

Bijdragen aan diverse periodieken 1950-1967

Matthijs Vermeulen

Editie Odilia Vermeulen en Ton Braas

bron

Matthijs Vermeulen, *Bijdragen aan diverse periodieken 1950-1967* (eds. Odilia Vermeulen en Ton Braas). [niet eerder gepubliceerd]

Zie voor verantwoording: http://www.dbnl.org/tekst/verm030bijd08_01/colofon.php

© 2017 dbnl / erven Matthijs Vermeulen



digitale bibliotheek voor de Nederlandse letteren i.s.m. **MATTHIJS VERMEULEN**

[Nederland en de ontwapening]

[Onbekend waarin gepubliceerd]

Het is mijn mening dat in 1950 Nederland zich een onvergankelijke roem had kunnen verwerven door te zeggen tot de wereld:

'Ik doe niet mee aan de voorbereiding van een nieuwe oorlog. Ik schaf mijn leger af.

'Want het een of het ander:

'Als het vrede blijft, zullen de wapenen die wij opstapelen, de schatten en de moeite die wij eraan verspillen, gediend hebben tot niets.

'Als de oorlog komt, zullen wij allen vernietigd worden, en ook in dit geval zullen de wapenen die wij opstapelen, de schatten en zorgen die wij eraan verspillen, gediend hebben tot niets.

'Wij willen ons niet verstrikken in een hopeloos en funest dilemma.

'Wij kunnen ons verstand, onze schatten en onze moeite beter gebruiken dan voor een onderneming die waanzinnig is in haar doel en misdadig in haar middelen.

'Want oorlog is waanzinnig omdat hij niet rendeert, zoals twee voorafgaande oorlogen onweerlegbaar hebben bewezen.

'En alle oorlog is voortaan misdadig, omdat elke toekomstige oorlog gevoerd zal worden met de lafste, de laaghartigste, de snoodste, de mensonwaardigste werktuigen welke niemand kan aanwenden, zelfs niet kan vervaardigen, zonder zich te beladen met een ondelgbare schuld.'

Wanneer Nederland zijn besluit tot ontwapening aldus had toegelicht zou geen enkele natie de rechtmatigheid ervan hebben kunnen betwisten of ook maar betwijfelen zonder zich te disqualificeren.

Ook nu nog kan Nederland dit reddend voorbeeld geven door te zeggen: Ik doe niet verder mee aan een voornemen van waanzin en misdaad.

Wat het Leven mij heeft geleerd

[in: *Wat het Leven mij heeft geleerd* (Arnhem: Van Loghum Slaterus), p. 218-228]

Die onverwachte vraag 'Wat leerde je het leven?' voert recht naar de Leucadische rots, vanwaar ter dood veroordeelden werden neergeworpen in de spiegelende zee, en waar ook Sappho gesprongen heeft, volgens een legende welke de Pythagoraeërs kozen tot symbool der laatste reis.

Ik doe dezelfde sprong van hier naar ginds; ik sta voor de eerste minuut, na welke geen andere volgt; waar ik afscheid heb te nemen van de mensen, van de dingen. Ik ben de parachutist, wiens scherm niet opengaat en die op zijn polshorloge leest wanneer hij eindigt met een plof. Ik ben de straaljager, snel als het geluid, en plotseling merk ik, dat mijn machine sneller duikt dan mag en kan. Het ontzinnende moment waar mirakelen niet gebeuren. Ik zie de wereld onder mij in de prachten der zon, als zij dag of avond brengt, en de seizoenen. O ! dat zachte glanzen van een morgen, waar de duiven koeren. O! het naderen van een luwe nacht, waar ergens iemand is die ik beminnen zal in deze heerlijkheid. O, geluk van te hebben geleefd. O, felheid van het verlangen om te blijven wie ik ben.

Alles duizelt rond me, alles schittert; en zoals toen ik een kind was, doorbladert iemand voor mij een prentenboek.

Het begint met een keuken en een houten paard. De lucht, de ruimte flonkert in de dovende vlammen van de schemering. Ik ben alleen. Met dolle rukken ren ik naar een opening van blauw-gouden gloed, die alles zwevend en doorzichtig maakt. Ik wil deze klaarheid van kleurig vuur achterhalen. Ik wil zo'n klaarheid worden. Ik vlieg haar tegemoet. En opeens dein ik in een stilte die alom gaat zingen. Ik zelf word zang. Opeens heb ik gevonden wie ik zonder het te weten najoeg. Toen mij later het brandende braambos, de berg Thabor verteld werd, de kreet *Deus, ecce Deus*, waarmee een sibylle de aanwezigheid uitriep van haar god, begreep ik. Zelf was ik daar geweest, lang geleden. Ik begreep de huivering der Emmaüs-gangers, die zeiden 'Blijf!' in hun verrukking over de hemelse gestalte, welke hun verscheen in 't dalend licht. Ik begreep wat een middeleeuwse monnik las en hoorde, terwijl hij keek naar de glinsteringen der zon in een koperen pot. Onverhoeds was ik bezitter geworden van een schat en een geheim. Hun waarde kende ik niet; ik wist enkel dat ik ze nimmer zou vergeten; dat ze mij steeds zouden wenken, als het opperste goed, de hoogste vreugde, die zin geven aan het zijn.

Het blad slaat om; de tweede prent ligt voor me. Op een wintermorgen komt de kleine jongen een kamer binnen, waar alles nog zwart is. Hij talmt bij de deur. In een verte van de duistere oneindigheid fonkelt een rood schijnsel. Het is smeulende kolen achter de ruitjes van een kachel. Maar zijn adem stokt, zijn lijf verstijft. Want daarginds, veraf en vlakbij, ziet hij verschroeien in zijn hel de rijkaard, die aan een bedelaar de kruimels weigerde welke vielen van zijn tafel, waar de ene schranst, de andere hongert. Ik ijs. Schrikkelig zoek ik tussen de grijze schaduwen van het plafond de arme, die rusten zal in Abrahams schoot, zoals het verhaal mij gezegd had. Hij is er niet. Mijn ogen draaien telkens terug naar de rosse vlek waar duivels over de rijkaard krinkelen. Ik ben verward, ontdaan; ik kan nauwelijks nog voelen; alleen maar turen, staren naar dat oordeel; tot ik bijkom uit mijn ontsteldheid.

Het volgend beeld: vier nauwe wanden, met boven tegen de zoldering een smal vaal venster, als in een gevangenis. Langs de wand rechts staat een bedje. Ik mag er niet naar toe. Daar ligt mijn zusje. Fluisterend heeft men mij verteld dat ze gestorven is, en van nu af 's avonds de sterren zal aansteken met de engelen. Ik hield van haar; maar ik was te jong en te schuw om haar ooit getoond te hebben dat ik van haar hield. Straks zal zij weggaan en ik zal haar nooit meer zien. Door het geruisloze huis sluip ik bij haar binnen. Daar is ze. Ik vind haar bleek gezichtje. Ik kijk, ik kijk, in een onmetelijkheid van zwijgen. Eindelijk verroer ik, buig me naar haar over en druk mijn lippen op haar voorhoofd. Ik proef een harde, gruwelijke koude. Ik proef iets wat mij vervaart. In de eerste kus, die ik mij herinner, die ik mij altijd herinneren zal, proefde ik met een kille siddering de dood en zijn afgrond.

De vierde prent: Een lege straat onder blank maanlicht. Een kleine jongen loopt op blote voeten, in een wit hemdje. Hij slaapwandelt. Het ik, dat verborgen in zijn binnenste waakt, drijft een onwetend lichaam naar een doel, dat het niet kent. Tegen een grote kei bij de bakker stoot hij een teen. Hij merkt de pijn als een dier, en wordt niet wakker. Hij loopt recht naar de zware deur onder een portiek, duwt wat hij kan, maar zij wil niet open. Hij keert om. Even behoedzaam als hij naar buiten geslipt was, glijdt hij terug in huis, zorgend, dat niets rammelt. Voor hij weer te bed gaat, kijkt hij naar de klok. Het had hem verwonderd de kerk dicht te vinden. Hoe laat was het? De wijzers stonden op elkaar. Middernacht. Hij zal zich nog dikwijls tegenover die klok zien, op zoek naar God.

Iemand bladert verder: een nieuwe plaat. Over een ruige grond, langs de waterkant, rolt een kameraadje, en blijft hijgend zitten. Wij hadden samen gespeeld, en mijn tol

was door midden gespleten met de scherpe ijzeren punt van de zijne. Wij hadden samen grimmig gevochten. Toen hij daar te hijgen zat in 't zand, ben ik schielijk weggelopen. Een paar dagen later stierf hij en werd begraven. Ik droeg mee de baar. Ik zei niets. Was het werkelijkheid wat ik dacht? Ik zal het nooit weten zolang ik hier ben. Misschien ginds. Maar heel diep in mijn binnenste begon een stem mij zachtjes te doorboren alsof de woorden, die ik eens hoorde, bedoeld waren voor mij: Wat heb je met je broeder gedaan?

De zesde pagina verschijnt: Een kamer, waar ik ziek lig. Sinds een maand kan ik niet eten; en het is weer avond, het wordt weer nacht. Tegen de wand glimmert een bevend gaspitje in een gele krans van stralen, zoals de heiligen dragen. Een uurwerk tikt dreunend door mijn kop, alsof er een aanbeeld gehamerd wordt. Ik was leerjongen in de smidse van mijn vader, en op een dag, krimpnd van pijn, had ik geen kracht meer. Hij is pas bij me geweest en heeft me voorgelezen uit een boek dat handelt over de ongelukken van de Ieren. Ik ben moe. Verlaten. Ik luister naar het smelten van de sneeuw die druppelt tegen de kozijnen; ik luister naar het knarsend bonken van een kar, die hotst over de deuken in het plaveisel van de straat. Ik luister. En stilaan beginnen de muren der kamer te wiegelen, te schommelen, te draaien. Boven mij gloeit een ontzaglijke kring van gelig licht. Uit die blinkende hoogte daalt langzaam, met het hoofd omlaag, een naakt kind. Aan de voeten wordt het vastgehouden door een ruwe hand, en tegelijk zakt een bloot zwaard. Beide hangen onbeweeglijk en geluidloos, dicht bij me. Ik zou willen schreeuwen, maar mijn keel is toegesnoerd. Zal hij gebeuren, de moord? Ik haat Salomo. Het afgrijselijk visioen verdwijnt in het verlies van mijn bewustzijn.

Weer wisselt het beeld: in de mistige lucht van een late herfstmiddag zie ik mij lopen langs de speelplaats van een school. De zomer, de goedheid der dagen van vakantie, zijn sinds gisteren voorbij. Ik ben alleen in een vreemde wereld. Mijn stappen klinken leeg. Mijn hart is berooid. Een oudere jongen, met een papier vóór zich, komt op me af en doet me een vraag. Op 't zelfde moment voel ik me als opengescheurd, als meegesleurd naar 't midden ener laaiende vuurkolom, en zelf vlam geworden. Hij vroeg me, of hij me moest inschrijven voor 't leren van muziek. Ik had nooit gedacht aan muziek. Zij was mij onbekend. En iets in mijn binnenste antwoordde met een beweging zo heftig, dat ik nauwelijks kon lispelen: ja. Wederom had ik gevonden, wie ik zonder het te weten zocht en najoeg. Ik was toen veertien jaar.

De achtste plaat: Ergens, in een grauw kamertje, houdt een jongeman zijn rechterhand boven de vlam ener kaars. Hij zou niet kunnen zeggen wat hem daartoe drijft. Als de huid verzengt, trekt hij met een armzalig gevoel van spijt de beroekte hand terug. Hij mompelt peinzend: Dat kun je niet, hond, stommerd. En nu opgepast, dat het je niet vergaat als de *ecce homo* van Turijn, die gek werd, omdat hij een paard zag ranselen door zijn voerman.

Het boek klapt toe. De tijd was kort. Het bevat nog andere prenten. Maar zij vormden zich niet door de mechanisch werkende organen van een kind, zij rezen niet op uit de bijna animale onbewustheid van een wezen, dat voelend gewaarwordt wat het ervaart. Zou de film verschillen als ik in werkelijkheid binnen enkele seconden te vliegen had naar de dood, naar het ondenkbare land zonder dimensies? Ik geloof van niet. De beelden zouden misschien anders zijn, maar niet hun inhoud. De gestalten, de situaties kunnen veranderen, maar zouden equivalente aandoeningen uitdrukken.

