*

Trilling *Road Movies* (John Adams, 1995) over een denkbeeldige globe

*Ontwerp*

Reynoud Homan, Muiderberg

*Druk*

Drukkerij Mart.Spruijt bv, Amsterdam

ISBN 978-90-77973-16-5

## In de reeks Praemium Erasmianum Essays

2018—Barbara Ehrenreich, *Beyond Humanism*

ISBN 978-90-77973-15-8

2017—Michèle Lamont, *Prisms of Inequality, Moral Boundaries, Exclusion and Academic Evaluation*

ISBN 978-90-77973-13-4

2012—Daniel Dennett, *Erasmus: Sometimes a Spindocter is Right*

ISBN 978-90-77973-11-3

2008—Ian Buruma, *Cosmopolitans*

ISBN 978-90-77973-07-3

2005—Lorraine Daston, *The History of Science as European Self-Portraiture*

ISBN 978-90-77973-02-8

2004—Sadik Al-Azm, *Islam, Terrorism and the West Today*

ISBN 90-803956-08-4

2004—Abdulkarim Soroush, *Treatise on Tolerance*

ISBN 90-803956-9-2

2003—Alan Davidson, *Food history comes of age*

ISBN 90-803956-2-5

2002—Max van Rooy, *The silent theatre. The documentary photography of Bernd and Hilla Becher*

ISBN 90-803956-3-3

2001—Claudio Magris, *The Fair of Tolerance*

ISBN 90-803956-5-x

2001—Adam Michnik, *Confessions of a converted dissident*

ISBN 90-803956-4-1

1999—Michael Ignatieff, *Whose Universal Values? The Crisis in Human Rights*

ISBN 90-803956-6-8

