

Ton de Leeuw-lezing 29 oktober Alkmaar

Dames en heren,

Welkom bij deze toelichting op de muziek van Ton de Leeuw en op het denken over muziek door Ton de Leeuw.

Ik bezocht een paar weken geleden een fraai concert in het kader van het China-festival te Amsterdam. In het Concertgebouw werd op die avond het orkestwerk "The Map" van de succesvolle Chinese componist Tan Dun gespeeld. Het bijzondere van het stuk was dat synchroon met het orkest dat door Tan Dun zelf werd gedirigeerd op videoschermen opnames werden vertoond - met geluid erbij - van Chinese "volksmuziek" uit de geboortestreek van Tan Dun. Een merkwaardige synchroniteit van enerzijds geluid én beeld van originele en pure volksmuziek uit een onherbergzaam gebied in het grote China met anderzijds een volledig Westers Symfonieorkest op het podium.

Die avond bracht mij een artikel in herinnering dat Ton de Leeuw in 1974 schreef naar aanleiding van een zg. Musicultura bijeenkomst waarin hij musici en componisten om zich heen verzamelde uit alle delen van de wereld. Het artikel heet: "Vragen, Ideeën en Verwachtingen."

Twee citaten wil ik U geven uit die lezing van meer dan dertig jaar geleden:

"In een periode dat plaatselijke tradities op grote schaal vernietigd worden zijn de volgende vragen voor ons essentieel: moeten wij plaatselijke tradities behouden en stimuleren, niet in het kader van museum-cultuur, maar omdat zij wellicht met de meest essentiële levensvoorwaarden van de mens te maken hebben?"

En:

"Door de toename van wetenschappelijke interesse, concertreizen en platenseries krijgen de plaatselijke tradities een eigen status, die van een cultureel produkt met een internationaal bereik dat in de vraag van een relatief kleine groep belangstellenden voorziet. Daarom, met alle begrip voor de positieve kanten: bestaat er niet het gevaar dat plaatselijke tradities op

deze manier in dezelfde hoek van sociaal isolement terecht komen als de westerse kunstmuziek?"

Ton de Leeuw was als componist al heel vroeg in niet-westerse muziek geïnteresseerd, lang voordat deze muziek uit alle delen van de wereld op platen verkrijgbaar werd.

Hij studeerde van 1950-1954 bij de ethnomusicoloog Jaap Kunst, groot kenner van de Indonesische gamelan en maakte sinds 1961 studiereizen naar India, Indonesië en Japan.

Ton de Leeuw citeert bij herhaling een uitspraak van Jaap Kunst over midden-javaanse gamelan-muziek: "She does not evolve, she is".

Men kan de esthetiek van de Leeuw karakteriseren door een polarisatie van Oost en West. De componist probeert in toenemende mate zijn eigen weg te vinden door deze tegemstelling uit te werken en in artikelen en uitspraken zet hij zich af tegen de subjectivistische, ego-gerichte muziekcultuur van het Westen. Het 'Oosten' wordt daarmee ook een uitgangspunt van waaruit hij het 'Westen' kritisch bekijkt.

Die tegenstelling tussen oosterse en westerse esthetiek kunnen we in schema weergeven:

vb.1

Oost:	West:
'zijn'	'worden'
statisch	dynamisch
geen ontwikkelingsvorm	ontwikkelingsvorm
kettingstructuren	genetische vormprincipes
intuïtie van samenhangend	middelpuntvliedendheid
universum	ingrijpen in de natuur
luisteren naar de natuur	zelf-cultus
bescheidenheid	innerlijke spanningen
innerlijke stilte	subjectivistisch
niet-subjectivistisch	expressiviteit hoofddoel
eigen emotie geen doel op zich	autonome muziek
functionele relatie tot universum	thematische arbeid, 'subject'
geen thematische arbeid, geen 'subject'	overweldiging van luisteraar
	expansie van muzikale middelen

ruimte voor luisteraar sobere middelen nadruk op het melisch-ritmische aandacht voor klank op zichzelf	nadruk op het harmonische nadruk op structurele verbanden
---	--

