

LEMMENSINSTITUUT LEUVEN
LAUREAATSVERHANDELING



HENK BADINGS

(1907 - 1987)

Biografie & Sujit;
Analyse van zijn vioolconcerten;
Bespreking van zijn
pedagogische vioolwerken

FRANK STEIJNS

Promotor:

Dhr. Y. KNOCKAERT

1994

Dankwoord

Aan het begin van deze verhandeling wil ik graag mijn promotor, dhr. Knoekaert, danken voor zijn interesse en hulp bij de totstandkoming van dit werk.

Verder ben ik bij de verwezenlijking van dit werk mijn erkentelijkheid verschuldigd aan:

- mevrouw Hetty Badings-Tukke, in de eerste plaats; voor de leerzame dagen die ik ten huize van de componist mocht doorbrengen; de inzage in nooit eerder gepubliceerde teksten en manuscripten; de persoonlijke anecdotes, niet alleen over haar man, maar over vele grote componisten van deze eeuw; voor de kritische kanttekeningen die zij bij enkele van mijn aanvankelijke hypothesen plaatste en mij zo dichterbij een objectieve en waarheidsgetrouwe weergave van Badings' leven en stijl bracht.

- stichting Donemus te Amsterdam voor het ter beschikking stellen van haar documentatiearchief en partituren.

Daarnaast breng ik in dit onderdeel ook hulde aan al mijn huidige en vroegere muzikleraren die aan mijn wetenschappelijke en muzikale vorming hebben meegewerkt; met name mijn vioolenaar Wim de Moor, door wie ik de hier besproken werken nu ook zelf kan uitvoeren en er aldus op een meer emotionele wijze mee kan kennismaken.

Tenslotte wil ik hier zeker ook mijn ouders danken, die door hun onuitputtelijke morele en financiële steun mijn studie en deze eindverhandeling mogelijk hebben gemaakt.

april 1994,

Frank Steijns

Inhoudsopgave

Dankwoord	2
Inhoudsopgave	3
<u>Inleiding</u>	5
<u>Deel I: Biografie</u>	9
I.A. Jeugd en studietijd (1907-1937) - Karakter	10
I.B. Muzikale ontwikkeling en carrière (1929-1939)	12
I.C. De Tweede Wereldoorlog (1940-1945)	14
I.D. Naoorlogse periode	18
I.D.1. 1945-1952	18
I.D.2. 1952-1977	20
I.D.3. 1977-1987	20
<u>Deel II: Stijl</u>	22
II.A. Inleiding	23
II.B. Invloeden op Badings' stijl	25
II.B.1. Invloed van Indonesische muziek	25
II.B.1.a Octotonie	25
II.B.1.b Het 31-toonsysteem	30
II.B.1.c Electronische muziek	33
II.B.1.d Hoge boventonenreeks	34
II.B.1.e Contrapunt	36
II.B.2 Invloed van Hindemith	37
II.B.2.a Inleiding	37
II.B.2.b Esthetiek	37
II.B.2.c Stijl	39
II.B.2.d Invloed op Badings	40
II.B.3 Invloed van Willem Pijper	47
II.B.3.a Inleiding	47

II.B.3.b 'Nederlandse muziek' tot 1920	47
II.B.3.c Anti-Duits wordt pro-Frans	48
II.B.3.d Polytonaliteit	50
II.B.3.e Polymetriek	53
II.B.3.f Kiemeeltechniek	53
II.B.3.g Een nieuwe Nederlandse School	54
II.B.3.h Invloed op Badings' stijl	55
II.B.4 Eclecticisme	59
II.C Synthese	62
Deel III: <u>Analyse van Badings' vioolconcerten</u>	64
III.A. Inleiding	65
III.B. Concerti voor viool en orkest:	67
III.B.1: Concert nr 1 voor viool en orkest (1928)	67
III.B.1.a Inleiding - algemene kenmerken	67
III.B.1.b Deel I: Lento Moderato - Allegro Vivace	67
III.B.1.c Deel II: Lento	71
III.B.1.d Deel III: Allegro Molto	72
III.B.2: Concert nr 2 voor viool en orkest (1933-34)	76
III.B.2.a Inleiding - algemene kenmerken	76
III.B.2.b Deel I: Allegro	76
III.B.2.c Deel II: Molto Adagio	77
III.B.2.d Deel III: Allegro Vivace	78
III.B.3: Concert nr 3 voor viool en orkest (1944)	80
III.B.3.a Inleiding - algemene kenmerken	80
III.B.3.b Deel I: Allegro	80
III.B.3.c Deel II: Largo	81
III.B.3.d Deel III: Allegro assai	82
III.B.4: Concert nr 4 voor viool en orkest (1948)	84
III.B.4.a Inleiding - algemene kenmerken	84
III.B.4.b Deel I: Allegro	84
III.B.4.c Deel II: Lento	86
III.B.4.d Deel III: Allegro Vivace	87
III.B.5: Concert nr 5 voor viool en tape (1959) - 'Capriccio'	88
III.C Concerti voor 2 violen en orkest	89
III.C.1 Eerste Concert voor twee violen en orkest (1954)	89

III.C.1.a. Inleiding - algemene kenmerken	89
III.C.1.b. Deel I: Pesante - Allegro	91
III.C.1.c. Deel II: Adagio	93
III.C.1.d. Deel III: Vivace	94
III.C.2 Tweede Concert voor 2 violen en orkest (1969)	97
III.C.2.a Inleiding	97
III.C.2.b Deel I: Moderato	98
III.C.2.c Deel II: Scherzo - Presto	101
III.C.2.d Deel III: Adagio	104
<u>Deel IV: Badings' pedagogische vioolwerken</u>	106
IV.A Inleiding	107
IV.B Fiddler and his mate - Elfenland	107
IV.B.1 Deel I - Easy pieces for open strings	108
IV.B.2 Deel II - Easy pieces applying the first fingering	108
IV.B.3 Deel III - 5 kleine stukken voor kleine violisten	108
IV.C Triocosmos	112
<u>Besluit</u>	118
Appendix I: Overzicht van Badings' vioolwerken	120
Appendix II: Discografie van Badings' vioolwerken	126
Appendix III: Bibliografie	127

