

ANALYSE *Misha Mengelberg tussen Free Jazz, Darmstadt en Fluxus*

TEKST **FLORIS SCHUILING**

Een grens, zo schreef Heidegger, is niet de plaats waar iets ophoudt, maar waar iets nieuws begint. Deze denkwijze is in toenemende mate te vinden bij historici, sociologen en antropologen die steeds minder proberen de *kern* van iets te vatten, als wel om te beschrijven hoe nieuwe vormen ontstaan uit de ontmoetingen tussen reeds bestaande denkwijzen, samenlevingen en identiteiten.

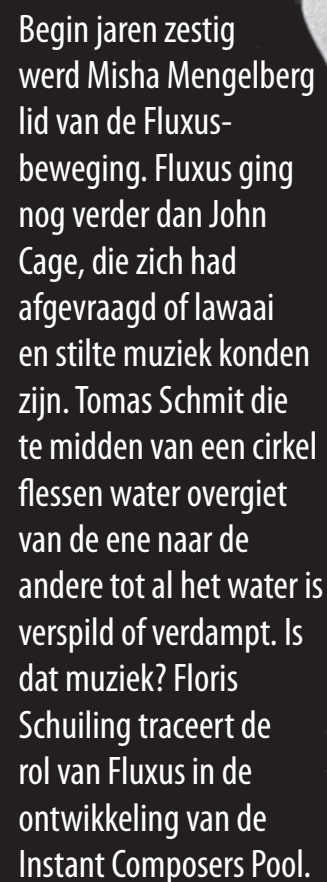
De grens als ontmoetingsplaats. De grens als punt van discussie, als afhankelijk van een context en iemands perspectief. Als mogelijkheid voor creativiteit en ironie. Het lijkt een goed uitgangspunt voor de geschiedenis van de jazz. Niet alleen is de muziek ontstaan in een samenleving die als gevolg van een complex koloniaal verleden werd gekarakteriseerd door een brede culturele diversiteit – een diversiteit die tegelijkertijd onder druk stond door strenge wetten over het onderscheid tussen ‘zwarte’ en ‘witte’ mensen – maar ze heeft zich ook van begin af aan verspreid over de hele wereld, en haar ontwikkeling wordt gekenmerkt door ontmoetingen met nieuwe culturen en muziekstijlen.

De Europese geïmproviseerde muziek is een uitstekend voorbeeld. Zoals de Duitse musicoloog Ekkehard Jost in 1987 al opmerkte in een van de eerste boeken over dit onderwerp, was de afwijzing van de naam ‘jazz’ door deze muzikanten een bewuste keuze. Dat Jost dit echter schreef in een boek getiteld *Europas Jazz* geeft de verhoudingen goed weer.

Complexiteit en ironie

In 1970, zo'n drie jaar na de oprichting van de Instant Composers Pool, plaatste Misha Mengelberg een advertentie in het

Als
het
maar
onaf
is



Begin jaren zestig werd Misha Mengelberg lid van de Fluxus-beweging. Fluxus ging nog verder dan John Cage, die zich had afgevraagd of lawaai en stilte muziek konden zijn. Tomas Schmit die te midden van een cirkel flessen water overgiet van de ene naar de andere tot al het water is verspild of verdampt. Is dat muziek? Floris Schuiling traceert de rol van Fluxus in de ontwikkeling van de Instant Composers Pool.



blad *Jazzwereld*, waarin hij onder meer het volgende schreef:

ROOTS (= WORTELEN)

De naar onze mening meest actuele, universele en gedifferentieerde improvisatie-discipline van het moment is jazz. Nu willen we niet beweren, dat we jazz maken, want dat is een zaak, die afgezien van muzikale ook sociologische en geografische aspecten heeft.

We zijn wat onze bezigheden betreft veel dank verschuldigd aan lui als: C. Parker, T. Monk, D. Ellington, C. Hawkins, C. Taylor, F. Waller, H. Nichols e.a.