Ton de Leeuw heeft zich bij herhaling afgezet tegen het subjectivisme van de romantische kunstenaar:

“Het is niet verwonderlijk dat het de romantiek is , die pas goed het type van de uit het evenwicht geslagen artiest heeft opgeleverd, die daardoor in zijn werk tot enorme psychische spanningen kon komen. Vooral vanaf Beethoven zal een snel toenemende expansie in alle muzikale middelen de transmissie van deze spanningen moeten vergroten. De kunstenaar maakt zich definitief los van elke maatschappelijke dienstbaarheid; hij houdt een alleenspraak"(1)

Het is duidelijk dat deze visie op de romantiek heeft geleid tot de bewondering van Ton de Leeuw voor componisten als Debussy, Strawinsky, Webern, de muziek uit de Middeleeuwen en Renaissance én de Oosterse muziek. Vanuit deze visie op romantische muziek vindt er inperking van de belevingsruimte plaats doordat de romantische kunstenaar een wereld schept, waarin hij zelf centraal staat en die bovendien *exclusief* is, d.w.z. allerlei werkelijkheden uitsluit. Stellen we daartegenover een anonieme componist uit de Middeleeuwen of een Oosters kunstenaar: Deze wil uiting geven aan een collectieve ervaring die in het geloof gevonden wordt of in een kosmische ervaring waarin de mens deel uitmaakt van een groter Geheel. Pas dan geeft hij uiting aan een emotie die deel uitmaakt van het Totaal, m.a.w. *inclusief* is.

Luistert u naar een voorbeeld van Indiase muziek, de muziek die Ton de Leeuw bestudeerde in India, lang voordat de muziek populair werd in het Westen niet in de laatste plaats dankzij de Beatles!

We horen hoe de muzikale ruimte als het ware stap voor stap wordt ontvouwd: de modus waarop de musicus improviseert wordt geleidelijk uitgebreid, stap voor stap hoorbaar gemaakt. In noten uitgedrukt in vb.2:

¹Ton de Leeuw, Muziek van de Twintigste Eeuw, 1961/62

vb.2 Bhairav geluidsvoorbeeld 1

Dit voorbeeld van een improviserend fluitspeler, die als het ware de muzikale ruimte aftast brengt ons op de Spatial Music IV die u vanavond zult kunnen beluisteren.

In de jaren zestig schrijft Ton de Leeuw een groot aantal werken waarin ruimtelijke opstellingen een rol spelen, waaronder Spatial Music I t/m IV, het prachtige Haiku II voor orkest en sopraan-solo en bv. Music for Organ and 12 players. In deze werken is niet alleen sprake van ruimtelijke opstelling van de spelers maar bovendien wordt van de spelers gevraagd dat zij zich wandelend-spielend verplaatsen in de ruimte.

Ton de Leeuw beschrijft over zijn ervaringen in India hoeveel indruk het op hem gemaakt heeft hoe de muzikant zich voorbereid op het "muziek maken": De ruimte wordt als het ware afgetast, het afstemmen van het instrument maakt deel uit van het geheel, de muzikant stelt zich in op de ruimte etc. Ik wil stellen dat Ton de Leeuw in zijn ruimtelijke stukken niet alleen de fysieke ruimte in het componeren betreft, maar dat hij tegelijkertijd een psychische ruimte probeert te creëren: De spelers tasten al lopende de ruimte af en laten de toehoorders de kwaliteit van de ruimte beleven, doordat de 'geluidbronnen' zich verplaatsen.

Willen we de oorspronkelijkheid laten zien van Ton de Leeuw's gebruik van de fysieke ruimte en de wijze waarop hij dit in de zestiger jaren actuele compositorische probleem attaqueert, dan kunnen we vergelijkingen trekken met enkele van zijn generatie- genoten: Stockhausen en Xenakis.