Die lessen kreeg ik dus, zolang ik instinctief nog, half dromend, half wakend, niets begrijpend, dolend rondging door de kleine omtrek van mijn ruimte. Zonder dat ik het vermoedde, modeleerde iets in mijn lichaam mij de archetypen, de ideeën, de beginselen, de motieven, waarmee ik over de wereld zou tigen, waaraan ik de wereld en mijzelf te toetsen zou hebben; waarnaar ik mijzelf zou moeten richten, min of meer strikt, en min of meer gewillig. Het waren mijn wetten, even onuitwisbaar gegrift in mijn geheugen als zij geweest zouden zijn op stenen tafelen. Zij waren mijn waarheid, vanuit dat eenzellig levend binnenste gedictieerd als door een orakel. Zij waren ook de aanduiding der aanwezigheid van een factor, autonoom arbeidend onder mijn huid, en slechts afhankelijk van zijn materiële gedaante voor zover hij haar nodig had om zich te uiten, te doen kennen, en mij te voeren naar de gezichtshoek waaronder ik mijzelf en de dingen welke ik ontmoette, beschouwen, interpreteren, schatten, waarderen moest. Hij leerde mij het voornaamste weten: dat niet ik ben, maar dat ik is. Hij valt niet te loochenen. Gelijk de god van een antieke tempel achter de voorhang, in het diepste van een hol, van een woud, in de verborgen, ontoegankelijke cella, zo huist hij bij ieder, en richt, en straft waar hij niet richten kan.

Met een ruk verplaatste hij mij uit mijn eenvoudig denken en doen, naar een ander, onheuglijk gebied, welks taal en tekens ik niet kende, waar ik alles te ontdekken, te leren, te begrijpen had. Elk ding droeg daar zonderlinge, stuurse namen, die slechts een uiterst vage voorstelling geven van hetgeen zij noemen. Niets houdt er enig verband met een gewone ervaring uit het dagelijkse leven. De duidelijkste definitie bewaart er een wijde zoom van geheim. Want de muziek is een domein apart in het rijk van de geest. Bij haar vroegste ontstaan komt zij niet uit de handen van de mens: er was toen geen enkel instrument. En tot vandaag toe laat muziek zich niet ondervinden, gelijk een kind de overige kunsten werktuigelijk benadert, zodra het probeert te schrijven en te lezen, zodra het een brok natte klei boetseert, een verfdoois opent, een hut bouwt van takken, een kasteel van vochtig zand, en met deze bezigheden reeds op weg is naar proza en vers, naar een beeld, naar een schilderij, naar een architectuur, en, spelend met een pop, of klappende in de handen, het toneel uitvindt en de dans.

Muziek komt van verder. Muziek komt van dieper. Zij zingt op uit de moleculen zelf van het levend lichaam. Gelijk alles, wat wij voelen, denken en doen, komt zij uit deze wonderlijke fabriek van aandrift; van die oorspronkelijke aandrift, welke pas een naam kan hebben nadat de mens een gevolg aan haar geeft, een besluit neemt, een keuze verricht, waardoor die aandrift definieerbaar wordt als daad, begeerte of idee. Muziek vertolkt, muziek maakt zintuiglijk waarneembaar de aandrift die in ons is alvorens iets ervan kan worden gekend, de aandrift, die voorbestaat aler iets geschiedt, alvorens iemand enige keuze verricht of een besluit neemt. Muziek verwezenlijkt en gebruikt die door elk lichaam geproduceerde aandrift in haar louterste toestand, als pure energie, als quintessens van de essens. Muziek is zuiver roersel, eerste beweging, stem reeds van het zijn, wanneer dat zijn nog niet is. Muziek, vanaf haar simpelste verschijning tot aan haar gecompliceerdste apparaat, is de eigenste uiting van het levende zijn, dat door haar bemiddeling alles zegt zonder zich te kunnen noemen, alles openbaart wat geen woord, geen vorm zou kunnen weergeven. Ieder die nadenkt over hetgeen hij doet, of hij een fluit snijdt uit een jonge twijg, een boog spant, waarvan het koord een toon geeft, ieder die met lippen en adem een vogel nabootst, een ergens gehoorde melodie neuriet of zingt, of op een instrument tokkelt dat voor hem klaar ligt, ieder die in herinnering teruggaat tot het punt waar een

obsceur verlangen ontkiemt, zal als eerste macht zijn zelf hervinden bij dat begin van de muziek.

Deze ondergronden vermoedde ik zelfs niet, terwijl ik mij begon te oefenen in het tekenen der figuren van het meest preciese en tevens meest fantastische schrift, dat gedurende een arbeid van tien eeuwen is voortgebracht door de zinnende geest van dertig generaties, om tegelijkertijd exacte tonen aan te duiden en het beloop van een ondefinieerbaar gevoel in actie. Evenmin kende ik toen de woorden van Plotinus, die zei, dat niet de mens de muziek, maar dat de muziek de mens maakt. Ik wist niet dat ik deze vreemde waarheid ging ontdekken door haar onwillend te ervaren. Want geboren op een grenslijn, waar het oudste en het nieuwste, traditie en vooruitgang langs elkaar schuurden, had ik het geluk tot de muziek te worden ingeleid op dezelfde wijze als de vroegste meesters haar leerden, en aldus, terwijl ik onderricht werd, de fasen harer ganse ontwikkeling volgens rangorde te hervatten.

Maar ook dit vermoedde ik niet, toen ik in effen noten mijn eerste melodie vormde uit dezelfde toonschaal welke Pythagoras gebruikte, Aischylos, Sophocles, Plato, en alle groten van dat verre begin. Toen ik boven of onder die melodie in effen tonen een melodie zette van gelijke waarde, wist ik niet, dat mijn oefening de samenklank herhaalde, waarop muziek en mens gedurende honderden eeuwen hadden gewacht. Toen ik bij die tweede melodie een derde voegde, een vierde, een vijfde, en toen ik poogde om aan elk dezer melodieën, beurtelings of gezamenlijk, een eigen bewogenheid te verlenen, een eigen accent, een eigen rythme in het algemene koor, toen wist ik niet, dat ook ik het principie poneerde der vrijheid, dat ik lerende was de idee te realiseren, welke voor de eerste maal als feitelijk werkende kracht was uitgezonden en bevestigd door mijn meesters, alvorens ergens op aarde de voorzegging vervuld kon worden, die besloten lag in hun nooit gehoorde conceptie van vele, zelfstandig samenzingende stemmen.

Zo waren mijn oudheid en mijn middeleeuwen. Tegelijk met de voltooiing van haar schrift, had de muziek een climax bereikt die niet verhoogd kon worden. Zij maakte daarom een nieuwe mens.

En wie oplet zal een bruuske mutatie bemerken, welke controleerbaar is van de dag af waarop zij intreedt. Alles wat in de muziek tot nu toe zwevend was geweest, wordt stabiel. Alles wat abstract was wordt concreet, het absolute wordt relatief, het collectieve individueel, de hemel aarde, de eeuwigheid afgepaste duur. De wereld verandert van grondtoon. De acht antieke toonscala's slonken tot een enkele gamma en haar variant. Een enkele stem verving het veelvoud van gelijktijdige melodie. Een enkele stem bepaalde voortaan volgens strenge regels het accoord, de harmonie, die eertijds ongebonden gestroomd had. De muziek verzinnebeeldde niet meer de gezamenlijke mens, maar de ene mens, de ondeelbare persoon, het individu. Deze ene mens domineerde, en al het overige werd bijkomstig, onderdanig. In het verleden had de musicus voornamelijk (bijna uitsluitend) het geluid gebezigd zijner keel; en wanneer hij een speeltuig hanteerde, begeleidde hij steeds zijn eigen zang. Van nu af isoleerde hij de zingende persoon tegen een achterplan van instrumenten, waarmee hij wedijverde, en welker geschiktheid verbeterde met een plotselinge snelheid. Hij zocht een uiting voor die bewustwording zijner eigenheid. Sinds zeer lang had de muziek geen andere aandoeningen vertolkt dan de zuiver transcendente, welke na een dubbele loutering ons overblijven in de mystieke roos van Dante's hoogste hemel. Terugkerend naar de aarde, gaat de muziek nu de passies, de rhythmten, de gebaren leren verklanken van de menselijke gestalte.

Zo was voor mij de herboorte, de renaissance: een nieuw beginpunt in de evolutie ener heimelijk werkende, geestelijke wezenheid, die naar onthulling, ontluiking, uitdrukking en herkenning streeft door middel van een organisme. Maar terwijl ik haar dociel werktuig was, heb ik hiervan niets geweten; pas veel later, naarmate mijn uitzicht ruimer werd, begon ik dit wonder te bevroeden. Ook toen anderhalve eeuw na die tweede openbaring, de muziek haar derde incarnatie voor mij aanving, heb ik niets gezien van het plan en de bedoeling, welke uit haar ontwikkeling voortvloeiden.

Gedurende dit stadium kreeg de componist voor 't eerst in de geschiedenis muziek te denken en te maken zonder behulp van het woord en zijn rationele, leidende wetten. Voor 't eerst sinds de verste oudheid verwierf de muziek een eigen functie en zelfstandigheid. Zij had niet meer de bewegingen te ondersteunen, te stimuleren van de marcherende, dansende of arbeidende mens. Zij diende niet meer als decoratieve, auxiliaire bijklank van een liturgie, van een schouwspel, niet meer als ondergeschikte begeleiding van een geversifieerde tekst. Zij zelf wordt eigenwillig gebeurende handeling. Met behoud van al haar technische aanwinsten, veroverd, vermeerderd in de loop der eeuwen, keerde zij terug tot haar oorspronkelijke staat; zij wordt wederom loutere psyche, onvoorwaardelijke, aan het accidentele zich onttijgende psyche; maar ditmaal wordt zij psyche die alle fasen doorschreed van het menselijke zijn, en zich herinnert.

Hoe moest ik een verklaring vinden van de bewerkers dezer derde transmutatie ; dezer derde poging van de geest naar muzikale vormen? Ik zag genieën verschijnen, die aan de mensen een opperste genade boden: het directe contact, rechtstreekse gemeenschap voor ieder met de levenwekkende stroom die de dingen drijft en ordent. Deze gemeenschap met een magnetiserende, magnifiërende kracht verleende een nauwelijks geloofbare, een onbeschrijflijke voldoening. Maar de genieën die zulk een weldaad verstrekten, waren gedurende honderden, duizenden eeuwen onbestaanbaar geweest, om de eenvoudige reden dat alles – zowel taal, schrift als werktuig – onmisbaar voor haar uiting, immer ontbroken had. Welk een mysterie behelst dit drievoudig gemis! Het was onmogelijk dat niet altoos de mens verlangd had te ervaren, wat toen de meesters hem vergunden. Zodra immers, stamelend nog, zij te voorschijn kwamen, werden zij gehoord als het roepen van een God. Ontelbaren herkenden zich in het goddelijke geluid der symphonie, als in een resonans van de onwaarneembare harmonie der sferen; ontelbaren voelden hun fabelachtigste dromen en oude, hereditaire wensen vervuld door de muziek welke zich aankondigde omstreeks de aanvang van de negentiende eeuw. Die muziek, en haar onvergelykbare, onnavolgbare werking, waren vroeger wel denkbaar geweest. Maar niemand bezat het instrument dat nodig was voor haar openbaring. Het moest eerst verzonnen en vervaardigd worden. Welk een op te lossen raadsel! Welk een consequenties! Want wat die genieën zongen, zelfs in hun smart, voert ons niet enkel naar de verhevenste en eigenlijke voorstelling van de mens en van de wereld, zoals de complete geest hen droeg in zijn gedachte, maar die genieën maken ons tot deelgenoten zijner levenwekkende energie.

Zo was de derde periode, welke nog geen naam heeft en die nog niet is afgesloten. Hoe zal zij verder gaan? Hoe zal zij eindigen?

Terwijl de muziek een bron aanboorde, waar Ganymedes zelf, schenker der goden, zijn kruik vult, en terwijl de Muziek reeds trad in 't teken van de Waterman alvorens de Zon daar is, veranderde tegenover wereld en heelal de situatie van de mens, en veranderde tevens tegenover de mens het denken van de mens.

Gelijk tijdens keizer Tiberius, langs de Dalmatische kusten, de laatste kreet weergalmd had van de stervende Pan, zo riep de wijsgeer, die te Turijn zijn macht tot begrijpen verloor, en zinloos werd, omdat hij een arm paard zag ranselen: 'God is dood'; en zijn kreet echode door de onmetelijke ruimte tot in de diepste diepte der menselijke bewustheid.

Sedert de vroegste tijden had Muziek natuurlijkerwijze gedoeld naar een graad in de menselijke perceptievermogens, waarnevens alle dingen gewijd schenen, en de mooie symbolen van een heilig geheim. Zou de Muziek, afgesneden van dit achterland, nog kunnen leven, nog kunnen zingen? en hoe? en voor hoelang?

Weinige jaren nadat de ecce homo van Turijn zijn waarschuwend kreet slaakte, verdween het klimaat waaruit en waarboven de muziek was ontloken, waarin zij sinds immer gedijd had. Het geluid der ruisende bladeren, der zingende vogels, der kabbelende fonteinen en beken, der dansende of arbeidende mensen en dieren, der bevriende stilte ook, waarmee zij altijd verbonden was geweest, werd overstelpt, en weldra gesmoord, verdrongen door een duizendvoudig exploderend rumoer en lawaai, die onverenigbaar waren met alle muziek, welke de mens, vanaf zijn eerste hunkering naar een eigen lied, had voortgebracht. Dat contradictoire, vijandige, onbruikbare gedruis, geratel, geplof, gejank, geloei, gehamer, gedender van motoren en machines, op straat, op 't water, in de lucht, in de huizen, in bossen en op velden, overdag en des nachts, kon allengs niemand ontlopen, en overal, en onophoudelijk ontmoette elke muziek de hardste en meest dwaze negatie van haarzelf. Als de geteisterde ziener hier nog vertoefd had, zou hij hebben mogen zeggen: 'de Muziek is dood.' Voortaan moest de componist, die door zijn meesters leerde hoe muziek ontstaat, de wereld vluchten naar een woestijn, beneden een woestijn, en delven tot de onderste schachten van zijn herinnering, om te trachten het contact te hervinden met de verduisterde klank van eermaals en altijd. Hij moest de wereld verliezen en vergeten om haar terug te winnen in zijn zelf. Hoelang zal die overgang duren, waar de mens zelf het zich onmogelijk maakte om te luisteren naar zichzelf?