Wat betreft jazz heeft Black Power de ketens van metra en tonaliteit losgemaakt.
EEN PLUIM VOOR BLACK POWER

Dit korte citaat toont de complexiteit en ironie van het werken in een grensgebied. Na de bewering dat de ICP geen jazz speelt (of liever gezegd dat ze niet willen beweren dat wél te doen) volgt een lijst met namen van mensen die *toevallig* allemaal zwarte jazzmusici blijken te zijn. Vier jaar eerder, vlak voor de oprichting van ICP, had *Jazzwereld* een discussie georganiseerd tussen verscheidene muzikanten en critici, waarin onder andere de naam 'jazz' aan bod kwam. De aanwezige trompettist Ted Curson legde uit dat de 'free' muzikanten uit Amerika niet altijd geassocieerd wilden worden met dit genre-label omdat ze het te beperkend vonden. Mengelberg reageerde daarop dat de naam 'jazz' voor hem 'niet besmet'

TON VAN WAGENINGEN

Misha Mengelberg in de VARA-studio, Hilversum, 1963

was. In 1970 was hij duidelijk van gedachten veranderd.

Het *im Frage stellen* van jazz was belangrijker dan een duidelijk antwoord te geven. Mettertijd zou Mengelberg zich niet alleen afvragen of ICP wel of niet jazz maakte, maar of er überhaupt nog wel zoiets als jazz bestond. Begin jaren negentig, in een vraaggesprek geleid door Wolfram Knauer, beantwoordde hij de vraag wat Amerikaanse zwarte musici zoals Eric Dolphy voor hem hadden betekend:

'Es ist natürlich nicht nur Eric Dolphy. Es sind auch Duke Ellington, Thelonious Monk, Herbie Nichols, Anthony Braxton, George Lewis, um nur einige zu nennen. Jazzmusik, das war einmal. Sie hat eigentlich aufgehört zu existieren, denk' ich. Schon von dreißig Jahren. Es ist lange her, daß es Jazzmusik gab. Jazz ist eine Musik schwarzer Menschen im bösen Amerika, eine Großstadtmusik, sehr aufregend. Das waren phantastische Zeiten, als es noch Jazzmusik gab.'

Tegelijkertijd had het ICP van de jaren tachtig zich gekenmerkt door een terugkeer naar de klankwereld van de jazz. ICP 025, de eerste opname met de muziek van Herbie Nichols uit 1984, is vergeleken met al het voorgaande ICP-materiaal bijna schokkend tonaal, harmonisch, straiht. Het einde van de jazz was duidelijk geen reden om zich er niet meer mee bezig te houden. In *New Dutch Swing* vraagt Kevin Whitehead Mengelberg naar de 'dood' van jazz:

'Well, I try to do something to the corpses that makes them live, maybe for another five minutes. I'm more interested in life

than – no, scratch that from the record.' — You're more interested in life than death, scratch that from the record? 'Yes. Hee hee hee. It's not true.' He's still laughing. 'Did I ever bother you with my ideas about cannibalism?'

Allen tegen allen

De jazz was niet de enige muziek die Mengelberg ter discussie stelde. De Britse musicoloog Robert Adlington beschrijft in zijn *Composing Dissent* het politiek engagement van Mengelberg en de andere compositiestudenten van Kees van Baaren aan het Haags Conservatorium. Dit engagement uitte zich op verschillende manieren: in het componeren van politiek getinte stukken (met als hoogtepunt de Che Guevara-opera *Reconstructie*) maar ook in daadwerkelijke politieke actie.

Hier toe behoorde niet alleen de Notenkraakeractie, met als doel de subsidiestromen en programmering te herzien, maar ook het oprichten van de BEVEM, de beweging voor de vernieuwing van de muziekpraktijk, en het werken in kleine collectieven met een minder hiërarchische structuur dan in de klassieke muziek gebruikelijk was, en waar individuele muzikanten meer konden bijdragen aan het muzikale resultaat.