Het artikel "Musik im Raum" van Karl Heinz Stockhausen uit 1958 is een belangrijke katalysator geweest voor het ontstaan van talloze werken waarin met de ruimte wordt geëxperimenteerd.

"Gruppen" voor drie orkest-groepen ontsaat in 1955/56 en "Carré" voor vier orkest-groepen in 1959/60. Een belangrijke inspiratiebron vond Stockhausen in de elektronische studio, waar de vier-spoelen recorder het mogelijk maakte om het geluid over vier luidsprekers te verdelen. "Kontakte" (1960) voor vier geluidssporen, piano en slagwerk is, met zijn in de ruimte rondtollende geluidsgolven in live-uitvoering een indrukwekkende gebeurtenis. Maar als we ons verdiepen in de motivatie van Stockhausen om de ruimte in het

componeren te betrekken dan lijkt De ruimte niet meer dan de vijfde parameter in het seriële compositie proces. Het biedt hem de mogelijkheid om de luisteraar nog dwingender in zijn wereld te betrekken, om de luisteraar welhaast te overdonderen. Het gebruik van de fysieke ruimte bij Stockhausen leidt dan ook zeker niet zonder meer tot een ervaring van psychische ruimtelijkheid.

Xenakis

Een componist die fundamenteeler en gedurende zijn gehele loopbaan het thema van de ruimte exploreert is *Iannis Xenakis*. Dat is ook niet verwonderlijk als we bedenken dat hij zijn loopbaan als architect begonnen is. Uit een interview van 1968 blijkt dat de samenhang tussen ruimte- en tijdsbeleving hem al sinds 1955 bezighoudt:

"Je me souviens qu' en 1955/56, lorsque j' avais écrit "*Métastasis*" et presque terminé "*Pithoprakta*" ,les questions de temps et de l'espace me préoccupaient beaucoup. Je cherchais si des études avaient été faites dans des sociétés plus anciennes ou plus archaïques que la nôtre ,pour savoir s'ils concevaient le temps et l'espace de la même façon que nous." (2)

Xenakis doordachte kritiek op het serialisme komt ook naar voren in zijn ruimtelijke composities. Het gebruik van de ruimte is meer dan een extra gegeven dat formele differentiatie mogelijk moet maken. Het is bij hem gebaseerd op o.a. zijn opvatting over muziek als geordende "klankmassa's". De stochastische componeer-methode biedt hem de mogelijkheid om de klank ruimtelijk te "sturen". De ruimtelijke differentiatie is bij Xenakis dan ook niet alleen groter dan bij Stockhausen maar ook functioneler: De luisteraar kan de processen die zich ruimtelijk afspelen actief volgen:

"The speeds and accelerations of the movement of the sounds will be realized, and new and powerful functions will be able to be made use of, such as logarithmic or Archimedean spirals, in-time and geometrically. Ordered or disordered sonorous masses, rolling one against the other like waves, etc. will be possible." (3)

In het kader van dit artikel is van belang dat Xenakis, in verband met o.a. het werk "*Nomos Gamma*" uit 1967/68 het sociale aspect nadrukkelijk noemt als een motivatie voor zijn ruimtelijke experimenten:

The musical composition will be enriched throughout the hall both in spatial dimension and in movement. It puts the sound and the music

²Rencontres avec Iannis Xenakis, *Musique en Jeu*, 1970

³Formalized Music, Iannis Xenakis, pp 236, 1971, 1962

all around the listener and close up to him. It tears down the psychological and auditive curtain that separates him from the players when positioned far off on a pedestal, itself frequently enough placed inside a box. The orchestral musician rediscovers his responsibility as an artist, as an individual.⁴

Wat opvalt is dat ook Xenakis zijn dwingende, rationalistische visie oplegt aan de luisteraar, die gedwongen wordt om de door de componist uitgestippelde weg te volgen.