In die dagen, toen deze orkaan van getier losbrak, toonden verschillende wetenschappen de mens, dat zijn aarde, waar hij woonde en liefhad, niet méér is dan een korreltje zand in verhouding tot het universum, en hij zelf niet méér dan een microbe, welke ijdel wriemelt en wroet op dat greintje stof. Hoe zou een microbe, die zich nutteloos, waardeloos waant, of weet, of ducht, nog durven zingen van liefde en geloof, van smart of van geluk?

Deze minieme mens, die zichzelf nauwelijks nog horen, nauwelijks nog zien kan onder zijn microscopen, verwierf door andere wetenschappen de macht om bergen te verzetten, afgronden te openen, vulkanen te ontsteken, de aarde uit haar voegen te slingeren, te omwikkelen met een dodelijk waas. Hij verwierf de macht om de wonderlijke werkzaamheid van een creatief principie, dat milliarden jaren geleden aanving in dit zonnestelsel, op deze derde planeet, ongedaan te maken.

Het werd toen niet gemakkelijk, voor iemand, die zulke onweersprekelijke omstandigheden secundair denkt, maar primair voelt en doorvoelt, omdat hij als musicus de verschijnselen ervaart op het punt waar zij nog moeten beginnen, waar zij nog loutere aandrift zijn, – het valt zo iemand niet gemakkelijk om in die wieling van tegenstrijdige strevingen een muzikale vibratie waar te nemen en tot klinken te brengen, een muziek te concipiëren welke het ganse verleden bevestigt, bekrachtigt, versterkt, voortzet, zonder de eerste Gedachte, – opschemerend in haar eerste, nederigste vorm: een microbische cel, die voelt en leven wil – ontrouw te worden.

Dit pogen naar muziek staat heden gelijk met opnieuw zijn hand te houden in een vlam, en niet te versagen, ofschoon ieder der moleculen van ons lichaam jammert.

Zal het lukken?

Wij betraden een regioon, waar wij ons te gedragen hebben volgens de antieke spreuk, die zei, dat alles is in alles, en onder gelijk boven. Het grootste is daar evenredig aan het kleinste, het minste aan het meeste. Vroeger was dat mystiek. Nu is dat realiteit. Ieder onzer werd evenveel waard als de som van het geschapene. Ieder onzer bijgevolg heeft in de muziek wederom recht op een eigen stem in het algemene koor.

Zal het lukken? Wanneer ik vandaag of morgen de sprong te doen krijg van Sappho's rots, moet ik, schommelend tussen hoop en twijfel, deze vraag met mij meedragen. Maar nu reeds weet ik tenminste, dat ik springen wil in harmonie met de Gedachte, die bij een eerste kiem van zeewier de komst voorzien heeft van een Bach, van een Beethoven, van een overige muziek nog welke heden denkbaar blijft.

Het compositieconcours Reine Elisabeth

[*Mens en Melodie* 9/2 (februari 1954), p. 44-45]

Het Januari-nummer van *Mens en Melodie* bevat een artikel over het Compositieconcours Reine Elisabeth de Belgique van de heer J. van Voorthuysen, waarin beweerd wordt, dat mijn *Deuxième Symphonie, Prélude à la Nouvelle Journée* gecomponeerd is in Frankrijk, in het klimaat en in de stijl van Frankrijk van een kwart eeuw geleden. Mijn werk, zegt de heer Van Voorthuysen, was vrijwel het enige waarvan hij, onder strikte anonimiteit, het land van herkomst heeft kunnen raden.

Er waren twaalf bekroonden en de heer Van Voorthuysen deed bij het horen twaalf gissingen. Dat hij tenminste één zijner verkeerde supposities bevestigd wil zien, is begrijpelijk. Maar dit mag niet gebeuren in tegenspraak met de feiten, ten koste van de waarheid, en om op een foutief uitgangspunt een redenering te baseren. Over het land van herkomst dus het volgende:

Mijn *Tweede Symphonie* is gecomponeerd in 1919 en 1920 te Watergraafsmeer, te Maartensdijk en Hollandsche Rading. In Augustus 1921 ben ik naar Frankrijk vertrokken, na geen antwoord ontvangen te hebben op drie brieven aan Willem Mengelberg, waarbij ik hem mijn werk ter opvoering aanbood. Deze drie brieven zijn afgedrukt in 'De Nieuwe Kroniek' van 7 Mei 1921, onder de titel 'Bijdrage tot de muziekgeschiedenis van dezen tijd', en vonden geen weerklank. Zo was het Hollandse klimaat. Nu het Franse:

Te Parijs ben ik met mijn *Tweede Symphonie* gegaan naar Gabriel Pierné, dirigent van het Orchestre Colonne, de eerste die Darius Milhaud uitvoerde. Na het werk gelezen te hebben berichtte Pierné mij, dat hij de partituur moest afwijzen, omdat zij tendenties vertegenwoordigde, welke hij niet kon onderschrijven. Bij Koussevitzky bij Walter Straram, en bij anderen, had ik dezelfde ondervinding. Niemand heeft het risico aangedurfd om een symphonie te spelen, die te moeilijk geacht werd voor het orkest en te modern voor het publiek. Deze lotgevallen, waarop ik niet verdacht was, tonen hoe weinig mijn *Tweede Symphonie* overeenstemde met het Franse klimaat "van ongeveer een kwart eeuw geleden". De oorzaak daarvan lag in haar compositionele eigenschappen, in haar muzikale substantie, in haar stijl.

Betreffende de stijl moet worden opgemerkt, dat mijn *Tweede Symphonie* atonaal is, dit wil zeggen zonder tonaliteit en zonder onderlinge tonale verhouding tussen accoorden en gelijktijdige melodieën. Voorbeelden hiervan waren in de Franse muziek van omstreeks 1922 nog niet voorhanden. Evenmin elders; zeker niet in zo wijde afmetingen van bouw. Men kan daarom zeggen, en ik zou dit admitteren, dat in mijn *Tweede Symphonie* de consequenties en conclusies getrokken worden der praemissen van Schönberg, de enige die na Debussy nieuwe praemissen gesteld heeft. Maar hiernaast werden in mijn *Tweede Symphonie* stellingen geponereerd van melodische, rhythmische, structurele orde, met welke Schönberg zich niet heeft beziggehouden, noch, naar mijn weten, andere componisten. Uit die stellingen (reeds aanwezig in mijn *Eerste Symphonie*) heb ik zelf in mijn latere werken de consequenties en conclusies getrokken. Overigens niemand, voor zover mij bekend is.

Aangaande de waarde, de betekenis, de toepassing der stijlprincipieën van mijn *Tweede Symphonie* mag ieder denken gelijk hij verkiest. Maar het is onmogelijk ze te loochenen, want elke vakman zal ze terstond waarnemen in de partituur. Het is ongeoorloofd om te doen alsof zij niet bestaan, en te redeneren (op zo losse gronden!) alsof mijn *Tweede Symphonie* een natuurlijk voortbrengsel zou zijn van de geestelijke Franse voedingsbodem van vijf en twintig jaren her. Het heeft echter nog minder zin, het schijnt mij volslagen ontoelaatbaar, om het louter fictief passeïsme, epigonisme dat de heer Van Voorthuysen mij gratis toedicht, te verklaren als 'symptomatisch voor het gehalte der einduitspraak' van de Brusselse jury. Vanuit het standpunt mijner *Tweede Symphonie* beschouwd, kan redelijkerwijze niet de geringste twijfel opdoemen omtrent de gezindheid der Brusselse jury ten opzichte van progressieve muzikale stromingen. Het is mij onbekend of andere uitgekozen composities aanleiding geven tot dergelijke denigrerende vermoedens. Maar wel weet ik dat alle voorgaande jury's, aan wier oordeel ik mij gedurende een kwart eeuw onderwierp (de jury's bijvoorbeeld van de I.S.f.C.M.), mijn muziek zonder uitzondering hebben afgewezen. Tot mijn *Vierde Symphonie* toe, die niet beschuldigd kan worden van conservatisme, geloof ik, maar die in wezen niet 'moderner' is dan mijn *Tweede*.

Prélude à la nouvelle journée

[in: *Mens en Melodie* 9/3 (maart 1954), p. 86-87]

Naar aanleiding van het artikel over het Compositieconcours Reine Elisabeth van Matthijs Vermeulen in het Febr.-nr. van M. en M. schrijft de heer J. van Voorthuysen het volgende:

Matthijs Vermeulen vindt het 'begrijpelijk' blijkens zijn aanval in *Mens en Melodie* van Februari op mijn nabeschouwing over het Concours Reine Elisabeth, 'Dat ik tenminste één van mijn verkeerde supposities bevestigd wil zien.' Men kan ook te veel begrijpen! Want zou het mij moeite hebben gekost na het erkennen van elf 'verkeerde supposities' er een twaalfde aan toe te voegen? De 'internationalisering der voorhanden stijlen', waar ik in het Januari-nummer over repte, gaf allerwege aanleiding tot onherkenbaarheid en daardoor tot onenigheid in de gissingen. Geen reden dus om zich voor een twaalfde 'verkeerde suppositie' coute que coute te willen vrijwaren. Geen reden ook mijn excuses te willen onthouden voor een taxatie op een kwart eeuw, waar het een derde eeuw moest zijn, waaruit alweer een 'verkeerde

suppositie' (de dertiende) omtrent het land van herkomst volgde. Geen reden ten derden male alsnog te willen aanvoeren, dat het kiezen van een Franse titel en het gaan naar Frankrijk na een jaar op geprononceerde Franse affiniteiten zou kunnen wijzen

Gaarne erken ik mijn ongelijk. Dit voorop gesteld. Maar de teneur van Vermeulens inzichten onderschrijf ik niet. Evenmin lijkt het me elegant, dat hij me in de schoenen schuift, dat ik hem 'passeïsme' en 'epigonisme' 'gratis toedicht'. Deze termen zijn van hem en wie de schoen past, trekke hem aan. Ik heb slechts de termen 'gisteren' en 'eergisteren' gebruikt zonder dat het me berouwt. Maar dat Vermeulen mij zijn woorden in de mond legt na in mijn dagbladreportage, die ik hem op zijn schriftelijk verzoek deed toezenden, te hebben gelezen dat ik zijn *Deuxième Symphonie* 'nog meer van deze tijd' noemde, hetgeen hij volgens een tweede brief 'met de graagste belangstelling' las, lijkt me typisch een geste naar zijn aard. Hij wist beter. Althans omtrent mijn opinie aangaande zijn werk.

Of hij omtrent zijn werk zelf beter wist, is een tweede. Hij bekende me het nog nimmer te hebben gehoord en mijn uitnodiging een band-opname ervan te komen beluisteren accepteerde hij niet. Zo doet zich hier dus de eigenaardige figuur voor van een componist, die zijn werk nog nimmer heeft gehoord, tegenover iemand, die het tal van malen heeft beluisterd. Het zou de eerste maal niet zijn, dat een componist zich een geheel andere voorstelling van zijn partituur maakt dan het klinkende resultaat tenslotte oplevert. 'Van verschillende kanten bleek me, dat "het publiek" helemaal niet accoord ging met de beslissingen der jury,' zo schreef Vermeulen me voorts. Hij wist dit dus. Waarom overigens van 'het publiek' gesproken? Het publiek applaudisseerde meer dan te verwachten was, maar juist de insiders staken hun verwondering niet onder stoelen of banken! En nu mag men een juryuitspraak in het algemeen betrekkelijk noemen, de uitslag is ditmaal van dien aard geweest, dat ik geen reden zie, waarom ik mijn gegeven opinie zou moeten wijzigen.

Dat Vermeulen het voor zijn generatie-genoten opneemt, strekt hem tot eer, doch daarmee redt hij de zaak niet. Ondanks de achtenswaardigheid der juryleden, die ik nadrukkelijk op de voorgrond heb geplaatst, wijk ik geen duimbreed af van mijn mening, dat het me onwaarschijnlijk lijkt, dat onder 439 inzendingen geen actueel werk was dan het door de eerste jury gekozen twaalfstal en dat de keuze daaruit door de tweede jury evenmin de waarden van het up to date bleek te waarderen. Vermeulen was op het Concours niet aanwezig. Hij heeft het niet per radio gevolgd, want hij hééft geen radio, zoals hij me zelf schreef. En nu mag hij volgens zijn artikel jarenlang naar de radio hebben geluisterd, thans luistert hij niet eens meer naar zijn eigen geesteskind, als ik hem daartoe uitnodig. Is dit wel de belangstelling van iemand, die inzake actualiteit pretendeert het beter te weten? Typeert Vermeulen zich juist niet als romanticus met tot de miskende mededinger pathetisch te roepen: 'Hij melde zich aan!'