Een rode draad in het boek van Adlington is dat deze componisten te weinig hun eigen rol als componist op het spel durfden te zetten, en dat daardoor hun politieke idealen niet altijd strookten met de praktijk. Hij maakt hierbij een uitzondering voor de Instant Composers Pool. In hun vroege muziekpraktijk ziet hij niet zozeer een egalitair collectivisme, zoals dat bijvoorbeeld gepredikt werd door de Britse AMM, als wel een uitdrukking van

Het repertoire dat Mengelberg zou schrijven voor het ICP kan worden vergeleken met de jampotjes van Schmit, waarvan de musici op elk concert een geïmproviseerde collage maken

een meer individualistisch soort anarchisme. In een 'oorlog van allen tegen allen' waarin sterke, koppige individuen hun stempel op de situatie proberen te drukken, is elke vorm van leiderschap of samenwerking slechts een tijdelijk verbond dat ieder moment weer doorbroken kan worden.

Waar Mengelbergs medestudenten na hun studie in de leer gingen bij beroemde componisten zoals Pierre Boulez (Schat) en Luciano Berio (Andriessen), zocht Mengelberg zijn heil buiten de conventionele muziekpraktijk. Toen hij in 1958 de *Darmstädter Ferienkurse für Neue Musik* bezocht, deden de 'Anton Pieck-achtige gecasteerde toestanden' aldaar en de 'Wichtigtuerei' van Boulez en Stockhausen hem weinig. Een lezing/performance van John Cage te midden van al die zwaarwichtigheid trok hem veel meer aan.

Begin jaren zestig werd Mengelberg lid van de Fluxusbeweging. Fluxus was ontstaan in New York, onder een groep



DORINE VAN DER KLEI

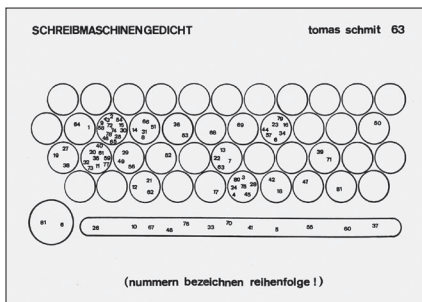
compositiestudenten van Cage geleid door George Maciunas. Maciunas vertrok begin jaren zestig naar Europa en zette daar zijn Fluxuspraktijken voort. Cage had zich afgevraagd of lawaai en stilte muziek konden zijn, maar Fluxus ging verder waar Cage ophield. Nam June Paik die tergend langzaam een viool boven zijn hoofd tilt en die vervolgens in één klap stuk slaat. Is dat muziek? Tomas Schmit die te midden van een cirkel flessen water overgiet van de ene naar de andere tot al het water is verspild of verdampt. Is dat muziek?

Meer nog dan Cage stelde Fluxus ook de rol van de componist ter discussie. Waar de indeterministische stukken bijvoorbeeld alleen toonhoogte gaven zonder toonduur, of zelfs alleen maar stippen en lijnen, bevatten de 'event scores' van Fluxus slechts een zin of een paar woorden, en beschreven ze situaties of handelingen die niet direct als muziek herkenbaar waren. Aan. Uit. Start. Stop. Een vaas bloemen op een piano.

Middel of doel?

De term 'instant composition' voert terug op Tomas Schmit's 'instant poetry'-werken uit 1963. Hij vulde lege jampotten met knipsels en letters, soms zelfs inkt, water, as, of een kleiner jampotje. Op de deksel schreef hij 'shake well before reading!' Instant composition betekende dus niet alleen dat improvisatie net zoets is als compositie, in de zin dat beiden gaan om het creëren van muzikale ideeën die deels afhankelijk zijn van een reeds bestaand kader, maar ook dat compositie net zoets is als improvisatie. Wat doe je met het materiaal dat je gegeven wordt? Het repertoire dat Mengelberg zou schrijven

FLUXUS PREVIEW REVIEW



Werken van Tomas Schmit.

Boven: # 1 *zyklus für wassereimer (oder flaschen)*, 1962, voorstelling in De Kleine Komedie, Amsterdam, 1963

Daaronder: *Schreibmaschinengedicht (Typewriter Poem)*, 1963

Rechts: *poem V 'shake well before reading!'*, 1963



ANALYSE *Misha Mengelberg tussen Free Jazz, Darmstadt en Fluxus*

voor het ICP kan worden vergeleken met de jampotjes van Schmit, waarvan de musici op elk concert een geïmproviseerde collage maken.

