

Neo-ismen, schaamteloze artistieke recyclage, of toch niet...?

De term 'neo' roept onwillekeurig de gedachte op aan 'opgewarmde koek', en suggereert dus impliciet dat de artistieke producten van elke 'neo'-stijl kwalitatief minder interessant zouden zijn. Toch valt het op dat bvb Igor Strawinsky zijn 'neo'-werken pas schreef ná zijn meest 'experimentele'. Wat eigenlijk ook geldt voor de ganse interbellumperiode (na het veel revolutionairdere 'expressionisme'). In de geschiedenis blijkt dit zelfs een cyclisch weerkerend fenomeen te zijn (bvb Rococo, Postmodernisme, de huidige 'resampling'-rage...). Er moet dus wel meer achter zitten...

Vaststelling:

Tijdens het interbellum vinden we, voor het eerst in de muziekgeschiedenis, de opkomst van een stijl die zichzelf betitelt als 'neo': het Neoclassicisme. Daarbij denken we dan aan componisten als Igor Strawinsky (1882 – 1971), Béla Bartók (1881 – 1945), Sergey Prokofiev (1891 – 1953), de Groupe des Six (Georges Auric (1899 - 1983), Louis Durey (1888 - 1979), Arthur Honegger (1892 - 1955), Darius Milhaud (1892 – 1974), Francis Poulenc (1899 - 1963), Germaine Tailleferre (1892 - 1983)) e.v.a. Zij zochten, na de “uitspattingen van de Romantiek”, terug aansluiting bij de klassieke idealen van de 18^e eeuwse Verlichting. Deze stroming valt trouwens historisch samen met wat in de Duitse kunstgeschiedenis bekend staat als de Neue Sachlichkeit. En in de Nederlandse letteren met schrijvers als ondermeer Ferdinand Bordewijk (1884 – 1965) en Willem Elsschot (1882 - 1960).

Dergelijke neostijl is echter geen alleenstaand geval in de geschiedenis. Denken we maar aan het Postmodernisme in de jaren 1970 - 1980 (de 'polistilistiek', het combineren van allerlei historische stijlen binnen eenzelfde compositie, bvb Peter Maxwell Davies (°1934)), en, meer recent, de actuele 'resampling'-rage, zoals die bvb dagelijks te beluisteren valt in het Klara-programma Mixtuur.

Maar ook in vroegere tijden werd bij momenten dankbaar gebruik gemaakt van referenties naar oudere stijlen. Denken we maar aan de zogeheten parodiemissen naar middeleeuwse thema's (bvb *l'Homme armé*) in de Renaissance (15^e en 16^e eeuw). Een ander beroemd voorbeeld is *Le Tombeau de Couperin* van Maurice Ravel (1875 – 1937).

Dit fenomeen is trouwens ook niet het exclusieve domein van de muziek. Zo kennen we in de architectuur in de 19^e eeuw bvb de Neogotiek (bvb het House of Parliament in Londen). En bij uitbreiding zou je zelfs kunnen stellen dat de volledige Renaissance een soort Neogrieks is, net zoals het 18^e eeuwse Classicisme zelf een soort Neoromeins zou kunnen genoemd worden. En aangezien de Romeinse cultuur op zichzelf een soort Postgrieks was, wordt het Neoclassicisme uit het interbellum dan een Neo-neo-post-grieks?

Scenario 1:

Een aantal van deze werken zijn vrij eenvoudig te verklaren. Jonge componisten gebruiken in hun leerfase wel eens meer voorbeelden uit vroegere generaties om zo hun

vak te leren. Een heel beroemd voorbeeld hiervan is Benjamin Britten's (1913 – 1976) *Simple Symphony* uit 1934, een studiewerk waarin hij leerde hoe een klassieke symfonie te componeren. Het Neoclassicisme is hier dan ook een academisch model, eerder dan een uiting van een persoonlijke taal.

Vaak gaat het ook om een eerbetoon aan grote voorbeelden die men bewondert. In deze categorie horen duidelijk de hoger vermelde *Tombeau de Couperin* (Maurice Ravel), de parodiemissen uit de Renaissance, en, dichterbij huis, vele covers van popartiesten.