⁴Formalized Music

Terwijl bij Xenakis een rationalistische en architectonische benadering van de ruimte centraal staat en bij Stockhausen de ruimte vooral een uitbreiding van mogelijkheden is, lijkt bij Ton de Leeuw veel meer sprake van een benadering van de ruimte die doet denken aan de manier waarop een Indiaas musicus zich voorafgaand aan het concert instelt op de ruimte, in – ik moet voorzichtig zijn met het woord – spiritueel contact probeert te komen met de omgeving.

Spatial Music IV

In Spatial Music IV is de helderheid in de totale conceptie van het werk in het oog springend. Die manifesteert zich ook in de instrumentatie:

Een pianist en twee slagwerkers nemen vaste plaatsen in die samen een driehoek vormen in de zaal:

Vb:

Perc. I

Pianist

Public

Public

Perc. II

Er zijn twee contrasterende instrumentale groepen die mobiel zijn, een groep van vijf blazers en een groep van vier strijkers. Als het stuk begint zijn in de zaal alleen de twee slagwerkers en de pianist aanwezig. De eerste slagwerker speelt gedurende anderhalve minuut een ritueel aandoende introductie met langzame, periodische slagen op de tom-tom. Pas dan betreden de blazers

geleidelijk de zaal en groeperen zich om de eerste slagwerker. Een antifonaal spel tussen blazers, slagwerker en pianosolist neemt nu zijn aanvang.

Zie Vb.

Voor de musici is het niet zonder betekenis dat, wanneer zij opkomen, de ruimte al tot klinken is gekomen: Er is al muziek aanwezig waarin zij zich vervolgens voegen.

In de tweede fase betreden de strijkers de zaal en groeperen zich om slagwerker II. De rituele rol die de slagwerkers vervullen wordt nog versterkt doordat hun acties steds aanvang of slot van een structuur-deel markeren. In de middenfase van het stuk gebeurt dit bovendien op regelmatige afstanden van 20 seconden, een werkwijze die verwant is aan het colotomisch gebruik van de gongs in Javanaanse Gamelan-muziek.⁽⁵⁾

In die middenfase wandelt per structuur-deel van 20 sec. één instrumentalist naar een verder verwijderde positie in de zaal, zodat na 9 structuur-delen (9 mobiele instrumentalisten) alle spelers over de gehele zaal verspreid zijn. Vanuit die extreme positie groeperen de blazers zich na een nieuwe "promenade" in positie III rondom de piano en brengen een koraal-achtig Strawinsky-citaat ten gehore.

Deze centrifugale en centripetale bewegingen in de ruimte zullen van nu af aan een rol spelen in het werk van Ton de Leeuw. Aan het slot van Spatial Music IV gaat iedere mobiele speler zijn eigen weg tot op het punt van het verlaten van de zaal.

Het is evident dat het ruimtelijk gebeuren en de structuur van het stuk direct samenhangen. Er ontstaat een even eenvoudige als effectieve opbouw in het stuk ten gevolge van de promenades: Zie Vb.

We hebben hier dus te maken met differentiatie van de vorm ten gevolge van de ruimtelijke opstelling.

De individualisering van de instrumentalist krijgt bij Ton de Leeuw op originele manier vorm, door het principe van de vrije ornamentatie. In talloze werken sinds 1968 kunnen we dit principe in zijn partituren tegenkomen. De speler krijgt een "frame-work" met aanduidingen van mogelijke ornamentaties. Op deze manier wordt hem een vrijheid in gebondenheid gegeven, die hem de mogelijkheid biedt op het niveau van de micro-structuur tot een eigen interpretatie te komen. De ornamentale aspecten hebben echter nog dieper ingrijpende consequenties: De indruk die

⁵Colotomic structure: The interpunction by which the gending (composition) is subdivided into longer or shorter phrases. (Jaap Kunst, Music in Java, The Hague 1973)

ontstaat dat de ruimte wordt afgetast heeft naar mijn mening veel te maken met dit principe van vrije ornamentatie:

Zoals een Indiass musicus zijn modus aftast, ornameenteert, zo tast in Spatial Music IV de speler zijn materiaal af, terwijl hij door de ruimte loopt:

Op blz. 18 van de partituur vinden we het volgende notenbeeld:

De componist geeft een aantal speelmannieren aan en het resultaat kan er bv. als volgt uitzien: zie vb.