Geloof Vermeulen heus, dat hij zich aanmeldt? Neen natuurlijk. Hij zal zich niet aanmelden, want de uitspraak der jury staat voor geen beroep open. Dit is een sentimenteel gebaar van gisteren, neen, van eergisteren. En dat alles dient als dekmantel bij zijn propaganda voor zijn *Deuxième Symphonie*. Wij kennen die methodes. Zij zijn het werk onwaardig. Want hoe weinig respect ik ditmaal voor Vermeulens betoog kan hebben, zozeer blijf ik zijn bekroonde compositie respecteren, mits in feite gezien als een Prélude en niet meer dan een Prélude tot een Nouvelle Journée, die inmiddels is aangebroken, maar die noch heeft geschieden over de uitslag van het Concours, noch over Vermeulens verweer.

J. van Voorthuysen

De heer Matthijs Vermeulen tekent hierbij aan:

In zijn repliek op mijn rechtzetting (die hij 'een aanval' noemt!) gekscheert de heer Van Voorthuysen met zijn vergissing. Hij herroept niet de dwalingen die er uit voortsporen. Ten overvloede denatureert en ontwijkt hij de kwesties waarover het gaat.

1. Zonder enige twijfel heb ik diepe affiniteiten met Frankrijk. Doch hiervan blijkt niets (of zeer weinig) uit mijn muzikale stijl; en de manier waarop mijn muziek omstreeks 1922 in Frankrijk ontvangen is, bewijst hoe zwak de affiniteit daar was met mij.

2. Wanneer de termen 'gisteren' en 'eergisteren', gebruikt voor artistieke zaken, niet tennaastebij dezelfde betekenis hebben als 'passeïsme' en 'epigonisme', dan ontaardt alle verdere redenering hierover in sophistiek.

Hoe rijmt de heer Van Voorthuysen zijn uitdrukkingen 'nog meer van deze tijd', gebruikt in zijn dagblad, met 'gisteren en eergisteren', gebruikt in Mens en Melodie? Zij spreken elkaar vierkant tegen. Deze contradictie deed mijn belangstelling in de opinie van de heer Van Voorthuysen totaal verdwijnen. 'Nog meer van deze tijd' kon ik aanvaarden. Ik accepteer niet de kwalificatie 'gisteren en eergisteren'. Ten minste niet in de betekenis welke de heer Van Voorthuysen daaraan duidelijk verbindt.

3. Ik heb mijn *Deuxième Symphonie* nog niet gehoord. Toen de heer Van Voorthuysen mij tot luisteren uitnodigde, antwoordde ik hem dat ik mijn eerste impressies van dit werk niet wil de laten af hangen van een bandopname, die volgens zijn eigen zeggen fouten had. Een *oordeel* over de partituur behoefde ik mij niet te vormen. Dat heb ik sinds 1921, en het veranderde niet. Tot nu toe stemde het 'klinken' ener partituur van mij altijd overeen met mijn berekening en mijn verwachting.

4. Na de uitspraak der Jury vernam ik inderdaad dat 'het publiek' (waarom zouden hiertoe niet de insiders behoren?) niet accoord ging met haar verdict. Het stond o.a. te lezen in de N.R.Ct. Bij de overwegingen van 'het publiek' kwamen verschillende consideraties tot uiting. Niemand zei zo expresselijk als de heer Van Voorthuysen in Mens en Melodie, dat de Jury te oud was voor een onpartijdige vervulling harer taak. Hij had daarover in zijn dagblad gezwegen.

5. De woorden 'achtenswaardigheid' en 'belegen' kunnen niet samengekoppeld worden zonder discredit te werpen op het eerste. Is de heer Van Voorthuysen argeloos genoeg om dit niet te begrijpen? Ik neem het niet op voor de Jury omdat haar meeste leden mijn generatiegenoten zijn. Maar omdat de heer Van Voorthuysen hen op volslagen valse gronden aantast in hun kunstenaarsschap. Ik herhaal het: In geen enkel opzicht levert min *Deuxième Symphonie* argumenten om de Jury te beschuldigen van retrograde gezindheden. Als de heer Van Voorthuysen dergelijke argumenten heeft, laat hij ze dan formuleren in technische bewoordingen.

6. In Frankrijk had ik een radio. In Holland verhinderden de omstandigheden mij de aanschaffing van dat nuttig instrument. De Brusselse Prijs veroorloofde mij enkele bescheiden mogelijkheden, en ik heb nu een radio. De verklaring van mijn afwezigheid te Brussel is even eenvoudig. Tijdens de uitvoeringen van het Concours had ik concerten hij te wonen in Amsterdam, en al had ik mijn bekroning gekend, dan zou ik ook in dit geval de plichten van de criticus niet verzuimd hebben vo or de genoegens van de componist.

7. Romantiek, sentimenteel gebaar, dekmantel voor propaganda, methodes die wij kennen, of wat ook (liever alles, niet waar? behalve lust tot eerlijkheid), ik handhaaf mijn aanbod: Wie zich verbeeldt dat de eerste prijs hem ontging wijl de Jury sliep, melde zich aan bij mij. Als hij gelijk heeft, staat mijn prijs tot zijn beschikking.

8. Niet om in beroep te gaan op de uitspraak der Jury. Maar om te weten of 'inmiddels' la nouvelle journée is aangebroken, en door wie. Om te weten hoe die muziek van up to date, die muziek van de actualiteit eruit ziet, waarmee de heer Van Voorthuysen in de lucht schermt, zonder die nieuwe muziek ook maar met de vaagste benamingen te hebben gedefinieerd.

Naar Helsinki

[in: *Vrede* (22 april 1955)]

Wij gaan naar Helsinki.

Het moet, het moet. Meer dan ooit te voren is het nodig voor het bewaren van de vrede, de redding van de mens.

Waarom?

Omdat Churchill in het Engelse parlement gezegd heeft, dat God misschien de mensen moede is geworden.

Dat waren geen loze woorden. Zij zijn de ontboezeming van iemand – de beroemdste man van nu – die zich bij het ergste neerlegt, die met een zware zucht, met spijt, met tegenzin de kop laat zinken, die in gedachten voor zichzelf en ons allemaal de Last Post heeft getrommeld.

Het waren gevaarlijke woorden. Want de wereld die naar hem luistert zou kunnen menen, dat zij waarheid bevatten. Onze arme wereld zou nog een beetje lijdzamer, een beetje weerlozer en hopelozter zich kunnen schikken in het ergste.

Dat mag niet. Wij moeten naar Helsinki om te bewijzen dat die woorden niet waar zijn. Wij moeten daar aan God zelf bewijzen dat er geen redenen zijn om ons moede te worden. De hemelse vader zal dat aannemen. Wanneer wij, mensen, niet moede zijn, is ook God niet moede. Pas als wij onszelf opgeven en in de steek laten, denkt hij: daar valt niets meer te verhelpen.

Zie naar de hele Geschiedenis; de goede hoofdstukken werden geschreven door Mensen die niet moede waren.

Wij gaan naar Helsinki.

Waarom?

Omdat Minister Beel op Dinsdag 22 Maart, en Minister Staf op Woensdag 30 Maart, beiden sprekend tot de Eerste Kamer, zich bij het ergste hebben neergelegd. Het was middernacht, het uur der spoken, toen Beel ons volk in kennis stelde van de opinie der militairen, dat er bij een volgend conflict atoombommen zullen vallen op Amsterdam, Rotterdam, Den Haag, Den Helder en de vliegvelden. Hij vergat de spoorwegknooppunten. Waarschijnlijk wilde hij zijn raming houden aan de zuinigste kant. Het was klaarlichte morgen, toen Staf ons volk officieel mededeelde, dat 'de Westerse verdediging', dus ook de onze, op atoombommen gebaseerd zal worden.

Volgens het verslag van De Tijd, die deze regels vet afdrukte, liet de minister 'de mogelijkheid doorschemeren, dat het atoomwapen ook aangewend zal worden tegen een overmacht van conventionele wapenen'. Hebt gij begrepen? Staf is zonder enige

twijfel ingelicht. Staf weet stellig wat hij zegt. En onze kranten hebben deze verklaringen gepubliceerd zonder blikken of blozen.

Dat mag niet, dat kan niet. Een natie waar men regelmatig de Bijbel leest, zal niet zo maar onbedachtzaam het feit aanvaarden, dat wij een wapen gaan gebruiken dat zijn doel nooit mist.

Wie de atoombom werpt, behoeft niet eens te mikken. Een tweede hemeltergend feit is, dat de atoombom tussen zijn slachtoffers geen verschil maakt, geen onderscheid. Hij spaart niemand. Hij is de loochening van de genade en van het recht. Schuldig of onschuldig, ieder boet. Op deugdelijke gronden kan men degenen, die hun heil zoeken in dat wapen, rekenen tot de duivelaanbidders, de trawanten van Satan. Al wat per ongeluk zich in het bereik bevindt van de atoombom (en dat is uitgebreid) doodt hij of wondt hij ongeneeslijk. Hij doodt en hij deert niet enkel al wat reeds uit de schoot kwam van aarde, dier en mens. Hij treft zelfs de Ongeborenen. Kent Gij de rapporten van Nagasaki?

In Augustus 1945 ontploft daar een kleine, vandaag verouderde atoombom waaraan me de heiligschennende naam gegeven had van Baby-bom. De Duivel zelf had dat helse ding niet beter kunnen noemen. Hoor slechts, wat die Baby-bom aanrichtte onder de babies van Nagasaki:

8 kwamen ter wereld zonder ogen of zonder oogkassen; 25 zonder hersens; 47 met onontwikkelde hersens; 965 met abnormaliteiten in verschillende organen; 1046 met een gedegeneerd beenderengestel, met beschadigingen van het zenuwstelsel of van de huid.

IJst gij niet? Dat werd ons wapen! Onze kranten hebben over deze martelaartjes (en hun moeders) gezwegen. Maar zoudt gij, zou ik, onkundig gehouden, deze klaaglijke getuigen van misdaad en onrecht geboren willen zien worden tussen de ruïnes van Amsterdam, Rotterdam, Den Haag, Den Helder en elders?

Doch dan bij tienduizenden tegelijk, want het zullen geen Babybommen zijn die ditmaal vallen.

Wat roept Uw geweten, zo gij nog mens zijt? Dat kan niet, dat mag niet.

Al zouden wij veilig blijven, al gebeurde ons niets, wij willen niet, wij mogen niet, zelfs niet door nalatigheid, zelfs niet door ons zwijgen, medeplichtig worden aan de afgrijselijke plannen der theoretici van de gemakkelijkste en snoodaardigste oorlogvoering, die zich toebereiden om de aarde te veranderen in een onafzienbare puinhoop, om het ganse mensdom en het overige leven te besmetten met de melaatsheid der ontketende stralingen. En voor wat? Waarvoor? Is er vandaag op dit wisselende ondermaanse ook maar één idee, maar één principie dat de verwoesting waard zou zijn van deze planeet, de enige in ons zonnestelsel, waar een idee, een principie zich levend kunnen belichamen? De vraag klinkt waanzinnig. Maar met al haar waanzin schreeuwt zij op uit de reusachtige fabrieken, uitgestrekt als steden, waar dag en nacht gewerkt wordt aan de alverdelgende wapenen, waarvan minister Staf de mogelijkheid liet doorschemeren dat de Atlantische bevelhebbers ze zullen gebruiken wanneer hun strategie tekort schiet.

De eerste A- of H-bom die valt, zal het begin zijn van het einde.

Nooit was er in de loop der eeuwen een dwingender en dringender reden voor de verstandige mens om te zeggen: dat mag niet, dat kan niet; hier sta ik, ik kan niet anders. Nooit was er een aanleiding en een gelegenheid gelijk nu, om alles in te zetten, alles te wagen voor het enige idee, het enige principie dat heden nog zin heeft, te weten: de resolute weigering om toe te stemmen in de ondergang.

Waarom wij naar Helsinki gaan?