Het is duidelijk dat in beide voornoemde categorieën de kwaliteit vaak ook zeer wisselend is. In geval van een studiewerk voel je immers vaak nog de zwakheden. In geval van een hommage / citaat, hangt het er maar van af of de kwaliteit van de eigen inbreng niet verpletterd wordt onder de kwaliteit van het geciteerde. Het is duidelijk dat dit probleem minder acuut is bij zogeheten stijlcitaten (schrijven 'in de stijl van', maar met eigen muzikaal materiaal), dan bij letterlijke citaten, waarbij de componist een fragment letterlijk kopieert naar zijn eigen werk.

In beide voornoemde gevallen is de neostijl ook duidelijk van voorbijgaande aard, zowel binnen het oeuvre van de componist in kwestie, als vaak zelfs binnen de compositie zelf.

Scenario 2:

Iets ingewikkelder wordt de situatie bij die componisten waarbij de neostijl een structureel onderdeel van hun muzikale taal vormt. Bij hen is dit dus geen fenomeen van voorbijgaande aard, maar een wezenlijk aspect van hun artistieke productie.

Ook hier zien we echter een aantal constanten.

Vooreerst zijn er een aantal componisten die een stijl uit het verleden willen parodiëren / ironiseren. Een typevoorbeeld hiervan is Eric Satie (1866 – 1925), die vanuit een gevoel van machteloosheid - het verlangen te leven in een voorbije tijd, maar tegelijkertijd het besef dat dit niet meer kan - de Wagneriaanse Romantiek wilde opblazen, door de concepten waarop die gebaseerd is uit te hollen. Mooie voorbeelden hiervan zijn *Gymnopédies* (1888) en *Gnossiennes* (1890), waarin hij een op en top romantische melodie eindeloos herhaalt, totdat ze alle kracht verliest. Dit ironiseren van het verleden vind je terug bij ondermeer de volledige reeds vermelde Groupe des Six, een groep jonge componisten rond de dichter Jean Cocteau (1889 – 1963).

Bij anderen is het doel eerder een houvast te bieden bij het voeren van muzikale experimenten. Een goed voorbeeld hiervan is de fuga uit Béla Bartók's *Muziek voor Strijkers, Slagwerk en Celesta* (1936), waarin een sterk uitgewerkte ritmische en harmonische taal gedragen wordt door een uiterst klassiek vormschema. Niet alleen biedt het vertrouwde (stemmen die na elkaar inzetten en opbouwen naar een climax) hier een houvast voor de luisteraar, maar tegelijkertijd toetst de componist op welke manier het vormmodel uit het verleden (de fuga, een bij uitstek tonale vorm) in deze nieuwe context (verwijde tonaliteit) nog stand kan houden.

Nog opmerkelijker zien we dit fenomeen doorheen het oeuvre van Igor Strawinsky. Onmiddellijk na zijn grootste experimenten *Petrouchka* (1910 - 1911) en *Le Sacre du Printemps* (1911 – 1913) gaat hij op zoek bij stijlen uit het verleden, waarop hij zijn ritmische, harmonische en orkestrale verwezenlijkingen probeert toe te passen. Stukken zoals *Pulcinella* (1919 – 1920) en *L'histoire du Soldat* (1918) illustreren dit ten overvloede. Maar er is meer. Vanaf *Pulcinella* gaat Strawinsky refereren naar stijlen die steeds verder uit het verleden komen (cf. ondermeer *Oedipus Rex* (1926 – 1927),

waarvoor hij Jean Cocteau's origineel Franse tekst zelfs in het Latijn liet vertalen!), en toch wordt zijn taal steeds typischer Strawinsky! Wat ons dan ook toelaat te stellen dat zijn idioom in feite de persoonlijke synthese is van die historische voorbeelden.

In al deze gevallen is het referentiële aspect duidelijk een wezenlijk onderdeel van een persoonlijke artistieke zoektocht. Al deze componisten schreven immers ontegensprekelijk vanuit hun eigen tijd, met eigentijdse inzichten, maar confronteerden deze met de verworvenheden van voorgaande generaties. Zij aarzelden niet, indien zij dit nodig achtten, hiervoor die historische modellen aan te passen en bij te sturen. Het doel lijkt mij dan ook heel duidelijk: doorheen de confrontatie van die oude technieken met nieuwe concepten, wordt de erfenis uit het verleden systematisch getoetst en gefilterd. Zo trachtten zij te achterhalen wat, en op welke manier, voor de toekomst nog bruikbaar blijft.