We treffen hier Ton de Leeuw' s eigen antwoord aan op het probleem waarop ook Xenakis een antwoord zoekt: De individualisering van de instrumentalist. Bij Ton de Leeuw krijgt hij een partiële verantwoordelijkheid in de uitwerking van de partituur. Het is dan ook niet toevallig dat dit samenvalt met positie II in het stuk, de positie waarin de spelers de grootste afstand t.o.v. elkaar innemen, en dus de grootste onafhankelijkheid bewaren.

Ik wil u nu een fragment laten horen van een ander stuk uit dezelfde periode, om u een indruk te geven van de stijl van Ton de Leeuw in deze tijd: Haiku II. Misschien wel het meest succesvolle werk uit de serie van ruimtelijke composities. Het betreft een werk voor sopraan solo – die doord e ruimte loopt, orkest in groepen opgesteld en vier instrumentale solisten die in de ruimte zijn opgetseld. Ik laat U het tweede gedicht, de tweede Haiku horen, "The Pond" ,de brug. De keuze van haiku-teksten is uiteraard niet toevallig: Na zijn reizen naar India maakte Ton de Leeuw verschillende reizen naar Japan.

Vb. Haiku II, The Pond

De betekenis van de ruimte in Spatial Music IV

Wat is er nu bijzonder aan de ruimtelijke werking van dit stuk?

Allereerst heeft de ruimtelijke opstelling een symbolische betekenis: De antifonale werking tussen pianosolist, slagwerkers en de twee instrumentale groepen, de centrifugale en centripetale beweging door de ruimte van de individuele spelers belichten op effectieve wijze de verhouding tussen individu, solist, groep en totaal. Ton de Leeuw werkt hier een eeuwenoude traditie in de muziek verder uit. De weg die de spelers afleggen wordt haast een symbool voor de levensweg en roept herinneringen op aan een door de Leeuw veel gebruikte Haiku-tekst:

*Morning - haze:
as in a painting of a dream,
men go their ways.*

(vert.G.Henderson)

Belangrijker nog dan dit uiterlijke symbolische aspect is de indruk die bij de luisteraar ontstaat dat de musici a.h.w. de ruimte aftasten, exploreren. De ruimte wordt op zijn kwaliteiten onderzocht.

Terwijl bij Stockhausen en Xenakis de ruimte zich moet aanpassen aan de eisen van hun muziek, ontdekken bij Ton de Leeuw musici en luisteraars de ruimte waarin zij zich bevinden, een ruimte met specifieke eigenschappen, met een individueel karakter. De rituele inleiding van de slagwerker in Spatial Music IV werkt als de langdurige intonaties van een Indiaas musicus, die in harmonie tracht te komen met de ruimte waarin hij optreedt.

In de inleiding tot Spatial Music I lezen we bv.:

"The acoustics and spatial positioning of the hall are essential factors in playing. It is advisable to review all aspects prior to each performance."

Het zou te gemakkelijk zijn te denken dat de indruk dat de ruimte wordt afgetast simpelweg een gevolg is van rondlopende musici. Die indruk ontstaat ook door de aard van de patronen waarop de ornamentaties worden toegepast, kortom het gebruikte muzikale materiaal: iedere instrumentalist varieert een beperkt toonmateriaal, met een statisch karakter. Dat statische element komt voort uit de geringe ambitus van het melodisch materiaal, het toepassen van zwevende ritmiek, herhalingen of gevarieerde herhalingen van korte formules. Die formules, motieven klinken in positie II aarzelend uit alle hoeken van de zaal zodat een fascinerende totaal-klank ontstaat: De indruk wordt gewekt dat de spelers met elkaar de ruimte op zijn kwaliteiten aftasten. vb. blz. 16 uit de partituur, blazers. (aangeduid zijn herhaalde of gevarieerde patronen)

Terug naar Tan Dun en zijn compositie "The Map"

vandaaruit naar de Leeuw idee dat de volksmuziek niet moet worden geïmiteerd maar dat gezocht moet worden naar dieper liggende kenmerken waarin oost en west elkaar kunnen ontmoeten: structuralisme, Jung, universalia.