Inleiding

De uitspraak van Jacques Ibert dat componeren 'een kwestie van 1% inspiratie en 99% transpiratie' zou zijn, geldt voor veel componisten. Zo niet voor de Nederlandse componist Henk Badings (1907-1987). Zijn inspiratie en enorme beheersing van het muzikale materiaal maakten dat hij razendsnel kon componeren en instrumenteren. In een interview verklaarde hij ooit dat voor hem het compositieproces te vergelijken was met het schrijven van een brief: "Als iemand mij een compositieopdracht verleent, zijn wensen en verwachtingen omtrent de compositie kenbaar maakt, is de eigenlijke compositie reeds in grote lijnen voltooid. Wat ik wil zeggen, de algemene gedachte, zit al in mijn hoofd. Alles wat ik dan nog hoef te doen, is ze in de juiste bewoordingen op te schrijven". Het uitwerken en eventueel orkestreren van de compositie, -het 'strafwerk', zoals Badings het placht te noemen- was slechts een kwestie van gewoon uitschrijven. Hierbij kon zelfs de radio op de achtergrond blijven aanstaan. De Nederlandse musicoloog en pianist Paul Niessing merkte in dit verband op: "...Als het waar is, dat Vestdijk sneller schreef dan God kan lezen, dan is het óók waar dat Badings sneller kan componeren dan God kan luisteren..."¹. Riemann noemt hem in zijn Musik Lexicon "der Erstaunlich Fruchtbare"². De omvang van de werkenlijst die Badings bij zijn overlijden in 1987 op zijn naam had staan, is dan ook enorm: meer dan duizend composities, waaronder zo'n 400 koorwerken, 100 orkeststukken, 100 kamermuziekwerken, 40 piano- en 30 orgelwerken, 15 partituren met toneel- en filmmuziek, 10 balletten en 6 opera's.

Niet alleen de kwantiteit, maar ook de kwaliteit van zijn werken maakt van Henk Badings een van de grootste Nederlandse componisten uit deze eeuw, zo niet dé grootste. In ieder geval is hij al sinds een halve eeuw internationaal de meest uitgevoerde Nederlandse componist. De 'Grove's dictionary of music and musicians' rekent hem zelfs tot een der grootste componisten van de 20e eeuw. Deze stelling kunnen we bevestigen als we de invloed bekijken van Badings' werk en stijl, de invloed bijvoorbeeld van de muziek die Badings schreef voor het meest typische instrument van de Lage Landen -de beiaard. Deze is zo overweldigend, dat men tegenwoordig alle nieuwe beiaardwerken kan betitelen als 'pre-', 'post-', of 'neo-Badings'. Al moge dit genre dan weinig representatief zijn voor de muziek in het algemeen, ook in de wereld van koor- en blaasmuziek vervulde Badings internationaal -zij het in iets mindere mate- een vergelijkbare functie. In Duitsland voert een 'Henk Badings-Kamerensemble' regelmatig werken van hem uit. Enkele jaren geleden vermeldde het 'Who is who in America' slechts twee Neder-

¹ NIESSING, Paul: brief uit 'Liber Amicorum Henk Badings', 1987. (Ms) privécollectie mevr. Badings

² RIEMANN: Musik Lexicon, Vol.1, 1959, Londen, Schott's

landers: Joseph Luns, toenmalig secretaris-generaal van de NAVO en... Henk Badings.

De vraag "Wie is Henk Badings?", die mij gedurende het werken aan deze verhandeling herhaaldelijk gesteld werd, lijkt in dit licht gezien dan ook erg vreemd, maar is tegelijk ook zeer begrijpelijk: slechts bij hoge uitzondering worden er werken van Badings door Nederlandse orkesten in hun concertseries geprogrammeerd. Ook het aanbod van biografische gegevens in het bronnenmateriaal is minimaal. De Koninklijke Bibliotheek te Den Haag, waar alles opgeslagen ligt wat ooit in Nederland werd gepubliceerd, bezit als specifieke literatuur over Henk Badings slechts één dissertatie. Afgezien van het boek 'Zeventig jaar Nederlandse muziek' van Leo Samama, waarin voornamelijk Badings oorlogsverleden uitvoerig uit de doeken wordt gedaan, beperken zowat alle bronnen zich qua biografie tot het vernoemen van steeds dezelfde gegevens: Badings' studietijd aan de Technische Hogeschool (TH)³ in Delft, autodidactische muzikale vorming, muziekonderricht bij Willem Pijper, de creatie van zijn Eerste symfonie in 1930 en zijn directeurschap van achtereenvolgens de conservatoria van Amsterdam en Den Haag. Hier en daar -de bronnen zijn niet allemaal even recent- worden ook Badings' experimenten op het gebied van de elektronische muziek en zijn pedagogische functies als hoogleraar te Stuttgart, Utrecht, Adelaïde en Pittsburgh vernoemd.

Daarentegen geldt met betrekking tot Badings' stijl het principe 'zoveel hoofden, zoveel zinnen': volgens de respectievelijke bronnen zou Badings' schrijfstijl namelijk expressivistisch, neo-classicistisch, neo-romantisch, (te) experimenteel, (te) behoudend, tragisch, diepzinnig of oppervlakkig zijn. Daarenboven zou hij zijn beïnvloed door (o.a.) Bach, Beethoven, Brahms, Bruckner, Corelli, Debussy, Haendel, Hindemith, Honegger, Pijper en Reger.

Zo ontstond een in mijn ogen zeer warrig en paradoxaal beeld van deze componist. Hoe kan Badings' muziek zo uniform en persoonlijk klinken en zulke enorme invloed uitoefenen op verschillende terreinen, als zij schijnbaar zo diffuus van stijl is?

Op de twee bovenstaande vragen zullen we in deze verhandeling een antwoord proberen te vinden. In deel I, de biografie, zullen we in grote lijnen Badings' levensloop behandelen. Het zal duidelijk zijn, dat we in dit deel niet naar volledigheid zullen streven; een volledige versie van Badings' biografie zou immers een veelvoud bevatten van onderliggende pagina's. Voor de gegevens in dit hoofdstuk baseerde ik mij, tenzij anders aangeduid, op de vraaggesprekken die ik in het kader van deze verhandeling voerde met mevr. Hetty Badings-Tukke, de echtgenote

³ tegenwoordig: Technische Universiteit

van de componist.

Deel II zal zijn stijl behandelen. In dit deel zullen we de verschillende bibliografische bronnen⁴ aan elkaar en aan Badings' partituren toetsen. Deel III tenslotte wordt gevormd door analyses van zijn vioolconcerten en zijn twee concerten voor 2 violen en orkest. In deel IV tenslotte geven we een korte bespreking van Badings' pedagogische vioolwerken.

Badings zelf was fel gekant tegen dergelijke vormen van muziekdissectie en 'Hinein-Interpretierung': "...Luister naar de klankenstroom, daar is alles te vinden..."⁵. Hij schreef dan ook zelden over zijn eigen composities. Het is dus maar de vraag of een verhandeling als deze wel de goede manier is om Badings' werk en stijl te benaderen. Als antwoord op deze vraag laten we de componist zelf aan het woord: "...Toch heeft een inleiding over theoretische, esthetische of historische buitenkanten zijn zin. In vele gevallen kan zo de weg tot de kern geopend worden. Er is altijd wel een opvallend theoretisch facet in een muziekstuk, dat een hulp kan zijn bij het benaderen: nu eens de vorm, dan de harmoniek, nu eens het melos, dan de contrapuntische textuur, nu eens de historische betekenis, dan de ontstaanswijze, die de aandacht kan trekken en als katalysator voor het begrijpen van het wezenlijke dienen kan..."⁶.