Wanneer gij nog niet overtuigd bent, vraag het dan aan de meer dan tweeduizend goede geesten, die sinds vijftig eeuwen gesticht, bevorderd en bestendig hebben wat tot kort geleden de ere-titel droeg van Europese civilisatie en cultuur. De tegenstander zal misschien smalen dat niets gemakkelijker is dan de doden te laten spreken. Inderdaad, niets is gemakkelijker. Maar nimmer zijn wij zo volkomen zeker geweest, als nu en hier, van de onbedriegelijke waarheid en waarachtigheid der antwoorden die de doden zullen geven. Vraag het hun. Vraag het aan de grote filosofen, aan de moralisten, aan de wetgevers, aan de grondvesters van het Recht; vraag het aan de grote bouwmeesters, aan de grote uitvinders der muziek, der poëzie, der schilderkunst, der beeldhouwkunst; vraag het aan de grote ontdekkers van de wiskunde en de geometrie die het denken regelden naar de eeuwige getallen en de goddelijke verhoudingen; vraag het aan de grote ontdekkers der overige wetenschappen die de aarde bewoonbaar maakten, die haar tot een paradijs zullen maken zodra wij willen; vraag het zelfs aan de grote veldheren die dikwijls orde brachten in de menselijke chaos; vraag het aan de grote godsdienststichters die de volkeren trachtten te leiden naar het licht; vraag het de grote mannen en vrouwen die hen daar bij hielpen; vraag het de dapperen die een brandstapel bestegen, een schavot beklommen, de folterbank doorstonden en het executie-peloton voor een edel ideaal; vraag het aan Christus zelf die zich aan een kruis liet nagelen om de mensen een weinig begrip in te storten van liefde en barmhartigheid; vraag het aan deze duizenden onsterfelijken uit het verleden die steeds gestreefd hebben naar het geluk, vraag hun of zij goedkeuren dat al wat zij met onversaagde heldenmoed verwezenlijkten en wensten, wordt teniet gedaan, wordt weggevaagd door monsterachtige, tegennatuurlijke wapenen, vervaardigd en opgestapeld met de gruwzaamste bedoelingen; vraag het al die grote geesten of zij goedvinden dat hun voortbestaan, hun werkelijkheid, voortaan afhangt van de gril, van de vergissing, van het onverstand van lieden die zich een macht toeëigenden welke hun beperkte intelligenties verre overschrijdt.

Waarom wij naar Helsinki gaan?

Omdat wij gekozen hebben tussen goed en kwaad.

Omdat wij een onafwijsbare verplichting hebben tegenover de grote voorbeelden uit het verleden, tegenover de bedreigde mens van thans, tegenover de kinderen in wier ogen een glimlach glanst van geloof, tegenover de toekomst der aarde, waarvan het lot ons werd toevertrouwd – dat is duidelijk – door de geest, die haar schiep, en die, na een arbeid van vierduizend miljoen jaren, haar nog niet moede is.

Daarvan gaan wij getuigen.

Het is nodiger dan ooit.

MATTHIJS VERMEULEN

‘Les Lendemains chantants’

[in: *De Waarheid* d.d. 3 mei 1955, concept gedateerd 23 Apr 55]

Tijdens de oorlog woonde ik in Frankrijk, dicht bij Parijs, in een dorp waar men nauwer contact heeft met mensen en dingen, de goede en de kwade, dan in de stad. Er was een kennel met bloedhonden. In de stilte van de ochtend kon men horen als

er gefusilleerd werd op de Mont Valérien. Men kon zelfs de snauwende commando's horen als de wind uit die hoek kwam. En zo nog een en ander.

Alle geluiden welke ik in die tijd heb opgevangen, alle impressies welke mijn organisme te verwerken kreeg, kristalliseerden zich op een ogenblik in enkele woorden van Gabriel Péri, een der voormannen van de Franse CP, en een der edelste figuren van het Franse verzet. Hij gebruikte ze in de boodschap die hij achter liet aan de levenden voor wie hij zich geofferd had.

Zij luidden: 'Les Lendemain chantants'. Men kan ze vertalen als 'Het Zingend Morgen'.

Op geheimzinnige wijze vervlocht hun klank zich met mijn wezen, en werd voor mij een bron van helder, innig en sterk glanzend licht. Ik maakte een symphonie ervan. Die woorden werden aldus blijvend voor me, tot nu toe, tot altijd zonder twijfel.

Het was schijnbaar toeval, dat ik ze ontving van Gabriel Péri. Maar er is geen toeval in de onzichtbare draden die het weefsel vormen van ons leven.

Geen woorden misschien zijn in de laatste tien jaren zo nutteloos en onverstandig wreed tegengesproken door de mensen die de leiding namen van 'het Westen'.

Toch geloof ik steeds nog in de zin en in de kracht welke degene eraan hechtte, toen hij ze als met geheime inkt schreef op het vaandel, waaronder vandaag de Vrede moet gewonnen worden.

MATTHIJS VERMEULEN

Nederland na Genève

[in: *De Waarheid* d.d. 31 augustus 1955, concept gedateerd 26 – Aug.]

Vandaag geven wij in deze rubriek het woord aan Matthijs Vermeulen, componist, te Amsterdam:

Wij mogen niet twijfelen dat de universele ramp, welke de mens zich sinds acht jaren roekeloos toebereidt, zal worden afgewend. Wij moeten geloven dat de conferenties van Genève duiden op de mogelijkheid van een gelukkige ommekeer in de ontwikkeling ener tragische situatie. Maar zolang de Sowjet-Unie omsingeld en bedreigd is met een doelmatigheid die haar precedent niet heeft in de militaire geschiedenis; zolang de fabrieken van A-, H- en (misschien) C-bommen doorwerken en de voorraden vermeederen van het verderfelijste tuig; zolang alle Russische toenaderingspogingen door een vooringenomen en machtige pers ontvangen worden met wantrouwen, ironie, sarcasme of laatdunkendheid; zolang het doodlopende dogma geldt, dat 'de vrije wereld' sterk en sterker moet zijn en niet verzwakt mag worden; zolang de Stem der Volkeren die om Vrede roept, in de Atlantische landen systematisch gesmoord wordt of verdacht gemaakt door de invloedrijkste organen der publieke opinie; zolang daar niemand openlijk voor de Vrede kan uitkomen zonder risico van zich behandeld te zien als schuldige, als verrader, als vijand; zolang in het kamp der 'vrije wereld' de oorlogspsychose met de meest onbeschroomde middelen wordt onderhouden en aangewakkerd, evengoed onder de burgerij als onder de soldaten; zolang deze algemene offensieve geest van onverstand, verblindingshypocrisie en onverzoenlijkheid werkzaam blijft, zolang is er niets veranderd, is er niets gewonnen, is niets zeker, is ieder in gevaar, is een onafgebroken waarschuwend actie het eerste gebod: In naam van ons vaderland, in naam van Europa, in naam van

de Mens, in naam van al het onmetelijke en onschatbare dat sterven zal wanneer nog ooit de oorlog losbreekt.

Toen de Sowjet-Unie en de Tsjechoslowaakse regering de volken onlangs in kennis stelden van hun kloek besluit om respectievelijk 640.000 en 34.000 manschappen te demobiliseren, rees natuurlijkerwijze de vraag bij mij op, of het niet in de lijn van Nederland zou liggen om dat exemplaire initiatief te beantwoorden met een enigszins gelijkwaardig gebaar. Wij zouden kunnen beginnen met 10.000 dienstplichtigen naar huis te zenden, bij voorkeur onderwijzers en bouwvakarbeiders waaraan een nijpend tekort bestaat. Dat zou circa 0.1% vormen van ons globale bevolkingscijfer, tegenover circa 0.33% voor de Russen, 0.26% voor de Tsjechoslowaken. Zover ik kon waarnemen, zijn er tot nu toe nergens de nodige stemmen opgegaan voor zulk een eenvoudige en nuttige daad van wederkerigheid. Ik kan daaruit niet anders concluderen, dan ik deed: Wij mogen niet twijfelen aan een goede wending. Maar er is nog niets veranderd.

[Een atoom-basis in Nederland?]

[geschreven voor *De Waarheid*, vermoedelijk niet gepubliceerd]

Het komt mij voor dat de kwestie of Nederland een atoom-basis zal oprichten, tot dusverre niet met voldoende zakelijkheid en scherpte is onderzocht.

Tot ons alles belang moet dit probleem beschouwd worden zonder enige sentimentele of ideologische overweging maar van een zuiver pragmatiek en rationeel standpunt.

De vragen waarmee wij te rekenen hebben luiden deze:

- 1° In hoeverre is een atoom-basis hier te lande strategisch nuttig?
- 2° In hoeverre is zij onmisbaar?
- 3° In welke mate is zij gevaarlijk?
- 4° In welke mate is zij vermijdelijk?

Op vraag 1 kan slechts geantwoord worden met een ontkenning. Ons land immers is te klein van oppervlakte om er een atoom-basis te verbergen of verborgen te houden. Een H-bom of een C-bom, geworpen op het approximatieve middelpunt van ons territorium, zal over ons gehele land iedere atoom-basis buiten werking stellen, waar zij zich ook bevindt.

Hoe nauwer de Russen zich omsingeld zien, des te meer zullen zij zich bij het eerste ernstige alarm genoodzaakt achten tot preventieve maatregelen om de wapenen die zij het ergst vrezen grondig uit te schakelen.

De Russen hebben daarbij een enorme voorsprong, waarvan wij ons, schijnt me, niet genoegzaam vergewissen.

De Russen namelijk kennen de gesitueerdheid van alle Europese atoom-bases, terwijl de hunne daarentegen wegens de kwasi-onbegrensde uitgestrektheid en bebostheid van hun achterland, ons onbekend blijven. Zonder enige twijfel zullen zij een Nederlandse atoom-basis met voldoende nauwkeurigheid voor een H-bom weten te localiseren. Zonder enige twijfel ook zullen zij de machtigste projectielen gebruiken om onmiddellijk een definitief resultaat te bereiken. Zij hebben aanzienlijk meer kansen dan hun tegenstanders om raak te slaan. Voorzichtigheidshalve en logischerwijze moeten wij admitteren dat tegenover iedere nieuwe of reeds oude Europese, Afrikaanse, Klein-Aziatische of Japanse atoom-basis ergens in het

Russische achterland een repliek zal worden opgesteld in de vorm van zorgvuldig afgestemde geleide raketten, die op het uur U allen tegelijk zullen vertrekken naar hun doel en die niet achterhaalbaar zijn doch altijd treffen. Wanneer aldus de naaste periferie van Rusland geneutraliseerd zal zijn, zullen de Russen nog over ruimschoots tijd beschikken om Amerika onder schot te nemen.

Uit deze consideraties waartoe vraag 1 ontegenzeggelijk noopt volgt even onweerlegbaar het antwoord op vraag 2.

Reeds wegens de uiterste kwetsbaarheid van ons grondgebied is een atoom-basis in Nederland onverdedigbaar en bijgevolg overbodig. De betwijfelde diensten die zij in het gunstigste geval kan bewijzen, zullen tegen onmetelijke offers tot welke zij automatisch voert, niet opwegen. Want let wel: Omdat de Russen niet kunnen weten van welke punt een eventuele aanval uitgaat zullen zij zich gedwongen oordelen om alle bekende atoom-bases zonder uitzondering of onderscheid onverwijd onschadelijk te maken.

Uit de objectieve overwegingen betreffende vraag 1 en 2 vloeit wederom werktuigelijk het antwoord voort op vraag 3.

Een atoom-basis brengt Nederland in rechtstreeks contact met een dodelijk gevaar waartegen geen afweer en geen uitweg bestaat. Des te minder afweer en uitweg bestaat er hier voor ons daar wij èn wegens onze bevolkingsdichtheid èn wegens onze geografische ligging in een klem zitten, als vissen in een net.

Theoretisch is dit extreme en bijna doelloze gevaar nu nog afwendbaar. Of wij het praktisch zullen vermijden zal afhangen van onze realiteitszin, van de graad onzer verblinding, van de graad onzer instincten van zelfbehoud.

Ik heb deze afgrijselijke beschouwingen, die niet zedelijk zijn maar redelijk, geschreven met de hoogste afkeer. Ik zou ze ongeschreven hebben gelaten indien het geweten mij niet verplichtte om het mogelijke te beproeven tegen een onheil dat wij nodeloos bezig zijn over ons af te halen. Zoals de afgrond de afgrond roept, zo zal de atoom-basis de atoom-bom roepen.

Beschouwingen bij mijn Zesde Symfonie

[in: *De Groene Amsterdammer*, 5 december 1959]

De leidende gedachte van een compositie wordt mij altijd gesuggereerd door het onderwerp, de handeling, en bij de zesde symphonie ging dit als volgt.

Op een avond zaten wij, mijn vrouw en ik te praten over muziek van de vijftiende, zestiende eeuw, en van het een na het ander kwamen wij terecht bij een componist uit Zuid-Brabant, die in zijn tijd tamelijk beroemd was geweest, maar nu allang vergeten, en wiens enigszins zonderlinge naam mij eens in een schertsende bui door Diepenbrock gegeven was als bijnaam, omdat de techniek van mijn muziek in sommige opzichten verwant is aan de techniek van de vijftiende, zestiende eeuw. Hij heette Matthys Pipelare. Men schreef de eerste helft van zijn familienaam in letters, de tweede helft, la, ré in noten. Dat zijn de twee voornaamste tonen van de Dorische toonladder. Sinds de middeleeuwen worden de antieke toonladders, die alle van Griekse afkomst zijn, kerktoonladders genoemd, maar men gebruikte ze evengoed in de volksmuziek, zoals bij de oude Grieken trouwens ook.