Een ander werk van Schmit, *Typewriter Poem*, toont een schematische afbeelding van een typemachine. Op de toetsen staan geen letters, maar cijfers om een volgorde aan te duiden. Als resultaat is te lezen: 'if your typewriter is different from mine, this may be difficult to read.'²⁾ De vraag naar doel en middelen zou Mengelberg in toenemende mate bezighouden. In een artikel uit 1979, geschreven voor het *Neue Zeitschrift für Musik*, gaat hij hier uitgebreid op in. Hoe verhouden de muzikale middelen zich tot het doel? Is de muzikant slechts een middel of een doel op zich? Als Derek Bailey bewees dat solospel hem te veel aan compositie doet denken, hoe kiest hij zijn medespelers dan uit? Als Karlheinz Stockhausen door middel van omslachtige speculatie over de continuïteit tussen toonhoogte en toonduur een werk componeert dat zich niet wezenlijk onderscheidt van andere post-seriële Darmstadtmuziek, wat voor nut heeft die speculatie dan gehad?

De vraag naar middel en doel had ook een politieke betekenis. De grens tussen muziek en politiek was een belangrijk thema in 1970. Adlington beschrijft, ondanks zijn politieke interpretatie, hoe de oprichters van ICP aarzelend stonden tegenover het uitdrukken van expliciete politieke boodschappen in hun muziek. Dit is ook het geval bij Mengelberg, ondanks zijn medewerking aan de Notenkraakeractie en de andere bezigheden van zijn medestudenten.

In het programmaboekje van een in

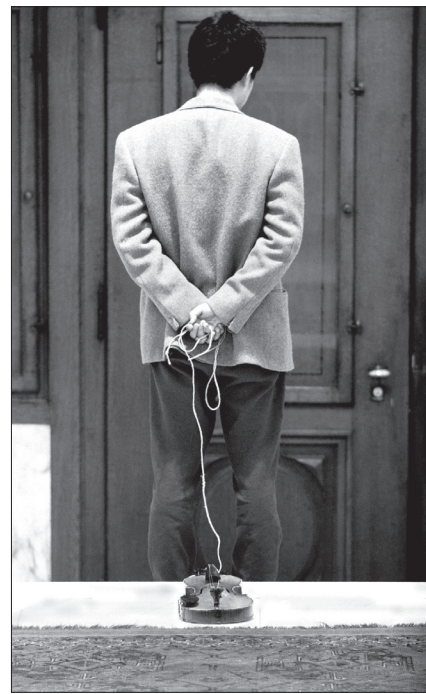
1968 georganiseerd 'Politiek-Demonstratief Experimenteel Concert', te midden van citaten van Trotski, Mao en Lenin, plaatste Mengelberg een puzzeltje om het publiek bezig te houden, en de mededeling dat 'ieder verband van mijn toelichting met de rest van dit als programmaboekje vermomde politieke schotschriftje wordt afgewezen'.

Dat wil niet zeggen dat hij tegen ieder verband tussen politiek en muziek was. Integendeel, in een Frans interview uit 1974 zegt hij stellig: 'ICP, c'est d'abord une organisation musico-politique.' Dat wil zeggen, vooral in de eerste jaren was het doel van ICP het creëren van een platform, een samenwerkingsverband om de situatie voor improviserende muzikanten te verbeteren. Maar het politieke ideaal werkte ook door in de muziekpraktijk zelf: 'Toute musique est politique, notre musique improvisée est politique, elle est le prolongement de notre pensée, de nos actes politiques.'

In het *Neue Zeitschrift*-artikel trekt Mengelberg een parallel tussen de industriële revolutie en de opkomst en standaardisering van het symfonieorkest. Muzikanten krijgen dezelfde opleidingen om dezelfde rollen te vervullen in de orkesten die allemaal dezelfde stukken spelen. De muzikant is niet langer doel op zich, maar een inwisselbaar middel geworden.