We zullen derhalve in deze verhandeling een poging ondernemen om in de onoverzichtelijke delta van bibliografische gegevens een hoofdader te vinden die ons zal kunnen leiden naar de bronnen van Badings' stijl. Vanuit deze kern gezien kan men zich wellicht een duidelijker beeld vormen van Badings' muzikale denkwijze en aldus dieper doordringen in zijn muziek, bij de beluistering of uitvoering van zijn composities. Dit is uiteindelijk het doel van deze verhandeling: immers, "...waar woorden ophouden, begint muziek..."⁷

4 Hiertoe zal ik bewust vele citaten uit het bibliografische bronnenmateriaal aanhalen. Deze citaten werden -zo mogelijk- geïntegreerd in de tekst en tussen dubbele aanhaalingstekens ('...') geplaatst. Engelse citaten zijn vertaald in de voetnoot.

5 BADINGS, Henk: Over 31-toonstemming in het algemeen en in het bijzonder geïllustreerd aan de hand van een eigen compositie, Brussel, Kon. Academie voor Wetenschappen, Letteren en Schone Kunsten van België, 1978, pag. 3

6 Id.

7 BECX, Caspar: 'Henk Badings - Symfonische blaasmuziek', Utrecht, Samor titel van het inleidend voorwoord door Hetty Badings.

DEEL I

Deel I: Biografie

1.A Jeugd en studietijd (1907-1937) - Karakter

Hendrik Herman Badings werd geboren in Bandoeng (Java, voorm. Nederlands Oost-Indië), op 17 januari 1907. Het geslacht Badings stamt af van een Russisch legerofficier, Badinsky, die in het begin van de 19e eeuw met Napoleon meetrok en uiteindelijk in Nederland belandde waar hij trouwde en zijn naam liet veranderen in 'Badings'. Al zijn nakomelingen werden eveneens officier, zo ook Henks vader. Ofschoon er bij zijn voorouders geen beroepsmusici voorkwamen, is er wel degelijk een band met de muziek via zijn grootvader van moederszijde. Deze was, hoewel een amateur, toch zo'n begaafd muzikant, dat hij niemand minder dan de eminente violist Wieniawski ooit heeft begeleid op een concerttournee.

Toen zijn beide ouders in 1915 vlak na elkaar stierven, kwam Badings als 8-jarig weesjongetje naar Nederland waar hij onder de voogdij werd gesteld van de halfbroer van zijn vader. Deze bracht hem onder in een predikantengezin te Gorinchem (Zuid-Holland). Al gauw bleek dat Badings op verschillende gebieden uitgesproken talenten bezat, zowel op artistiek als op wetenschappelijk vlak. Hij had een brede culturele interesse: naast schilderen en boetseren ging zijn aandacht voornamelijk naar de muziek. Van 1919 tot 1924 kreeg hij vioollessen van Charles de la Rostière, violist in het Concertgebouworkest te Amsterdam. Op jonge leeftijd speelde hij samen met zijn pleegmoeder, die een begaafd pianiste was, het hele gangbare concertrepertoire; Corelli, Bach, Mozart en Beethoven. Dat is voor zijn eerste muzikale vorming heel belangrijk geweest. De werken van Corelli en Bach maakten een diepe indruk op de jonge Badings: " ...Zo is een Vioolsonate van Corelli onvergetelijk voor mij, omdat in deze compositie het wonderlijke geluk, dat wij muziek noemen, mij als bij toverslag werd geopenbaard..."⁸. Later verklaarde hij: " ...Dat is voor mijn eerste muzikale vorming heel bepalend geweest. Toch was ik met het spelen zonder meer niet tevreden. Ik wilde juist weten, hoe de stukken in elkaar zaten. Met andere woorden, ik moest zien de pianopartij onder de knie te krijgen..."⁹ De tech-

⁸ BADINGS, Henks column in Elseviers Weekblad, 18 maart 1961

⁹ BRANDT, Maarten en Ponsteen, Andries: 'Henk Badings, Romantiek en wetenschap broederlijk verenigd', Utrecht, Stichting S.N.K., 1987, interview met de componist in programmabrochure 'Brabants Badings Festival', pag. 63.

niek van het pianospel maakte Badings zich op korte termijn eigen¹⁰. Om zijn honger naar kennis over muziek te stillen las hij verschillende boeken over muziekgeschiedenis, alsmede alle gezaghebbende boeken over muziektheorie: o.m. Fux, Berlioz/Strauss, Riemann en d'Indy, en maakte zich zo vertrouwd met solfège, harmonie, contrapunt, instrumentatie. Reeds op zeer jonge leeftijd had hij zich vastgeklampt aan het idee zelf muziek te willen schrijven. Op 12-jarige leeftijd componeerde hij een Sonate voor viool en piano alsmede een Sonate voor 2 violen.

Na zijn middelbare-schooltijd aan de Hogere Burger School te Gorkum onthield zijn voogd hem alle middelen om zijn innerlijke drang tot componeren anders dan autodidactisch verder te zetten. Een conservatoriumopleiding was uit den boze: zijn voogd vond dat hij "maar een degelijk vak moest leren"¹¹. Niettegenstaande het fervente verzet van zijn pleegvader tegen een artistieke carrière van de jonge Badings, is er toch even sprake geweest van het volgen van een opleiding tot beeldend kunstenaar. Het ambt van (teken)leraar werd in die tijd immers nog enigszins maatschappelijk aanvaard. Gezien zijn uitzonderlijke aanleg voor exacie vakken zoals wis- en natuurkunde werd hij echter met een royale studietoelage, die zijn vader hem had nagelaten, naar de Technische Hogeschool (TH) in Delft gestuurd, waar hij zich in 1924 liet inschrijven als student in de mijnbouwkunde en geologie. Hoewel hij tot de categorie 'obscure studenten' behoorde -hij volgde slechts sporadisch de colleges- behaalde hij er Cum Laude de ingenieursstitel in de mijnbouwkunde op 31 januari 1931. Een van zijn docenten, professor Mekel, spoorde Badings aan te doctoreren in de historische geologie en paleontologie om zo in zijn levensonderhoud te kunnen voorzien. Professor Mekel kwam uit een muzikale familie en was buiten zijn academische discipline een groot kunst- en muziekliefhebber. Hij heeft Badings niet alleen muzikaal aangemoedigd, maar bracht hem ook een groot besef bij van de 'waarden des levens': naast de inwijding in een vernieuwd religieus (katholiek) bewustzijn leerde hij hem ook te genieten van het Bourgondisch leven in goede zin.