Het lag in de lijn van ons gesprek dat de tonale formule la-do-ré vernoemd werd, en omdat wij beiden Frans georiënteerd zijn, hoorden we die drie syllaben, niet enkel als noten, maar tegelijk in hun Franse betekenis van l'adoré, het aangebedene, de

aangebodene, in hun overdrachtelijke, allegorische zin. Wij glimlachten. Toen werd mij door haar, die mijn neiging kent tot bewondering en adoratie, opeens het voorstel gedaan: op die noten zou jij een stuk moeten componeren. Ik bedacht mij een seconde en zei: daar heb ik geen tijd voor. Ik herinnerde mij het romantisch verhaal uit de Mémoires van Berlioz, die 's nachts een prachtig symphonisch thema geïnspireerd krijgt, het noteert, maar het de volgende dag verscheurt en vergeet, omdat hij anders zijn wekelijks artikel niet zal kunnen blijven maken, waarmee hij de kost verdient. Ik was toen nog bezig met het Avontuur van de Geest, en had mijn wekelijks artikel te maken voor de Groene. En mijn leven lang heb ik de twee tegenstrijdige hersenfuncties van componeren en kritieken schrijven (de ene is synthetisch, de andere analytisch) niet met elkaar kunnen combineren.

Dat is ettelijke jaren geleden. Het waren geen gemakkelijke jaren. Doch elke wolk heeft haar zilveren randje, niet altijd, toch vrij dikwijls, en in die duizenden dagen van geduld oefenen, kwam af en toe die avond weer in mijn geheugen met die drie noten. Ik zette haar uitnodiging kalm opzij. Er was weinig kans dat ik ze ooit zou vergeten. Zij waren zo simpel, zo lapidair, zo laconisch. En bovendien hadden zij zich blijkbaar in mijn onderbewustzijn vastgehaakt en wij weten nooit precies wat daar gebeurt. Zij bleven daar zo maar wat rondwaren, rondscharrelen, zonder dat ik er enig perspectief in kon bespeuren. Op een keer echter, terwijl ik in de trein zat naar Den Haag op weg naar een festival-concert, en terwijl ik in de avondzon van eind juni plotseling een wonderbaarlijk rozig varkentje door de wei zag rennen, helemaal alleen, en met een exuberant plezier alsof het zich gevleugeld voelde, kreeg ik een gewaarwording, alsof er in mijn binnenste een gordijn openging dat mij tot dan toe gescheiden had van een zeker geluid. Ik hoorde iets alsof er iets begon. Ik hoorde het begin van een onderwerp, dat zich in mijn herinnering grifte. Een ogenblik later, vreemd genoeg, dacht ik aan een basiliek van de Pythagoreeërs, die men enige tijd terug, in de buurt van Rome, bij het aanleggen van een spoorlijn uit de grond had opgegraven, en waar biggetjes werden geofferd aan de godheid.

Toen ik een poos daarna bevrijd raakte van het kritieken schrijven, had ik wel een onderwerp, de adoratie, maar nog geen leidende gedachte. Ik stond dus voor het probleem hoe een zo vaag, ofschoon oer-oud, oer-menselijk en universeel begrip als de adoratie, getransformeerd zou kunnen worden tot een muzikale handeling die zich in heldere, vaste lijnen en met een logisch beloop zou moeten ontwikkelen vanaf de aanvang tot haar einde. Bij een dergelijke handeling kan men daar niet middenin vallen, men kan daar ook niet halverwege ophouden. Men moet daar in ieder geval tot het uiterste gaan, wil men bij de mens die ernaar luistert, niet een spoor van onbevredigdheid achterlaten. Het slot reeds ziende als idee, als werkhypothese, als wensdroom, en in sommige momenten reeds als ervaring, zocht ik naar het punt waar het ene uiterste dat andere zou raken. Ofschoon het niet terstond gevonden werd, lag het voor het grijpen. Bij het begin, natuurlijk, wanneer er in het innerlijk nog bijna niets of zo goed als niets beweegt wat blijk van ontroering geeft. Ik houd adoratie voor synoniem met ontroering. Hoewel er ontroering kan zijn zonder adoratie, en adoratie zonder ontroering, zijn ze bij mij onafscheidelijk. Ik heb ook het sacrale in mijn bloed, misschien sterker nog dan een Babyioniër of een Egyptenaar van zes, zeven duizend jaar geleden, en evenals hij, enkel wat rationeler dan hij, zie ik ieder wezen, levend of niet-levend, in het doorzicht van zijn adorabel, fascinerend mooi geheim, want het is altijd een meesterwerk. Ik veronderstelde mij daarom het begin van die nog bijna onmerkbare ontroering als toegenegen, vriendschappelijk, min of meer verliefd, zacht, en reeds geschikt om sympathie, medeleven te wekken. Zij zou

verschijnen in de gestalte van een zuiver afgeronde melodie. Wat deze melodie uitdrukt zou niet in begrippen definieerbaar zijn. Zij zou direct opwellen uit de bron waar de ontroering nog pure energie is, waar zij nog geen naam draagt en enkel de uiting is van een pas ontwaakte verrukking. Wanneer deze melodie zich voltooid had, zou zij, psychologisch aansluitend, dus als vanzelf, gevolgd worden door een andere melodie, een graad duidelijker geïntoneerd, een beetje intensiever van expressie. En hierna, met of zonder vluchtige, kleine intermezzo's een derde, een vierde, een vijfde, telkens ontstijgend op een lichtelijk hogere graad van leven, vibratie en warmte, altijd uit dezelfde bron van onnoembare maar altijd weldadige beweging, die zich zou manifesteren in steeds nieuwe melodische gestalten, telkens een graad bewogener en bewegender, de een wat korter, de andere wat langer van duur, allen verschillend, ook van karakter, van temperament, en toch in hun beginsel hetzelfde, allen onmiddellijk herkenbaar, vertrouwd, ofschoon niet te vatten in een woord, niet te beperken in een ruimte. Er zou geen hiaat mogen zijn, geen onderbreking en ook geen moeizaamheid in de opwaartse gang. Wel verpozingen in de actie, maar geen halten. Het tempo, het ritme, de accenten, zouden met de geleidelijk toenemende beweging moeten harmoniëren. Alle melodische gestalten zouden in een min of meer rechtstreeks verband moeten staan met de drie noten la, do, ré, die mij tien jaren onbeweeglijk vergezeld hadden, maar die slechts op enkele uitzonderlijke plekken de handeling zouden mogen domineren, en overigens slechts zouden dienen als constructief centrum. Ik wist niet, toen ik begon, hoeveel melodische gestalten ik nodig zou hebben om deze muzikale handeling tot een consequent eindpunt te voeren. Ik heb ze niet geteld, wat ik voor mezelf panelen, taferelen noemde, hoewel ze ook voor mij onzienlijk waren. Ik wist alleen dat ik gaan zou en gaan moest tot het uiterste dat in mijn bereik lag, en dat de gehele handeling zich zou afspelen op deze aarde. De architectonische opzet der symphonie is dus de eenvoudigst denkbare. Grafisch zou hij kunnen worden aangeduid door de figuur van een spiraal of door het teken crescendo. Nergens keert de muziek er terug naar een moment dat voorbij is. Wij baden ons nooit in dezelfde stroom, zei Heraclitus.

Zo is de leidende gedachte geweest van de zesde symphonie. Gereduceerd tot een schema: de gestadige wording, in haar vele stadia en fasen, van het leven, of juister nog, van psyche, die het leven bezielt. Zij bracht menigerlei risico mee, en bij elke trede hoger kon ik duchten te zullen blijven steken. Maar zij werd mij opgelegd door het onderwerp en er viel niet aan ontsnappen. Van de structuur die eruit voortvloeide ken ik geen voorbeeld in de muziekgeschiedenis, en ook in mijn vorige symfonieën komt zij niet voor. Het enige parallel dat ik zie, zou kunnen zijn de Divina Commedia van Dante met haar opwaartse kringen of ook de fantasmagorische schildering van Jeroen Bosch die zich bevindt in het Escorial en die wij noemen De tuin der lusten, maar die bloemrijker en subtieler door de Fransen werd getiteld *La poursuite des délices terrestres*, de achternajaging der aardse geneugten. Met dit onderscheid echter dat aan de taferelen van de zesde symphonie geen enkele concrete stoffelijke verbeelding ten gronde ligt.

De techniek, waarmee het werk gerealiseerd werd, is het resultaat van een aantal proposities, die een hervorming beogen van het compositorisch materiaal. Totnutoe zijn die proposities niet gediscussieerd. En ik geloof dat alleen reeds een opsomming ervan en een bondige toelichting het luisteren zal vergemakkelijken naar een muziek welke men zelden hoort. Wij luisteren immers met een dubbel oor: het ene intuïtief (wat stellig voldoende kan zijn), het andere intellectueel (wat stellig vollediger is) en het intellectuele oor wil gaarne begrijpen, vooral wanneer het overrompeld wordt.

Ik heb steeds gestreefd naar een opheffen van het ritme dat de tijd verdeelt in kleine partjes van 2 of 3 tellen (of van een meervoud van 2 of 3) waar de klemtoon onveranderlijk ligt op de eerste. Ik heb steeds geprobeerd de tijd relatiever te maken, ontastbaarder, zwevender, niet terstond overzienbaar en besloten aandoend wegens zijn onmiddellijke meetbaarheid. Ik heb steeds gepoogd de tijd te verwijden, te verruimen tot twee, drie, vier, vijf verschillende gelijktijdige tijden die tezamen weven de duur, de onafgestrekte, onbeperkte duur, zoals verschillende tijden de duur maken in de grote, astronomische ruimte.

Sinds Wagner voor het eerst in zijn Tristan de vijfkwarts maat gebruikt heeft, morrelen de componisten aan ons maatsysteem om de tralies te verbreken van de maatstreep (uitgevonden omstreeks 1600) welke de stroom der muziek verbrokkelt als het tikken van een ouderwetse hangklok. Het verbrijzelen van die tralies kan niet bereikt worden door afwisselingen van maatsoorten, evenmin door gecompliceerde differentiaties van notenwaarden, evenmin door vermengingen van ongelijksoortige ritmiek. Want al die hulpmiddelen blijven onvermijdelijke varianten van eenzelfde gefragmenteerde tijdmeting.

De gewaarwording van onafgebakende maat, van continuë duur, van astronomische, kosmische tijd (waarin wij reeds beginnen te leven en waarin wij hoe langer hoe meer zullen gaan leven) kan enkel verkregen worden door uitschakeling van de solistische stem als zodanig en door het consequente individualiseren, personaliseren van alle nevenstemmen die in de symfonische, orkestrale muziek de hoofdstem plegen te begeleiden. Onder individualiseren versta ik dat iedere begeleidende stem haar eigen melodie moet zingen, welke melodie haar eigen centrale ritme moet vol, gen, dat onafhankelijk van het centrale ritme der hoofdstem geconcipieerd behoort te zijn. Tussen de hoofdstem en de nevenstemmen mag slechts in het vlak der sonoriteit en in het vlak der expressie samenhang bestaan. Enkel zodoende kan men het zwaartepunt en de hinder van zwaartekracht die het inhoudt, elimineren, en de sensatie geven van vrijheid in de tijd en in de ruimte. Theoretisch laat deze techniek zich gemakkelijk en eenvoudig formuleren. Haar om te zetten in praktijk is moeilijk en eist grote spanningen bij de maker. Men moet eerst kunnen horen en denken in deze techniek, wat aangeleerd kan worden, maar wat ook een speciaal gerichte mentaliteit vergt. Vervolgens moet men tot zijn beschikking hebben een overvloedige, substantiële melodische inventie en fantasie. Ten derde moet men het contrapunt even grondig beheersen als Palestrina en Bach, ten vierde moet men de akkoordische mogelijkheden even ver en breed overzien als het hedendaagse klankgebied zich uitspreidt.

De toepassing van deze techniek impliceert eveneens, dat zowel in de onderlinge relaties van de tonen der melodie als in de onderlinge relaties der akkoorden, het gehele systeem van cadens, periodebouw, groepsverband en becijferbare bas (uitgevonden omstreeks 1600) radicaal wordt afgeschaft. Debussy heeft deze hervorming ingeleid, zonder haar te kunnen voltooien, en sindsdien werden zijn pogingen niet voortgezet. Nochtans is deze hervorming een eerste noodzakelijkheid en de enige uitweg om de vicieuze cirkel te forceren, waarin de componisten sedert ongeveer 1920 bijna automatisch ronddwalen. Willen wij een verdere en vruchtbare evolutie van de muziek, dan moet het muzikale denken van meetaf hervat worden.

De gamma van deze techniek is de twaalftoonladder, maar zonder enige gebondenheid in de opeenvolging der tonen, die enkel geregeld wordt door het gekozen toon-centrum, (dat naar behoefte of naar believen kan wisselen) en door de eisen der melodie. Ik beschouw elke vooropgezette dwang in de opeenvolging der tonen, gedecreteerd door de dodekafonisten, als tyrannieke dogmatiek, als zinloze

negatie der vrijheid, die door geen enkele verstandelijke redenering, zelfs door geen enkel pretext kan worden gerechtvaardigd. En ik geloof vast, wanneer de eerste symfonisten van omstreeks 1750, die de gewone toonladder manipuleerden, het in hun hoofd gekregen hadden om diezelfde nodeloze, onmotiveerbare wet uit te vaardigen, ik geloof vast, dat zij daarmee de hele evolutie van de muziek zouden hebben stopgezet.