Ondanks deze politieke overtuiging was het Mengelberg onduidelijk wat voor effect een muziekpraktijk als die van ICP op grotere schaal kon hebben. In die zin bleef het verband tussen kunstzinnige en politieke aspiraties een onbeantwoorde vraag. Midden in het *Neue Zeitschrift*-artikel schrijft hij:

In het programmaboekje van het 'Politiek-Demonstratief Experimenteel Concert' plaatste Mengelberg een puzzeltje om het publiek bezig te houden



Nam June Paik, *Action with a violin on a string*, 1963

GEORGE MACIUNAS



31 mei 1968, het 'Politiek-Demonstratief Experimenteel Concert' in theater Carré, Amsterdam

'Im Jahre 1961 ging Stokely Carmichael nach Cuba, um dort zu erfahren, daß Rassismus nur ein transformierter Aspekt des Kassenkampfes ist. Um diese Zeit... (verdammt noch mal – als ob diese Art soziopopuläre Simplifikationen etwas klären – höre dir lieber 'Monk's Music' mit Trane, Hawkins, Blakey und soweit an – weiter im Text, es handelt sich nur um ein Essay – braucht also nicht unbedingt zu gelingen).'

In 1977 vroeg Rudy Koopmans hem in een interview of hij op dit vlak lering kon trekken uit het tienjarige bestaan van ICP: 'Hopeloos. Hoogstens zou je kunnen zeggen: de klassenstrijd moet gestreden worden en het gevolg moet zijn een klasloze samenleving. Wat er in de tussentijd moet gebeuren...' Hij vroeg zich in toenemende mate af wat het doel van ICP kon zijn als hij op dit soort vragen toch geen antwoord had, en de meer algemene organisatorische zaken al waren overge-

nomen door andere organisaties. In het blad *Key Notes* zei hij in 1978:

'ICP's direct social intervention in the improvisation seems to be over, unless there should be developments necessitating fresh action on our part. People are beginning to realize that improvised music can be stimulated by the community in the same way as symphonic music, and we now have the musicians' union we wanted ten years ago. This means that concentrating on the development of music has again become our main objective.'²⁾

Onderbreken en ontregelen

Het was de periode van het ICP Tentet, de voorloper van het huidige ICP Orkest. Hoewel Mengelberg altijd wel composities had geschreven voor zijn ICP-groepen, betekende de oprichting van dit orkest de ontwikkeling van een breed repertoire aan stukken. Het orkest repeteerde iedere

donderdag, om te spelen, stukken te oefenen, composities te dirigeren, en nieuwe stukken uit te proberen. Mengelberg bracht iedere week wel wat mee, en het belangrijkste criterium was, zo vertelde hij mij, dat het onaf was.

Dit repertoire vormt niet zozeer een doel op zich, maar (ook) een middel voor de muzikanten, een bron van muzikale ideeën, gereedschap om plotseling een andere richting op te gaan, elkaar dwars te zitten, of juist om samen iets op te bouwen. Zoals ICP-lid Tobias Delius het samenvatte:

'Wat mensen vaak zeggen: improvisatie is te chaotisch, dus dan is er een *lenkende hand* van het arrangement of van de componist om er wat structuur in te brengen. Ik vind eigenlijk dat de mogelijkheid van het geschreven materiaal juist is om een 'lekkere flux' van improvisatie te onderbreken en te ontregelen. Misschien is dat een beetje een paradox, maar het geschreven materiaal zorgt voor meer anarchie dan improvisatie op een gegeven moment.'

Aan. Uit. Start. Stop. ●

- 1) Kevin Whitehead beschrijft een compositie van Willem Breuker, geschreven voor Mengelberg, die hetzelfde principe hanteerde maar dan voor piano.
- 2) Gijs Tra, *Instant Composers Pool*, p. 8

Dit artikel is een bewerking van een lezing die Floris Schuiling gaf op het derde *Rhythm Changes*-congres *Jazz Beyond Borders*, in september 2014 in Amsterdam. Het vormt een onderdeel van zijn promotie-onderzoek naar de rol van het ICP-repertoire in de uitvoeringspraktijk van het ICP Orkest.