Als persoon was Badings in feite een levensgenieter. Hoewel zijn ouders beiden blank waren had hij een uitgesproken Indonesisch, gevoelig en warmbloedig karakter. Op buitenstaanders kwam hij echter vaak afstandelijk en gereserveerd over, dit waarschijnlijk als reactie op de verschillende teleurstellingen die hij tijdens zijn jeugd te verwerken had gekregen. Voorts

10 Id. ; In het interview met Badings door Maarten Brandt en Andries Ponsteen laten zij Badings beweren dat hij hiervoor een schriftelijke cursus zou gevolgd hebben. Dit is echter onjuist.

11 BRANDT, Maarten en PONSTEEN, Andries, o.c.

was hij erg bescheiden en bezat hij een uitgesproken hoffelijkheid. Tot zijn uitgebreide vriendenkring behoorden, naast talloze Nederlandse musici en wetenschappers, componisten als Arthur Meulemans, Flor Peeters, Paul Hindemith, Paul Milhaud, Darius Milhaud, Arthur Honegger, Frank Martin en John Cage.

Na zijn promotie in 1934 bleef Badings nog drie jaar werkzaam aan de geologische afdeling van de Technische Hogeschool in Delft. Daarna wijdde hij zich volkomen aan de muziek.

I.B. Muzikale ontwikkeling en carrière (1929-1939)

Omstreeks 1929, tijdens zijn studperiode aan de TH te Delft, kwam Badings in contact met de violist Alexander Schmueller, nadat hij deze het Vioolconcert van Hindemith had horen spelen. Op zoek naar een bevestiging, dat hij als autodidactisch componist toch op de goede weg was, legde hij enkele van zijn composities, waaronder het Eerste Vioolconcert uit 1928, aan Schmueller voor. Na verloop van tijd kreeg hij een reactie van Schmueller, die goed te spreken was over zijn werk: "...U heeft zeker talent, maar is het niet verstandiger om ingenieur te worden en de muziek als een liefhebberij te zien? Het zal U voor veel ellende behoeden. Desondanks zult U wellicht toch willen componeren. Dan raad ik U zeker aan om lessen te nemen..."¹². Hij noemde toen drie namen: Sem Dresden, Johan Wagenaar en Willem Pijper.

De lange reistijd belette Badings te studeren bij Dresden, die les gaf te Den Haag. Wagenaar wilde, dat hij eerst weer uitgebreid lessen ging nemen aan het conservatorium, hetgeen Badings als tijdsverspilling beschouwde, aangezien hij kon aantonen gedegen muziektheoretisch geschoold te zijn.

Aldus kwam hij uiteindelijk terecht bij Willem Pijper (1894-1945), de meest gezaghebbende Nederlandse componist uit de eerste helft van de twintigste eeuw en hoofdleraar compositie aan het Amsterdams Conservatorium, waar onder andere Oscar van Hemel, Guillaume Landré jr. en Piet Ketting tot zijn leerlingen behoorden. Deze allesbehalve gemakkelijk tevreden te stellen musicus nam Badings een examen af en oordeelde dat hij op alle gebieden zeer goed thuis was, behalve op dat van de instrumentatie. Daarom raadde hij hem aan, instrumentatielessen te nemen en een orkestwerk te componeren. Hoewel Pijper in een brief uit 1930 aan

Evert Cornelis verklaarde dat Badings "de meest talentvolle van zijn jongens" was, heeft Badings van dit enthousiasme weinig gemerkt. Toen hij Pijper om een oordeel vroeg omtrent zijn Eerste Symfonie, het orkestwerk waartoe hij hem had aangespoord, uitte hij zich op een voor hem karakteriserende manier: "...Ik ga je niets over je symfonie vertellen, want anders heb ik hem helemaal zelf geschreven..."¹³. Als proef op de som besloot Badings zijn leraar twee partituurpagina's voor te leggen, een slechte en een die toonde waartoe hij in staat was. Pijper koos de eerste. Dat was voor Badings aanleiding om de samenwerking met Pijper te verbreken: "...Onze verwijdering was vanaf dat moment een feit. [...] Dit alles maakte mij duidelijk dat ik, met alle respect voor Pijpers kunnen, bij hem niets meer te zoeken had..."¹⁴.

De op aantaden van Pijper gecomponeerde Eerste Symfonie werd op 6 januari 1930 ten doop gehouden in het Concertgebouw te Amsterdam door het Concertgebouworkest onder leiding van L.M.G. Arntzenius. Het werk kende een enorm succes. Twee jaar later volgde in de Amsterdamse muziektempel de creatie van zijn Tweede Symfonie door het Concertgebouworkest onder leiding van Eduard van Beinum. Het jaar 1933 betekende voor de componist een doorbraak naar het internationale muziekpodium: op het Internationale Muziekfeest te Praag werd zijn Eerste Vioolsonate gespeeld. Zijn Derde Symfonie werd gecreëerd op het Nederlandsche Muziekfeest te Amsterdam, weer door het Concertgebouworkest, nu onder leiding van Willem Mengelberg. Dit werk werd door Karl Böhm een jaar later in Berlijn, Dresden en Wenen geïntroduceerd. In 1934 werd Badings benoemd tot hoofdleraar compositie aan het Rotterdams Conservatorium (onder de directie van Willem Pijper) en het Amsterdams Muzieklyceum. Er ontstond een grote belangstelling voor Badings' werk: zijn gehele oeuvre is geschreven in betaalde opdracht. Daardoor werden zijn composities doorgaans vrij spoedig na hun voltooiing uitgevoerd. Een paar grote buitenlandse uitgevers toonden duidelijk belangstelling voor zijn composities. Zo onder andere de uitgeverij Schott te Mainz, die in 1934 zijn Eerste Vioolsonate en zijn Eerste Strijkkwartet uitgaf en daarmee een levenslange samenwerking met de componist opstartte: naast de uitgeverijen Donemus, Universal Edition, Boosey & Hawkes en Peters is Schott een van de belangrijkste uitgevers van Badings' werken. Badings werd in korte tijd de meest gespelde Nederlandse componist, boven Wagenaar, Dresden, Diepenbrock en Pijper. Deze laatste ging Badings sindsdien steeds meer als zijn persoonlijke concurrent beschouwen.