Voor de twaalftonige gamma, zoals ik haar benut, zou men de term van integrale chromatiek kunnen gebruiken, wanneer het woord chromatiek (gekleurd) hier niet ongeëigend was. Want in de vroegere chromatiek staat de verhoogde of verlaagde toon altijd in nauwe betrekking tot de eigenlijke niet-verhoogde of niet-verlaagde toon. Over de nieuwe gamma evenwel, zoals ik ze mij voorstel, staat ieder der twaalf tonen volstrekt op zichzelf en is slechts afhankelijk van de vorige of van de volgende toon in zoverre de curve der melodie hem nodig maakt. Haar eigenlijke naam zou dus moeten luiden de integraaldiatonische toonladder, volgens de etymologische betekenis van diatonisch: een gamma door welke alle tonen lopen. Zonder voortekens zou zij met toevoeging van een zesde lijn aan de traditionele balk, en met een C-sleutel, aldus kunnen worden genoteerd:

[notenvoorbeeld]

Wat hetzelfde zou zijn als:

[notenvoorbeeld]

en hetzelfde als:

[notenvoorbeeld]

Ofschoon de vereenvoudigde notatie, eenmaal eraan gewend, zeker gemakkelijker zou zijn om te schrijven en om te lezen dan de traditionele, geloof ik niet dat iemand van ons zulk een krasse omwenteling in onze lees- en associatie-gewoonten zal beleven. Want het oude systeem, hoe omslachtig ook, is waarschijnlijk nog wel een eeuw bruikbaar.

Mijn wijzigingen in de diverse sectoren der techniek sluiten organisch aan bij de opvattingen die ik altijd gehad heb over de compositie als zodanig en over de behandeling van het orkest.

Ik meen dat alle overgeleverde vormschema's van het verleden, uitgewoond zijn, uitgeleefd, en voortaan ondoelmatig, onwerkzaam. Wij kunnen ze nog bewonderen als min of meer volmaakte modellen van een vroegere muzikale betoogtrant, doch zij hielden op te beantwoorden aan de wensen, bewuste of onbewuste, van ons innerlijke wezen. De sonate-vorm, de lied-vorm, de rondo-vorm, de fuga-vorm verloren voor onze minder rudimentaire, wijder vertakte, meer verstrengelde, meer verdiepte psychologie hun zin, hun toepasselijkheid, hun reden van bestaan, omdat wij langzaam geleerd en beseft hebben, dat het leven, zowel het innerlijke als het uiterlijke, na een reeks van min of meer bekoorlijke of beklemmende ervaringen, beproevingen nooit precies naar hetzelfde punt van uitgang terugkeert, alsof er niets gebeurd is, zoals de oude vormen ons dat simplistisch wilden suggereren, symboliseren. Verschillende componisten (Berlioz, Liszt, Strauss, Mahler) hebben wel geprobeerd het conflict-complex van twee contrasterende thema's, dat gedurende anderhalve eeuw de muziek merkwaardigerwijze geïmmobiliseerd heeft, te ontwijken, te omzeilen door enige vermeerdering van de thematische gegevens, of het te legaliseren als 't ware door de toevoeging van een litterair scenario, maar altijd toch vielen zij weer terug in het traditionele gebod van de reprise, de herhaling, waar alles opnieuw begon alsof de hoorder niets bemerkt had, en alsof zijn gesteltnis zich nog op dezelfde temperatuur bevond als bij de aanvang. Ik ben nimmer te weten gekomen

of en hoe de wetmatigheid bewezen zou kunnen worden van een exclusief systeem, dat op een vrij recent tijdstip der muziekgeschiedenis plotseling opduikt als een noodzakelijkheid. Van jongsaf echter heb ik gemeend dat elk vooruit bepaalde, zogenaamd geijkte vorm, tot de procédés behoorde die een idee belette zijn eigen vorm te scheppen en daarom resoluut moest worden verworpen.

Ik meende tegelijk dat niet alleen de vormen der voorafgaande meesters hadden uitgediend, maar dat ook alle soorten van inhoud welke er waren vastgelegd, moesten worden vermeden, tenzij ze compleet hernieuwbaar zouden blijken. Die inhoud werd altijd ontleend aan een maatschappelijk ritueel, zoals een jacht, een optocht, een processie, een dans, een mars, een serenade, een aubade, of aan een décor zoals kerk, tempel, bidstoel, wieg, aan landelijke of huiselijke tonelen, aan alle pittoreskheden van de dag en van de nacht, met alle conventionele symbolen van ritme en klank naar welke zij waren gemodeleerd, en waarvan ik niet meer de geringste gelijkenis bespeurde in onze tegenwoordige wereld.

Maar als ik meende dat het bijna totale verbeeldingsleven van de vroegere meesters, en zelfs een groot deel van hun muzikale taal mij geen voorbeeld en geen aanknopingspunt konden verschaffen, ik realiseerde mij tevens zeer nauwkeurig dat die meesters successievelijk een potentie van psyche en expressie hadden geaccumuleerd welke voortaan zou gelden als norm, waarbeneden ik mij niet zou mogen veroorloven te dalen en waarboven ik wilde reiken zover mijn middelen dit vergunden. Alle voorgangers die ik bewonderde, hadden naar dezelfde impuls geluisterd en eraan gehoorzaamd.

Ik dacht mij dus muzikale vormen die nooit dezelfde zijn maar steeds anders, zoals het ene stuk van een toneelschrijver steeds anders is dan het andere, de ene roman van een romanschrijver nooit dezelfde, het ene beeld anders dan een ander van dezelfde beeldhouwer, het ene schilderij, het ene gebouw altijd anders, dan het andere van dezelfde schilder of architect. In de muziek dacht ik mij vormen die evenals in de overig kunsten uitsluitend bepaald werden door het onderwerp. Gelijk mijn voorgangers ontleende ik die vormen aan de reflexen der gemeenschap, doch op een ander plan van haar sensibiliteit. In plaats van de gespecialiseerde gevoelens te vertolken, die aan een menigte formalismen gebonden zijn, en die ik daarenboven door goochelaars en kwakzalvers van allerlei rang en stand verlaagd zag tot de veilste koopwaar, meende ik te moeten trachten het diepste principieel aan te boren, en ik bedoel hiermee de verborgen haard waar men nog niet zichzelf is en toch reeds oneindig meer dan zichzelf, de bron waar de geheimzinnige drang opwelt, die alle mensen, min of meer latent, maar meestal ongebruikt, dikwijls ongekend meedragen ergens in hun middenrif, waar hij bij ieder meestal ongeweten ligt te hunkeren om te worden gewekt, te worden aangewakkerd, die ondoorgrondelijke drang om zelf poëet te worden in de etymologische zin van het Griekse woord, dit wil zeggen maker van iets, schepper van iets, die donkerlichtende kern van iedereen, waar een demiurgisch enthousiasme, ontdaan van alle betrekkelijkheden, en enkel vergelijkbaar met liefde in haar eerste staat, wanneer zij nog geen voorwerp heeft, wanneer zij enkel nog factor van beminnen is, altijd op een uitweg wacht om te kunnen opvlammen.

Die onnoembare drang zou zich laten vertonen in talloze situaties, in ontelbare melodische gestalten, en elk dezer situaties en gestalten zou altijd positief geïntoneerd zijn. Die machtige, heilrijke drang zou niet laten personaliseren door een solistische stem, optredend in naam der gemeenschap, maar door een wisselend veelvoud van persoonlijke stemmen, tezamen geordend tot een gemeenschap, waar elke stem een

individueel werkzaam deel zou nemen aan de wording van het muzikaal gebeuren en aan elke fluctuatie in het muzikaal gebeuren. De componist zou het orkest niet langer beschouwen van buiten af, als begeleider, illustreerder van een enkelsoortige, individuele stem, doch hij zou het zien van binnen-uit als gemeenschap van verscheidene evenwaardige stemmen die samenstreven naar de verwerkelijking van de ene, menselijke zang.

De Programma's van het Concertgebouworkest

[in: *De Groene Amsterdammer*, 21 januari 1967]

Wanneer de barre ziekte mij niet bijna alle vermogens voorlopig ontnomen had, zelfs de reuk, de smaak, het gehoor, de spraak, ja bijna alles behalve een vaste wil, een onverminderd vuur, een goed oog en een heldere geest, ware ik zeker op 14 december naar de vergadering te Amsterdam gegaan, waar gedebatteerd werd over het programma-beleid van het Concertgebouworkest en zou ik er gezegd hebben wat hier nu volgt.

Dames en heren.

Al een hele poos geleden, toen 'de vijf jonge componisten' hun agitatie begonnen tegen de artistieke oriëntatie van een der beroemdste Europese symfonie-orkesten, het Amsterdamse, misbruikte een confrater van het Parool op onbesuisde wijze mijn naam en lotgeval, om 'de vijf' te verwijten dat zij een beetje erg veel haast hadden om in het Concertgebouw op het podium te verschijnen, en dat de duur van hun wachten en geduld oefenen niets was vergeleken met de jaren dat men mij daar in de kou had laten staan. Hij deed alsof hier niets onregelmatigs in stak, ik werd als voorbeeld ter navolging gesteld.

Sinds ben ik tijdens de diverse debatten welke 'de vijf jonge componisten' met weergalozе handigheid wisten te hernieuwen, te hervatten, nog menigmaal eventjes in de actualiteit gekomen, ook als schrikbarend staaltje van verzuim dat er gebeuren kan. En inderdaad. Mijn eerste symfonie, van nog geldige muziek: 50 jaar vertraging. Een halve eeuw! Mijn Tweede, nog geldige muziek vandaag: 36 jaar achterstand; mijn Derde, vandaag nog 'actueel', uitgevoerd na 18 jaar wachten.

Deze drie werken introduceerden in de muziek een nieuwe compositorische methode, een nieuwe orkesttechniek en een nieuwe psychische gesteltenis. Ik heb, helaas, nooit iemand ontmoet met voldoende begrip hiervoor en die ermee instemde. Als mijn werken tijdig waren opgevoerd, had de evolutie der muziek, die overal sinds ruim 40 jaar stagneert, haar normale ontwikkeling kunnen voortzetten.

Maar wat ik thans eens-en-voorgoed geconstateerd wens te zien is het feit dat er tussen deze wederwaardigheden en de hypothetische tegenspoed, die de 'vijf jonge componisten' zou kunnen bedreigen, niet de geringste overeenkomst en geen enkel punt van vergelijking bestaat. Hetgeen de 'vijf' ondernamen, deden zij met de klaarblijkelijke bedoeling om op een programma te verschijnen van het Concertgebouworkest. Van iets dergelijke heeft bij mij nooit sprake kunnen zijn.

Mijn conflict met Willem Mengelberg begon in 1912 omdat Mengelberg, die niemand van betekenis naast zich duldde, zijn derde dirigent, Evert Cornelis, een jong en zeer begaafd musicus, onder de plak hield en verhinderde zijn talent te ontplooiën door het samenstellen van belangrijke programma's. Er bestond toen nog geen pagina van mijn 1e symfonie.

Mijn kritiek op Mengelberg verscherpte na het uitbreken van Wereldoorlog I. Willem Mengelberg was door afkomst, opleiding en van nature pro-Duits, zoals hij pro-Duits is geweest gedurende Wereldoorlog II. Hij was pro-Duits in de samenstelling zijner programma's, in de keuze zijner solisten, in zijn onderdrukking van Evert Cornelis, die sterke neigingen had tot de moderne Franse muziek, in zijn krasse achteruitzetting van de pro-Franse Diepenbrock, in zijn domme bevordering van Dopper (van wie nu reeds geen noot meer rest) tot voornaamste Nederlandse componist, omdat hij zijn trawant was. Naarmate de oorlog duurde nam zijn pro-duitsheid toe en met toenemende vinnigheid heb ik haar bestreden. Ik was toen kunstredacteur en muziekcriticus aan De Telegraaf, die mij volle vrijheid liet. Met een soort van sardonische melancholie herinner ik mij dat ik in dit zeer riskante avontuur geheel alleen stond onder mijn muzikale collega's.

Altijd heb ik gedacht dat men de componist niet mag straffen voor grieven die men meent de criticus te moeten toedragen, wanneer deze functies door de natuur of door levensnoodzakelijkheden in dezelfde persoon verenigd zijn. Zo naïef was ik, en ben het nog. Dus beging ik de vergissing om tussen onze harde polemieken door mijn Eerste Symfonie Mengelberg tot opvoering aan te bieden. Hij sprong op de gelegenheid aan en per kerende post kreeg ik een uitnodiging hem op te zoeken. Wij hadden een gesprek dat een half uur duurde, waarin hij mij overlaadde met verwijten tegen mijn kritieken. Ik zei hem dat ik niet gekomen was als criticus maar als componist. Toen greep hij mijn partituur, bladerde haar door met een ostentatoire mimiek van minachting en met stekelige aanmerkingen. Ik ben daarna opgestaan en terwijl hij mij uitgeleide deed tot aan de trap, zei hij mij nog: 'Als ik u een raad mag geven, jonge man, gaat u dan wat lessen nemen bij meneer Dopper.'