Leidt vanaf 1976 tot nieuwe fase in de Leeuw' werk waarin modaliteit centraal staat en cycliciteit een steeds grotere rol speelt en tenslotte tot het matrix-model van zijn 'verwijde modaliteit'.

Terug naar Tan Dun en zijn compositie "The Map". Kosten nog moeite waren gespaard door het Amsterdamse China-festival en de volksmuzikanten uit het afgelegen gebied in China waren zelfs uitgenodigd om naar Amsterdam te komen. Voorafgaand aan het concert gaf Tan Dun een toelichting op het ontstaan van The Map en de muzikanten waren in traditionele kledij aanwezig om hun instrumenten te tonen en korte muzikale demonstraties te geven. Het was ontroerend om te zien en te horen hoe deze muzikanten met minimale middelen - bekkentjes of nog simpeler – stenen om ritmes en geluiden te maken, bloemblaadjes waarop werd gefloten – met grote virtuositeit en intensiteit hun muziek lieten horen.

Op mij maakte deze presentatie enorm veel indruk en misschien wel meer indruk dan het concert wat daarna nog plaatsvond. De originele volksmuziek maakte op mij meer indruk dan het grote orkestwerk, waarin deze volksmuziek een bescheiden rol speelde en slechts via afspeelappartuur en videoscherm indirecter was te zien en te horen dan tijdens de live-presentatie vooraf.

Was de poging tot integratie van Tan Dun daarmee mislukt? Wás het een poging tot integratie? Waarom koos Tan Dun voor deze combinatie van traditionele muziek en gecomponeerde orkestmuziek?

Omdat de traditionele muziek hem inspireerde, maar is dit het juiste antwoord op die inspiratiebron? Kan men deze muziek zomaar transporteren naar de concertzaal?

Dit soort vragen waren voor Ton de Leeuw essentiël. Sinds zijn studie van de niet-westerse muziek heeft hij diepgaand nagedacht over het hoe, wat en waarom van deze inspiratiebron.

In dit verband is zijn jarenlange aarzeling om een compositie voor Javaanse gamelan te schrijven veelbetekend: Als hij een werk voor gamelan zou schrijven moest dat geen imitatie van gamelan-muziek worden - dat zou een

nieuwe vorm van exotisme opleveren - maar wel een verwerking van de betekenis die gamelan-muziek voor hem had en voor het moderne componeren kon hebben.

Imitatie van niet-westerse muziek was voor Ton de Leeuw geen zinvolle manier om op deze muziek te reageren, ermee om te gaan. Maar hoe dan wel?

In het bij aanvang geciteerde artikel uit 1974: Vragen, Ideeën en Verwachtingen geeft De Leeuw zelf aan langs welke weg hij op een dieper liggend niveau de invloeden van niet-westerse muziek denkt te kunnen verbinden met de westerse traditie: Ik citeer:

“Misschien zijn de archetypen inderdaad een werkelijk voorbeeld van gemeenschappelijk menselijk handelen. De hypothese van een collectief onderbewustzijn waardoor we verondersteld worden in staat te zijn om verschillende muzikale idiomen tot op zekere hoogte te herkennen, via muzikale archetypen, en ze als iets vertrouwds te ervaren, kan nu in en ander licht worden gesteld”

Een van die muzikale archetypen vond Ton de Leeuw o.a. in de javaanse gamelan-muziek: het principe van cycliciteit. Een tweede muzikaal archetype vond hij in het principe van modaliteit.