Toen hij zich in 1937 had vrijgemaakt van zijn verplichtingen aan de Technische Hogeschool te Delft durfde Badings de sprong te wagen om de scheppende toonkunst als zijn eigenlijke be-

¹³ BRANDT, Maarten en PONSTEEN, Andries, o.c. pag. 65

¹⁴ Id.

stemming te beschouwen. Zo kon hij in 1938 de benoeming aanvaarden van directeur van de conservatoriumafdeling van het Amsterdams Muzieklyceum. Hij stelde zich er een reorganisatie van het muziekonderwijs ten doel, zoals velen in Nederland in die jaren een grondige reorganisatie van het gehele muziekleven voorstonden. Samama schrijft hierover: "...Iedereen was het er immers over eens dat het Nederlands muziekleven een ongeorganiseerde janboel was. Zoals Pijsper klaagde over het gebrek aan belangstelling voor de Nederlandse muziek, zo waren anderen ontevreden over de salariëring van de orkestmusici -er bestond immers geen sluitend subsidiesysteem-, terwijl zowel het onderwijs als de verschillende vakorganisaties ten opzichte van hun doelstellingen te kort schoten. [...] Van enig systeem, sociaal of artistiek, was [...] geen sprake..."¹⁵.

I.C. De Tweede Wereldoorlog (1940-1945)

Toen in mei 1940 de Duitsers Nederland binnenvielen, zagen velen de kans om nu eindelijk eens orde op zaken te stellen. Het Departement van Voorlichting en Cultuur (met een K, naar Duits model!) bracht tot veler genoegen enkele grondige wijzigingen aan in het cultuurbestel: het systeem van beloning naar dienstjaren werd vervangen door beloning naar prestatie, het salaris van orkestleden werd soms verdrievoudigd, er kwamen stipendia, staatsprijzen, opdrachten voor componisten en stimulerende maatregelen voor jonge musici en dirigenten¹⁶. Een kwart van de door de orkesten uit te voeren programma's moest bovendien van Nederlandse herkomst zijn. Dit alles had echter ook een zeer duistere schaduwzijde. Zoals iedereen werden ook de musici voor de keuze gesteld: ophouden met optreden, waardoor ze hun inkomen kwijtraakten, of gewoon doorwerken. In dit geval moest een Ariër-verklaring ondertekend worden. Degenen die geen Ariër-verklaring konden voorleggen, werden systematisch uit het openbare muziekleven geweerd. Verzet haalde weinig uit: boycot-acties wegens het deporteren van joodse orkestleden bleven op verzoek van de overgebleven joden in de orkesten achterwege uit angst voor represailles.

Toen in 1941 ook Sem Dresden wegens zijn joodse achtergrond door de Duitse bezetters werd afgezet als directeur van het Koninklijk Conservatorium in Den Haag, werd Badings bereid ge-

¹⁵ SAMAMA, Leo: Zeventig jaar Nederlandse muziek, voorspel tot een nieuwe dag, Amsterdam, Em. Querido's uitgeverij B.V., 1986, pag 150

¹⁶ MICHEELS, Pauline: 'Muziek in de schaduw van het Derde Rijk - De Nederlandse symfonieorkesten - 1933-1945', uitgeverij De Walburg Pers, 1994, 494 pag.

vonden hem als directeur van het inmiddels omgedoopte 'Rijksconservatorium' tijdelijk te vervangen. Dit gebeurde echter pas nadat door verschillende instanties (o.m. door de commissie van toezicht van het Conservatorium zelf, die voor deze functie traditiegetrouw een bekend componist ambieerden) grote druk op hem was uitgeoefend, zoals hij ook onder druk werd gezet om het voorzitterschap van het Muziekgilde te aanvaarden. Over zijn benoeming in Den Haag schreef Badings in een brief van 28 augustus 1941 aan Bernhard van den Sigtenhorst Meyer: "...ik weet, dat alleen door mij het Muziekgilde een niet-politiek instrument zal zijn, ondanks alle laster. Bij het verwezenlijken van die plannen is mijn verbintenis met het conservatorium een noodzaak. Maar dit kan ik je wel zeggen: zodra ik merk, dat die plannen niet verwezenlijkt zullen worden, treed ik van het toneel terug..."¹⁷. In zijn installatierede aan het Rijksconservatorium benadrukte Badings nog eens dat hij bereid was deze functie tijdelijk waar te nemen, "totdat de wetmatige directeur op zijn post terug zal keren"¹⁸. Bovendien eiste hij, dat dit in de notulen werd opgenomen. Uiteindelijk zou de violist Hendrik Rijnbergen als hoofd van het Muziekgilde worden aangesteld; Badings kreeg een ondergeschiktere plaats als voorzitter van de vakgroep Componisten.

Net als enkele jaren tevoren in Amsterdam, rekende Badings het ook nu in Den Haag tot zijn taak het vakonderwijs grondig te hervormen. Hij startte met het instellen van een balletopleiding; de sterk uitgedunde opera-afdeling kon dankzij zijn inspanningen na twee jaar weer op eigen krachten uitvoeringen verzorgen, compleet met soli, koor en orkest. De voorbereidingen voor een afdeling schoolmuziek waren net afgerond, toen het conservatorium onder de oorlogsdruk haar activiteiten moest stilleggen.

Badings' directeurschap aan het Conservatorium te Den Haag en zijn functies binnen het Muziekgilde en de Nederlandse Kultuurraad werden hem in de Nederlandse muziekwereld zeer kwalijk genomen, ondanks het feit dat Badings deze functies niet had aangenomen uit politieke overtuiging. Badings is -in tegenstelling tot zijn eerste vrouw, de violiste Olly Folge Fonden- nooit lid geweest van de NSB¹⁹. Zijn post aan het Rijksconservatorium heeft hij gebruikt om zijn muziekstudenten uit de krijgs- of arbeidsdienst te houden of ze anderszins te beschermen. Kenmerkend is de brief die violist Theo Olof aan Badings stuurde ter gelegenheid van diens tachtigste verjaardag: "...Wat ik op deze voor jou bijzondere dag wil memoreren is niet jouw onvoorstelbaar omvangrijk compositorisch oeuvre, waarvan ik vele malen een aantal wer-

¹⁷ SAMAMA, Leo: o.c., pag 156

¹⁸ BADINGS, Henk: Inauguratierede, Ms, Archief Conservatorium Den Haag, maart 1941

¹⁹ Nationaal-Socialistische Beweging, Nederlandse equivalent van de Duitse 'nazi'-partij.