Daar stond ik dan op straat en begon te begrijpen. Mijn onnozelheid had hem een gevaarlijk argument tegen mij gegeven. De volgende dag kende heel muzikaal Amsterdam ons onderhoud. En al zijn acolieten strooiden het praatje rond, dat ik een campagne tegen hem voerde omdat hij een partituur van mij geweigerd had uit te voeren. Een gezaghebbend personage van onze hoofdstad schreef zelfs, en liet drukken, dat Mengelberg mijn symfonie niet had willen spelen uit puur medelijden om mij niet voor altijd belachelijk en onmogelijk te maken.

Dit was geen programma-beleid. Het was persoonlijke wraakneming en al zijn aanhangers deden er aan mee. Hij toont zich nog bekrompener in het vervolg dezer lamentabele belevenissen. Toen ik in de stilte die hangt tussen het eind-akkoord van muziek en het applaus, mijn onbezonnen kreet geslingerd had Leve Sousa (het was na een symfonie van Dopper) werd ik met mijn vrouw als arrestanten naar buiten gebracht tussen twee politie-agenten, met het verbod het Gebouw nog ooit te betreden.

Zo stond ik klem en ik zou verloren zijn geweest als mijn tegenstanders niet een kapitale fout begaan hadden. Kort na dit ongewone 'incident' kwam het zgn. Caecilia-concert (ten bate van bejaarde musici) dat gegeven werd in de Stadsschouwburg, onder leiding van een dirigent buiten verband met het Concertgebouw, ditmaal J.S. Heuckeroth, een zeer muzikaal maar een beetje ouderwets man. De solist zou zijn Alexander Schmuller, een destijds befaamd violist, type Paganini. Ik had twee kaarten fauteuils de balcon, en passeerde verdacht op niets, ongehinderd de controle. De zaal was vol tot de nok. Enkele ogenblikken alvorens Schmuller zijn concerto zou beginnen, werd vanaf het podium aangekondigd dat Alexander Schmuller niet zou spelen zolang de heer Matthijs Vermeulen zich in de zaal bevond. Het effect was verbijsterend: met een ruk vloog het hele publiek op van zijn stoelen, en barstte los in dreunend geschreeuw. Een deel riep 'Eruit'. Een

ander deel riep 'Blijven'. Dat duurde ruim een kwartier. Ik keek zwijgend toe. Niemand kon gissen hoe dat eindigen moest. Toen iedereen schor begon te worden, trad Heuckeroth naar voren, tikte met zijn stokje energiek op zijn lessenaar, en verklaarde dat in plaats van Schullers concerto de Eroïca gespeeld zou worden van Beethoven. Een frenetiek applaus en op slag werd alles kalm. Maar ik heb sinds nooit meer een zo geëlektriseerde uitvoering gehoord van de Eroïca!

Het Concertgebouw-bestuur, duchtend dat het oproer naar het Gebouw zou overslaan, zond mij een paar dagen later de mededeling, dat het verbod zou worden opgeheven als ik mij verplichten wilde om voortaan niet meer te schreeuwen tijdens een uitvoering. De voorwaarde scheen mij aannemelijk en de rust keerde terug.

Ik kon mij verbeelden dat ik overwonnen had, maar begreep ook dat niets veranderd was en dat niets veranderen zou. Met groeiende tegenzin schikte ik mij in de oude sleur. Onverwacht, als recht uit de hemelen, overviel mij toen een wonder. Ik woonde op de Linnaeuskade, en in een stralende lentemorgen van 1919, terwijl ik wachtte bij de slagbomen (die sinds vervangen zijn door een viaduct) schoot mij plotseling het hoofdthema van mijn tweede symfonie te binnen [en] stond het hele werk mij eensklaps voor ogen.

Terwijl een lange goederentrein voorbijzeulde noteerde ik, op muziekpapier dat ik altijd bij me droeg, het essentiële. Aangekomen op De Telegraaf, waarheen ik onderweg was, in het pittoreske maar afzichtelijke St. Nicolaasstraatje, in onze armetierige bureaus, drong het tot mij door dat ik met dat dubbelleven bezig was mezelf te verwoesten, het werd mij een ondraaglijke obsessie een compositie, waarin vaart zat, daar onvoltooid te zien liggen. Elke nacht droomde ik in een kerker opgesloten te zijn en rammelde aan de spijlen van mijn bed, die voor mijn slapende verbeelding de tralies waren. Ik heb dat nog uitgehouden tot het einde van de Mahler-feesten. Toen ging het niet langer. R.N. (Rik) Roland Holst en enige vrienden brachten een klein sommetje tezamen dat mij twee jaar vrijheid zou verlenen. Ik vroeg mijn ontslag aan de Directie van De Telegraaf, die bijzonder inschikkelijk bleek en mij het dubbele aanbod van mijn salaris als ik wilde blijven. Maar zwichten kon ik niet meer. Ik ben gaan wonen in Hollandsche Rading, waar ik een zomerhuisje huurde te midden der bossen, dat toebehoorde aan mijn vrienden Jan Greshoff en Jan van Krimpen. Met geld van een weldoener liet ik een primitief keetje zetten om er te werken. En in 't zelfde jaar nog beëindigde ik mijn Tweede Symfonie.

Daar bevond ik mij voor hetzelfde probleem als bij mijn Eerste: ik zag in het toenmalige Nederland geen enkel dirigent en geen enkel orkest dat mijn Tweede had kunnen of willen spelen. Alle kwaaddenkendheid van mij afschuivend, schreef ik dus aan Willem Mengelberg een brief, vrijmoedig maar respectueus, waarin ik een beroep deed op zijn kunstenaarschap (dat ik altijd geëerd had) en hem de symfonie ter uitvoering aanbood. Er kwam geen antwoord. Met tussenruimte van een week schreef ik hem nogmaals, en hierop, om dezelfde reden, een derde brief. Ook deze bleef onbeantwoord. Ik leidde daaruit af dat ik, geen criticus meer zijnde, niet meer bestond voor hem.

Ik waande nog een mogelijkheid te zien mij aan die loden stilte te ontworstelen van levend-begravene, en mijn vrienden, zonder haar goed te keuren, hebben mij haar veroorloofd. Ik publiceerde die drie brieven in 'De Nieuwe Kroniek', de manhafte poging van Wiessing om zich een eigen vrije tribune te verzekeren, en waar ik tot de redactie behoorde naast de onlangs zo jammerlijk verongelukte wiskundige L.E.J. Brouwer, architect Staal en andere gelijkgezinden. Het effect was nihil. Niet de allergeringste weerklank, niet het minste blijke van sympathie, noch uit het publiek,

noch van bekenden, noch van collega's. Wat restte mij anders dan mijn land te verlaten en elders een toekomst te zoeken? Zo verhuisde ik met vrouw en drie kleine kinderen naar Frankrijk.

Bij mijn terugkeer naar de stad en het land, waarheen zovele onuitwisbare herinneringen, en een even onverhoeds als wonderlijk bezoek van Rients Dijkstra mij riepen, bevond Willem Mengelberg zich in ballingschap en zijn koninklijke onderscheidingen waren hem ontnomen. Gedurende de kwart-eeuw, de beruchte 'twintiger jaren', die daartussen liggen, had men nergens, in geen enkel land een werkelijk grote muzikale compositie zien ontstaan; en met groot bedoel ik natuurlijk de kwaliteit. Nergens, en ik spreek nu niet over mijzelf maar over anderen, ontstond een werk dat vanaf het begin tot het einde, die reële, door iedereen waarneembare straling uitzendt, die, naar waarheid, ons ontheft van een merkbaar deel der zwaartekracht, en die, naar waarheid, ons omwikkelt met een aura van geluk dat alle chemische stimulansen verre overtreft, ook omdat het, na vervlogen te zijn, geen depressie achterlaat. Deze eigenschap van iemand tot de weldadigste vervoering te brengen, welke gedurende alle vorige eeuwen het hoogste kenmerk was geweest van elke kunst (zelfs van de rampzaligste drama's) werd nu vervangen door agressiviteit, sarcasme, bijtende ironie, snauwende humor, en de banaalste, oppervlakkige joligheid. Gedurende deze periode werden in Europa en Amerika duizenden composities geschreven in dezelfde wrange, ranzige, altijd onbezielde, meestal incoherente toon, en in varianten van neo-classicisme, post-romantisme, post-impressionisme, waar geen enkele fundamentele hervorming of vooruitgang van het muzikale denken te bespeuren viel.

Amsterdam heeft aan deze feestelijke overvloed deelgenomen met 350 premières volgens een verklaring van een onzer 'Vijf', die met dit cijfer wil aantonen dat het toen, tijdens het Mengelberg-bewind met zijn zes of zeven mede-dirigenten,¹ toch heel wat beter ging dan nu. Laten we aannemen dat hij niet overdrijft. En wat dan nog? Waar zijn ze gebleven, die 350 partituren? Verdwenen. Wie kan mij, behalve een stuk van Webern en Schoenberg, een paar stukken van Ravel, van Bartók, Strawinsky en Prokofjeff, tien titels noemen, waarop men zal vlassen terwijl men ze leest? Hij zal lang moeten zoeken. Natuurlijk, wij zijn niet achteropgeraakt. Maar dat is alles. En dan vraag ik: In welk opzicht zouden wij zijn achteruit gegaan tijdens het bewind van Eduard van Beinum en Bernard Haitink? Wij hebben alle sommititeiten der 'actuele' muziek, die componeerden voor groot normaal symfonisch orkest: Boulez, Penderecki, Lutaslawski, Henze, ten gehore gebracht, en nooit te laat, steeds op tijd. Het was Amsterdam dat Kees van Baaren (een 'geavanceerde', gelijk bekend is) een zo snelle promotie deed maken. Het is mij daarom volslagen onbegrijpelijk dat een der sprekers de directeur Piet Heuwekemeyer meent te mogen kleineren als een vakbondsleider die opklom tot regent. Vergeet niet dat cijfers controleerbaar zijn. Gij zult hem niet kunnen tegenspreken, wanneer hij zegt dat de programma's van het Concertgebouworkest voor 37 pct. bestaan uit muziek van deze eeuw. En ik durf er gerust aan toevoegen, dat gij nergens ter wereld een zo hoog percentage zult aantreffen.

De vraag is weer: wat zal er van overblijven? Is het niemand uwer opgevallen dat de scholen van Darmstadt, van Keulen, van Donaueschingen, Baden-Baden en Gaudeamus, die reeds ettelijke jaren met veel reclame functioneren, nog geen van alle een symfonisch werk hebben geproduceerd, en wellicht zelfs geen werk voor kamer-ensemble, dat ergens repertoirestuk is kunnen worden? Wat hebben op dat

1 [In het concept staat: buitenlandse mede-dirigenten.]

ogenblik onze ‘vijf jonge componisten’ zelf beschikbaar dat voor symfonisch orkest bestemd is? En heeft een uwer reeds vernomen, dat een hunner werken door Heuwekemeyer geweigerd werd? Dat nou een aardig kabaal veroorzaakt hebben. Geeft iemand der ‘Vijf’ er zich wel rekenschap van, dat zelfs niet de totale productie van ‘actuele’ muziek der vijf continenten de benoeming zou rechtvaardigen van een speciaal dirigent aan een symfonisch organisme als ons orkest?

Men houde dit onvolprezen ensemble zo intact mogelijk. Men ontwrichte het niet. Als er een probleem is van ‘geavanceerde’ muziek, is de beste oplossing zonder twijfel deze: men richt een Concertgebouw-sextet of -septet op, gelijk in de dagen van Evert Cornelis, en rondom deze kern verzamele men de instrumenten, die voor een gekozen partituur nodig blijken. In zijn vooruitziendheid heeft de heer Heuwekemeyer reeds een heel instrumentarium gereed staan, een overvloedige collectie van trommen en trommetjes, tom-toms, gongs en gongetjes, tempelklokken en buisklokken, rinkelbommetjes, grote en kleine rammelaars, zweepen etc., zonder welke een ‘jonge componist’ het tegenwoordig niet meer stellen kan en die wachten op composities. Wat! Is dit niet waardeerbaar? Waar vindt men dat ter wereld? En om deze toekomstige muziek te dirigeren, ontdekt hij ook nog wel een Hollands dirigent.

Maar voorzichtig-aan! Heeft het u niet getroffen (naar of tegen uw zin, volgens uw keuze) dat al verscheidene jaren de festivals der International Society for Contemporary Music een verbazingwekkend magere oogst opleveren aan bruikbare werken? Het zou me geen seconde verwonderen, wanneer over minder dan vijf jaren zonneklaar zal blijken dat ‘de jonge componisten’, met hun excessen, excentriciteiten, piasserijen, clownerieën en alle overige humbug, hun muziek op een dood spoor gebracht hebben vanwaar geen terugkeer noch andere uitweg bestaat.

Neen! Daaraan wage men niet een der prachtigste uitvindingen van de mens: het symfonie-orkest. Hiermede heb ik gezegd wat mij sinds lang zwaar en na op 't hart lag.