Het zijn deze twee principes die zijn werk vanaf 1980 steeds meer gaan bepalen. Hoe, wil ik aan de hand van voorbeelden proberen duidelijk te maken:

Cycliciteit:

De ethnomusicoloog Jaap Kunst, bij wie Ton de Leeuw studeerde van 1950-1954 beschreef de Javaanse gamelan-muziek met de beroemde uitspraak: “She does not evolve, she is.”

De ethnomusicoloog William Malm beschrijft het cyclische principe van de gamelanmuziek als een cirkel: ieder instrument heeft zijn functie binnen de cyclus en het moment waarop de cyclus wordt herhaald is duidelijk hoorbaar aan de slag op de gong. Het voorbeeld is gebaseerd op een cyclus van 8 maten en iedere maat in het patroon wordt gemarkeerd door een specifiek instrument, de kenong, de kempul en de ketuk. Als de 8 maten voorbij zijn is de cirkel rond en draait het wiel opnieuw.

Een conceptie van tijd die aan westerlingen vreemd is, maar voor een oosterling die in reïncarnatie gelooft volstrekt vanzelfsprekend is.

Vb.

(als er tijd is dan hier “**Puspawarna**” laten horen, en **bijbehorend voorbeeld**.)

De muziek streeft niet naar climaxen, naar extreme ontwikkeling, maar straalt rust en evenwicht uit, eigenschappen die wij niet direct van muziek verwachten. Wij verwachten emoties, contrasten, climaxen, drama! Hoewel drama in bv. Wayang-voorstellingen wel degelijk een rol speelt is drama geen doel op zich van de gamelan-muziek.

Car nos vignes sont en fleur

Ik laat u nu het slot-deel horen van het a-capella koorwerk Car nos vignes sont en fleur als voorbeeld van een cyclische structuur bij Ton de Leeuw.

geluidsvoorbeeld en noten-voorbeeld Car nos vignes sont en fleur

Toelichting op het noten-voorbeeld

Conclusie: “Alles is steeds hetzelfde maar alles is steeds anders”

Alles is van begin af aan aanwezig en ontwikkeling speelt zich af binnen het raamwerk van herhalingen van de cyclus: De color – de melodische eenheid loopt niet synchroon met de talea- de ritmische eenheid van de cyclus: zie Vb.

Een tweede muzikaal archetype vond hij – zoals gezegd - in **modaliteit**. Ton de Leeuw ontwikkelde in de jaren tachtig een eigen concept van modaliteit dat hij wel “verwijde modaliteit” noemde.

In verschillende werken combineert hij vier modi, die overigens afgeleid zijn van één basis- modus, die identiek is aan onze zg. “melodisch stijgende mineur-ladder”:

Zie vb. Speel de reeksen op piano?

Ton de Leeuw tranponeert de ladder van a naar d en g en c, en vervolgens start hij de reeksen allemaal op a, zodat vier nieuwe reeksen ontstaan die de

tonen d en a als gemeenschappelijke tonen hebben. Zie vb.

Deze gemeenschappelijke tonen d+a fungeren als een bourdon, als een centrum, waarvan hij zelf zegt: “.....”

In het pianowerk Les Adieux uit 1989 – dat u vanavond zult horen - is de verwijde modaliteit de bepalende factor voor melodie samenklank in het werk. De centrale toon a' is van begin af aan duidelijk aanwezig en blijft tot het einde toe aanwezig, ongeveer zoals in een Indiaas concert de bourdon – die op de tanpura wordt gespeeld - van begin tot eind aanwezig is. In géén maat van het achttien minuten durende werk ontbreekt de toon 'a', het centrum waar alles om draait.

Maar ook aneder aspecten van het stuk zijn eigenlijk al van begin afaan aanwezig: Kijkt u bv. naar de zo opvallende akkoordenreeksen op blz. 10 van de partituur = Vb14 d:

Als we vervolgens naar het begin van het stuk kijken, dan blijken deze akkoorden daar al aangekondigd te worden: “Alles is al aanwezig”.