ken mocht uitvoeren, met het Concerto voor 2 violen als onbetwist hoogtepunt. Neen, vandaag wil ik graag naar voren brengen jouw toespraak aan de klas van het Muzieklyceum waar ook ik in zat, op de dag dat de joodse leerlingen, waaronder dus ik, voor 't laatst aanwezig mochten zijn. Wat je toen, speciaal tegen ons, zei, heeft grote onvergetelijke indruk op mij gemaakt, vooral omdat ik toen, als nu wist dat je verdrietige woorden recht uit het hart kwamen...²⁰. Badings liet het niet bij woorden alleen: in ieder geval wist hij het gedaan te krijgen dat mevrouw Dresden, die wegens 'joods vermaagschap' ontslagen was, weer werd aangesteld als zangpedagoge aan het Rijksconservatorium. Sem Dresden, die op dat ogenblik reeds te werk was gesteld bij het graven van anti-tankgrachten, werd hiervan ontheven door bemiddeling van Badings, die hem een administratieve functie bezorgde aan het conservatorium. Door persoonlijke inzet wist hij bovendien zo'n 100 mannelijke leerlingen voor arbeidsinzet in Duitsland te behoeden. In het P.O.D.-rapport²¹ van 4 september 1945 kunnen we hierover onder meer het volgende lezen: "...Ofschoon het Conservatorium uitsluitend vakleerlingen aanneemt, bewerkstelligde Badings, dat diverse studenten uit Delft en Leiden als leerling werden ingeschreven met het doel hen van arbeidsinzet te vrijwaren. Ook voor de overige mannelijke leden stond hij steeds op de bres inzake arbeidsinzet, waardoor het hem gelukt is deze in Nederland te doen blijven. [...] Over politiek werd nimmer gesproken...".²²

Dat Badings door Seyss-Inquart werd betiteld als "modelvoorbeeld van de nationaal-socialistische artiest"²³, kan dan ook moeilijk het gevolg zijn van een politieke houding, vóór of tijdens de oorlog. Veeleer lijkt het een reactie op Badings' muzikale houding: onbewust speelde Badings door zijn populariseringsesthetiek enerzijds en zijn typisch Nederlandse muziek anderzijds de Duitse bezetters in de kaart. Dat hij als Nederlands componist in wezen eclectisch van aard was, kon daaraan geen afbreuk doen. Tijdens een radiotoespraak verduidelijkte dr. T. Goedewaagen, hoofd van het Departement van Volksvoorlichting en Kunsten, zijn standpunt met betrekking tot de Nederlandse muziek als volgt: "...Ik zie de moderne en oude Nederlanders in het westelijke deel met hun landslieden van Frankischen bloede, Beethoven en César Franck. Ik zie aan de oostelijke zijde Bach in Leipzig, Mozart, Haydn, Beethoven en Schubert,

²⁰ OLOP, Theo: brief uit 'Liber Amicorum Henk Badings' (1987), privécollectie mevr. Badings

²¹ Indien men in 1945 een paspoort wilde hebben om naar het buitenland te gaan werd het 'oorlogsverleden' van iedereen -wie dan ook- door de destijds bestaande (P)olitieke (O)psporings-(D)ienst doorgeelicht. Zo ook van Badings. De P.O.D. wendde zich daartoe o.m. tot de Commissie van Toezicht, leraren en administratie van het Conservatorium in Den Haag.

²² P.O.D.-rapport dd. 4 september 1945, Rijksdienst voor Oorlogsdocumentatie, Den Haag

²³ DE BOER, Roland: 'An odour of taboo', artikel in Key Notes 24, 1988. (oorspr. citaat: 'the very model of a National Socialist artist'), pag.28

Strauss en Bruckner in Wenen. Ik zie in het zuiden Gluck in München en Wagner in Bayreuth. Ik zie in het noorden Grieg en Sibelius. Ik zie allen met allen verbonden op de grondslag en uit het bloed van de Germaanse stam. Ik zie de Nederlanders daarin [...] receptief, maar vooral ook actief, deelnemend meer dan deel krijgend en altijd doende de eer van onze cultuur naar vermogen hoog te houden... ”²⁴,

Men is dan ook geneigd te stellen dat Badings, in zijn vurig verlangen het Nederlands muziekleven op orde te kunnen stellen en tegelijk zo a-politiek mogelijk te blijven, uiteindelijk meer door de politiek is gebruikt dan hijzelf wenste, zodat hem slechts een hoge mate van naïviteit kan worden verweten. Het pleit voor hem dat Badings, ook na de oorlog, intieme vriendschapsbanden onderhield met joodse en 'Entartete' componisten als Paul Hindemith en Darius Milhaud. Bovendien trouwde hij vlak na de oorlog, in 1946, met Heity Tukke, een jonge vrouw die tijdens de oorlog in het verzet actief was geweest. Sem Dresden, na de bevrijding in 1945 in zijn functie teruggekeerd, heeft zich ongevraagd in de Verenigde Staten ingezet voor het scheppend werk van Badings: hij dirigeerde er o.a. diverse malen Badings' Derde Symfonie. Achteraf bekeken waren veel van Badings' daden en onverbloemde uitspraken in de oorlog zeer gewaagd, en zou men ze gemakkelijk als rechtstreekse verzetsdaden kunnen bestempelen.

De Ereraad voor de Muziek, na de bevrijding van Noord-Nederland in 1945 in het leven geroepen, dacht daar echter anders over: Badings werd door de Ereraad veroordeeld wegens collaboratie tot 10 jaar uitsluiting van het Nederlandse muziekleven. Het vonnis kwam onder dubieuze omstandigheden tot stand: zo zaten in deze Ereraad bijvoorbeeld Badings' muzikale aartsrivaal Willem Pijsper, die zelf evenmin brandschoon was gebleven in de oorlogsjaren, en Walther Boer, die nota bene zelf -in tegenstelling tot Badings (!)- naar de functie als directeur van het Rijksconservatorium in Den Haag had gesolliciteerd. Bovendien werd Badings nooit gehoord; hij moest zijn vonnis uit de derde hand vernemen. Het vonnis tegen Badings was voor de musicoloog Dr. Eduard Reeser, die zich reeds eerder tegen dergelijke straffen had uitgesproken, aanleiding om de Ereraad te verlaten. De inconsequentie en subjectiviteit van vele uitspraken van de Ereraad voor de Muziek -de indruk ontstond dat de leden ervan zich op deze wijze van hun muzikale rivalen wilden ontdoen- waren er de aanleiding toe dat de Ereraad werd ontbonden en vervangen door een 'Centrale Ereraad', ditmaal samengesteld uit juristen i.p.v. musici. De Centrale Ereraad verweet hem slechts zijn lidmaatschap van de Nederlandse Kultuurraad

²⁴ SAMAMA, Leo: o.c. pag. 163

en het aanvaarden van de Duitse Rembrandtprijs²⁵. Badings' straf werd daarom door de Centrale Eerraad teruggebracht tot 2,5 jaar, waarin hij geen lid mocht zijn van een professioneel muziekgenootschap noch redactionele werkzaamheden gewijd aan muziek mocht verrichten in een krant of tijdschrift, iets wat hij tevoren toch al praktisch nooit had gedaan.