Dit fenomeen is trouwens niet uniek voor het interbellum. Het blijkt doorheen de volledige muziekgeschiedenis haast systematisch op te treden. Zoals geweten is onze cultuurgeschiedenis immers ondermeer op te vatten als een grote golfbeweging tussen enerzijds periodes van vernieuwing / destabilisatie, telkens gevolgd door een periode van assimilatie / stabilisatie. Na een periode van avant-garde, van fundamenteel artistiek onderzoek, komt er dan ook vaak bij de overgang naar de volgende stabiele fase als het ware een soort inhaaloperatie, waarbij het verleden grondig gefilterd wordt. Op die manier wordt het verleden getest op haar potentieel binnen de nieuw ontwikkelde concepten, en wordt ze desgevallend binnen de nieuwe stijl meteen geassimileerd.

Een kort overzicht maakt dit meteen duidelijk

Na de muzikaal woelige Late Middeleeuwen (Ars Nova) ontstaat in de vroege Renaissance (15^e eeuw) de tonaliteit. En net op datzelfde ogenblik vinden we in ondermeer de zogeheten parodiemissen via o.a. citaattechnieken een systematisch onderzoek van welke middeleeuwse (modale) melodieën in die nieuw ontwikkelde tonaliteit nog zinvol aangewend kunnen worden.

In de muzikaal al even woelige eerste helft van de 18^e eeuw ontstaat, samen met het harmonisch denken, nogmaals een totaal nieuw melodietype met de 'klassieke' symmetrische 4-8-16-maten-structuur. Tezelfdertijd poogt de Rococo (ondermeer Domenico Scarlatti (1685 - 1757)) nog het oudere, vaak asymmetrische Barokke melodietype te laten voortleven. Waarna in het begin van de 19^e eeuw Felix Mendelssohn's (1809 - 1847) Bach-renaissance de barokke meerstemmigheid (het contrapunt) zelfs volledig herintroduceert binnen de Romantiek, onder de vorm van de zogeheten 'expressieve polyfonie', dat later haar bloei kent bij ondermeer Richard Wagner (1813 - 1883) en Johannes Brahms (1833 - 1897).

Na de 1^e Wereldoorlog stort de tonaliteit in elkaar (zie ondermeer Arnold Schönberg (1874 - 1951)), terwijl in datzelfde interbellum het Neoclassicisme op zoek gaat naar een recuperatie van de tonaliteit door de ontwikkeling van neo- en polytonaliteiten (ondermeer Paul Hindemith (1895 - 1963), Béla Bartók, Groupe des Six).

Na de 2^e Wereldoorlog stort ook het thematisch ('organisch') denken in elkaar, waardoor in de jaren 1950 en 1960 alternatieve grammatica's ontwikkeld worden (zie ondermeer de Darmstadt-generatie: ontwikkeling van serialisme, aleatoriek, stochastiek. e.d.). Vervolgens gaat in de jaren 1970 en 1980 het postmodernisme op zoek naar herintegratie van de historische modellen binnen die nieuw ontwikkelde muzikale talen (ondermeer Alfred Schnittke (°1934), György Ligeti (°1923), Peter Maxwell Davies).

Conclusie:

De vlag 'neo-isme' dekt dus, zoals aangetoond, een meervoudige lading. Enerzijds dient het soms als een academisch model voor beginnende componisten. Anderzijds dient het vaker als een confrontatie van technieken uit het verleden met nieuwe concepten uit het heden. In beide gevallen is het 'neo-isme' potentieel een zeer krachtig middel, want het kan helpen bij de zoektocht naar een persoonlijke compositorische taal.

Vandaar mijn stelling: "neo-isme, een artistieke recyclage?" Jazeker, en net zoals met ecologische recyclage is daar niets verkeerd mee. En "schaamteloos"? Dat hangt er maar van af wat je met het gerecycleerde materiaal doet. Met andere woorden, hoe groot is je eigen creatieve inbreng bij de verwerking van dit gerecycleerde muzikale materiaal? Zolang de recyclage immers een middel blijft om je eigen artistieke inhoud te vertolken, is er duidelijk geen probleem. Het probleem begint pas, zoals zo vaak, wanneer het middel een verkeerd doel dient. Of misschien nog erger, een doel op zichzelf wordt.

Kortom, zoals Igor Strawinsky reeds zei: "een goed componist kopieert niet, hij interpreteert"

Peter Swinnen
Maart 2003