Les Adieux, fragment laten horen.

Slot:

We hebben gezien hoe Ton de Leeuw op zoek was naar dieper liggende structuren die als archetypes tegentellingen tussen muzikale culturen zouden kunnen overbruggen.

Ton de Leeuw sprak in dit verband van acculturatie: In plaats van elkaars cultuur te imiteren kunnen we van elkaar leren door op zoek te gaan naar de wezenlijke kenmerken van elkaars muziekculturen. Herkenning is mogelijk dankzij universele archetypes, die ons in staat stellen de Ander te herkennen, ook al is hij een Ander.

Een project als dat van Tan Dun zou Ton de Leeuw waarschijnlijk kritisch beoordeeld hebben. Het zomaar naast elkaar plaatsen van de chinese volksmuziek én een westers orkest lijkt een nogal gemakkelijke manier om muziekculturen met elkaar te verbinden als er al verbinding tot stand komt.

Aan de andere kant moeten we vaststellen dat Ton de Leeuw's zoektocht naar dieper liggende structuren achteraf bezien ook kritisch bechouwd mag worden: Over de gedachte dat er universalia te vinden zouden zijn die alle muziekculturen verbinden wordt in de ethnomusicologie vandaag de dag sceptisch geoordeeld. Het franse structuralisme dat meende dat achter alle fenomenen vaste structuren schuil gaan is door het post-modernisme fors bekritiseerd.

De zoektocht naar die vaste structuren kan namelijk al gauw leiden tot een verwaarlozing van allerlei sociale en maatschappelijke factoren die bij het functioneren van muziek zeker ook een rol spelen. Immers, Universalia zijn geldig, los van plaats en tijd van hun toevallige functioneren. In feite een Platonische opvatting van muziek: Universalia - oftewel de wereld van de Eeuwige Vormen of Ideeën - zijn voor Plato belangrijker dan Particularia, de wereld van de afschaduwingen.

Als muziek voor een belangrijk deel zijn betekenis ontleent aan de wijze waarop het in een gemeenschap functioneert dan is het onmogelijk om de structuren van die muziek te abstraheren en uit zijn context te plaatsen in een totaal andere context: nl. die van de westerse kunstmuziek.

De Amerikaanse ethnomusicologen Georgina Born en David Hesmondhalgh zijn in hun publicatie: "The Western Music and its Others" uit 2000 kritisch over wat zij vooral als een modernistische beweging beschouwen. In hoeverre is hun volgende kritische opmerking op Ton de Leeuw van toepassing:

"It is perhaps a truism to point out that those modernist and post-modernist composers who have drawn upon or made reference to other musics (non-western, folk, or urban popular) are not producing that music but drawing upon it in order to enrich their own compositional frame. They are transforming that music through incorporation into their own aesthetic: appropriating and re-presenting it. Crucially, in doing so, they intend not only to evoke that other music, but to create a distance from it and transcend it."

In dit licht kan de vraag worden gesteld of we bv. het principe van cycliciteit als algemeen principe los kunnen zien van de cultuur waarin het functioneert of functioneerde.

In dat post-modernistische licht gezien heeft Tan Dun gelijk dat hij de Chinese volksmuziek gewoon zichzelf laat zijn, en naast - of temidden van het orkest laat bestaan.

Niettemin, de bovengenoemde kritiek zou men evenzeer op Bartok kunnen toepassen, en er is waarschijnlijk geen componist geweest die zich zo bewust was van de eigen waarde van de niet-westerse muziek als Ton de Leeuw en die zo gewetensvol te werk ging als het niet-westerse muziek betrof.

Ik ben begonnen met U de stem van Ton de Leeuw te laten horen. Ik wil eindigen met een video-fragment waarin u de componist ook aan het woord ziet.

Vanavond heeft de componist het laatste woord, maar het lijkt mij passend dat hij ook in deze inleiding tot zijn werk het laatste woord krijgt.

Ik dank U wel.

Jurrien Sligter, 28-10-2005