I.D. Naoorlogse periode

I.D.1. 1945-1952

Dat hij uiteindelijk door de Centrale Eerraad in 1945 werd vrijgesproken van schuld op vrijwel alle aanklachten weethield de meeste Nederlandse concertinstellingen er niet van om eigenmachtig een boycot tegen hem en zijn werk in te stellen. Zelfs nadat Badings jaren later, na een hernieuwd onderzoek, de Wagenaarprijs voor zijn gehele oeuvre ontving, werd deze boycot door een aantal instellingen tot na zijn dood in stand gehouden. De geplande uitvoering van Badings' opera 'De Nachtwacht' in het kader van het Holland Festival 1955 veroorzaakte zoveel protest dat ze werd afgelast. Vijf jaar later benaderde het Holland Festival hem voor het schrijven van een opera. Het resultaat hiervan werd 'Martin Korda D.P.²⁶, een aanklacht tegen de Sovjet-gevangenskampen en het fenomeen van de 'displaced persons' in het algemeen. Deze opera, op muziek gezet door "de verkeerde persoon"²⁷, lokte andermaal hevig protest uit. De schrijver J.B. Charles suggereerde in 1962 zelfs het bestaan van een neofascistische lobby²⁸ aan het Nederlandse Ministerie van Cultuur, gezien het grote aantal opdrachten dat van staatswege aan Badings werd verleend. Aan de Universiteit van Utrecht protesteerden studenten tegen zijn benoeming als hoogleraar in de akoestica en informatica. In Hengelo (Oost-Nederland) ontstond in 1976 deining omtrent een opdracht die de gemeente aan Badings had verstrekt tot het schrijven van een werk voor het plaatselijke amateur-accordeongezelschap. In 1981 ontstond een dergelijke rel over een muziekwerk dat Badings in opdracht van de jubilerende stad Eindhoven had gecomponeerd. Een bestuurslid van de 'Kunststichting Eindhoven' verzocht om intrekking van de opdracht wegens Badings' vermeende oorlogsverleden. Een besloten zitting van de gemeenteraad volgde, waarop Burgemeester en Wethouders van de stad tenslotte beslo-

²⁵ De Rembrandt-prijs, werd door de 'Hanseatische Stiftung Hamburg' aan Badings toegekend in 1939. Badings heeft deze prijs echter nooit opgehaald.

²⁶ Libretto: Ab van Eyk

²⁷ BEER, Roland de: o.c., pag 29

²⁸ CHARLES, J.B.: Van het kleine koude front, 1962

ten de compositie-opdracht te handhaven. De persoon die Badings had beschuldigd, werd wegens laster door de gemeente Eindhoven uit haar functie ontheven. Naar aanleiding van deze (pogingen tot) boycotacties schrijft John Kasander in Mens en Melodie: "...Naar mijn overtuiging is het hardnekkige Nederlandse verzet tegen Badings niet alleen terug te voeren tot zijn letterlijk 'omstreden' oorlogsverleden, maar evenzeer, zo niet nog sterker, tot zijn artistieke onafhankelijkheid die hem belette zich aan te sluiten bij een trendmatige groepering en de door hem als juist aanvaarde tradities te verloochenen..."²⁹. Badings zou met andere woorden het slachtoffer zijn geworden van een typisch Nederlandse instelling; door zijn geniale kunsten en internationale succes had hij nu eenmaal de 'tegenstag' boven de normale hoogte van het maaiveld uit te steken en dus volgens Nederlandse traditie stante pede te worden gesnoeid.

Dat zijn roem ondanks deze incidenten bleef groeien, daarvan getuigen onder andere zijn benoeming in 1950 tot buitenlands lid van de Koninklijke Vlaamse Academie voor Wetenschappen, zijn lidmaatschap van de 'Société Académique d'Education et d'Encouragement de l'Académie Française', en de vele onderscheidingen en prijzen die hem ten deel vielen. Zo ontving hij onder meer de Paganiniprijs voor zijn Vioolsonates in 1953, de Salzburg onderscheiding in 1959 voor de opera 'Salto Mortale', het Ereburgerschap New Martinsville (VS) in 1965, de Sweelinckprijs in 1972, naast de reeds genoemde Wagenaarprijs in 1967. In 1981 kreeg hij de 'Medaille van Kunsten, Wetenschappen en Letteren' van de Académie Française. Tal van bekende musici voerden werk van Badings uit: Pierre Monteux, die een groot voorvechter van Badings' symfonische oeuvre was, Karl Böhm, Eugene Ormandy; David en Igor Oistrach, die het Eerste Concert voor 2 violen en orkest op hun repertoire hadden staan. De Engelse tenor Peter Pears voerde diverse malen liederen van Badings (in het Nederlands!) uit, begeleid door Benjamin Britten aan de piano. Ook de talloze compositieopdrachten bewijzen hoezeer Badings door de internationale muziekwereld als een autoriteit beschouwd werd: in 1939 schreef ter gelegenheid van het 100-jarig bestaan van de Wiener Philharmonie zijn 'Symfonische Proloog'. Tien jaar later schreef hij zijn Vijfde Symfonie ter gelegenheid van het 50-jarig bestaan van het Concertgebouworkest. In 1953 volgde zijn Zesde Symfonie, de 'Psalmensymfonie', voor het Holland Festival, de Zevende Symfonie in '54 voor het Louisville Orchestra (VS), en talloze andere compositie-opdrachten uit Nederland en daarbuiten.

²⁹ KASANDER, John: 'In memoriam Henk Badings', artikel in Mens en Melodie, Rotterdam, WSU, 7/8-1987

I.D.2. 1952-1977

In 1952 vonden Badings' eerste aanzetten tot de elektronische muziek plaats, dit op aandring van ingenieur R. Vermeulen van het electronicaconcern Philips, die hem in de gelegenheid stelde om te Eindhoven een geluidsstudio op te richten. Naast Badings maakten ook vele andere componisten van deze geluidsstudio gebruik³⁰. Badings' eerste stappen in die richting resulteerden in de radio-opera 'Orestes' (1952), een compositie waarmee hij internationaal grote successen wist te behalen: in 1954 werd dit werk onderscheiden met de grote internationale radioprijs, de Prix Italia, en in de loop van enkele jaren over meer dan 900 radiostations over de gehele wereld uitgezonden.

In de periode tussen 1954 en 1977 nam Badings naast het componeren ook weer een pedagogische taak op zich, waarmee hij andermaal internationale befaamdheid verwierf. In 1954 was hij compositiedocent aan de Internationale Orgelacademie te Haarlem. In 1961 werd hij benoemd tot hoogleraar in de akoestiek en informatica aan de Rijksuniversiteit te Utrecht, welke functie hij zou vervullen tot aan zijn 70e levensjaar. Vanaf 1962 tot 1972 bekleedde hij daarnaast de functie van compositieleraar aan de Hochschule für Musik te Stuttgart. Ondertussen was hij in 1962 en '63 gasthoogleraar aan de universiteit van Adelaide in Australië, alsmede aan het Point Park College in Pittsburgh (VS). Tot zijn talrijke leerlingen behoren o.a. de Nederlandse componisten Ton de Leeuw, Jaap Geraedts en Hans Kox. Ook uit het buitenland kwamen vele componisten om zich onder Badings' supervisie te vervolmaken. Onder hen W.G. Bottje, professor in de compositie aan de 'Southern Illinois University' (VS) en Alan Ridout, compositieleraar te Londen.

I.D.3. 1977-1987

In 1977 vestigde Badings zich als vrij scheppend componist in het dorp Maarheeze (Noord-Bra-bant, NL). Hij bleef echter privélessen geven aan getalenteerde componisten uit binnen- en buitenland. In 1985 werd een naar hem genoemde stichting opgericht. Deze 'Henk Badings Stichting' heeft zich ten doel gesteld het zorgdragen voor de muzikale en andere manuscripten, de verzameling van gedrukte muziek, bandopnamen, grammofoonplaten, biografische gegevens

³⁰ Edgar Varèse componeerde er in 1958 zijn beroemde 'Poème Electronique' voor het Philipspaviljoen op de Wereldtentoonstelling te Brussel. Op deze Wereldtentoonstelling werden ook werken van Badings uitgevoerd, zoals 'Genesis', 'Dialogues for man and machine' en de Symfonische Variaties.

en het stimuleren van uitvoeringen. Daarnaast kende ze reeds een aantal maal een prijs toe aan musici die zich verdienstelijk hebben gemaakt voor de verspreiding van Badings' werk, onder wie het duo Lemkes-Vos, Pieter Van Moergastel en Jan Cober. Dat gebeurde in verband met bijzondere uitvoeringen van Badings-composities. Naar aanleiding van zijn 80e verjaardag in 1987 werden verscheidene festivals georganiseerd, o.m. te San Francisco en Pittsburgh (VS). Ook in Tilburg werd een 'Brabants Badings Festival' op touw gezet.

Uiteindelijk zouden vele van deze festivals echter een herdenkingskarakter krijgen. Hoewel Badings al geruime tijd hartklachten had, kwam zijn overlijden vrij onverwacht: hij overleed plotseling aan een hartaanval in zijn woning te Maarheeze op 26 juni 1987, ruim vijf maanden na zijn tachtigste verjaardag.

DEEL 2

Deel II: Stijl

II.A Inleiding

Vele bronnen³¹ zien in Badings' stijlevolutie drie grote perioden: de eerste periode tot ca. 1940, met als boegbeelden de 2e en 3e Symfonie, wordt dan als 'donker' of 'somber' gekenschetst en zou worden gekenmerkt door tragische en elegische karaktertrekken, een zware en donkere instrumentatie, een zangerige en vloeiende melodie, geladen harmonieën en het karakteristiek gebruik van octotonie. In de tweede periode, te beginnen vanaf het in 1941 geschreven ballet 'Orpheus en Euridice', zou Badings' schrijfwijze lichter en transparanter van toonzetting en orkestratie worden. De derde periode ten slotte zou in het teken staan van de elektronische muziek en de uitwerkingen daarvan.

Badings zelf ontkent echter ten stelligste het bestaan van verschillende stijlperiodes in zijn werk: "...Toen ik de inderdaad vrij tragische Derde Symfonie componeerde, hield ik mij even goed bezig met stukken van een onmiskenbaar lichtere toets. Omgekeerd werden er gedurende mijn zogenaamde 'lichte' fase tevens werken met een dramatische strekking geschreven. En ook tijdens de periode, waarin ik mij verdiepte in de mogelijkheden van de elektronische muziek, zijn er composities tot stand gekomen, die zowel het predikaat 'luchtig' als 'duister' verdienen. De waarheid is dus, dat ik voortdurend werken van een zeer uiteenlopend karakter heb geschreven..."³². Dr. Eduard Reesor bevestigt de constante dualiteit tussen 'duister' en 'licht' in het het oeuvre van Badings: "...In emotioneel opzicht dankt Badings' muziek haar zeggingskracht aan een tragisch pathos, dat vooral in zijn Adagio's een sedert Bruckner ongekeerde spanning en diepgang verleent, anderdeels aan een spirituele speelsheid, die in contrapuntische episoden alle gecompliceerdheid kan doen vergeten..."³³.

Reeds vanaf zijn eerste composities legde Henk Badings een sterke vernieuwingsdrang aan de dag. Gedurende zijn hele leven experimenteerde hij met nieuwe compositorische technieken,

³¹ WOUTERS, Jos, Dr.: Henk Badings, in *Sonorum Speculum* 32, Nederlandse componistengalerij deel I, Amsterdam, Donemus, herfst 1967. Hiernaast ontdekten we nog een zevental andere bronnen die -in navolging van Wouters- dezelfde periodes in Badings' stijloontwikkeling menen te kunnen onderscheiden.

³² BRANDT, Maarten en PONSTEEN, Andries: o.c. pag. 66

³³ ROBLIJNS, Jozef en ZIJLSTRA, Miep (red.): *Algemene Muziek Encyclopedie*, Weesp, De Haan, 1983, deel I, pag 200

die nieuwe wegen konden openen en hem andere mogelijkheden konden bieden om zijn gevoelens te uiten. Zo was hij in 1924 de eerste componist die in zijn werken consequent de octonische toonreeks toepaste (zie II.B.1.a). Ook zijn experimenten met microtonaliteit en zijn pionierswerk op het gebied van de elektronische muziek getuigen van zijn vernieuwende instelling. Desondanks kan Badings niet als een echt avantgardistische componist bestempeld worden. De technische vernieuwingen in zijn schrijfstijl beoogden namelijk nooit het effect van het experiment (of zoals een journalist het ooit ludiek uitdrukte: "Het onttaardt niet in piep-piep-knor"³⁴), maar vormden steeds een verrijking van de expressieve mogelijkheden, binnen de grenzen van wat traditioneel als 'muziek' wordt beschouwd. In dat opzicht was Badings blijkbaar zeer behoudend: "...Hoewel hij elke vernieuwing of schijnbare vernieuwing van het compositorische uitdrukkingsmiddel grondig onderzocht en er met recht en reden een oordeel over mocht vellen, verloochende hij de door hem aanvaarde tradities evenmin als zijn in werken romantische emotionaliteit en zijn muzikanteske inventiviteit..."³⁵. Men karakteriseert zijn stijl dan ook vaak als 'romantisch-expressief' of 'romantisch-hedendaags'.

Wie zich verder verdiept in het bibliografisch materiaal, zal merken dat deze aanduidingen niet de enige pogingen zijn om Badings' stijl onder één noemer te karakteriseren. In de inleiding van deze verhandeling maakten we reeds een opsomming van vermeende invloeden op Badings' muzikale schrijfstijl. Hoe aannemelijk deze vaak ook mogen klinken, even vaak blijken ze echter te subjectief of eenzijdig gemotiveerd om een afdoende karakterisering van Badings' stijl te kunnen geven.

We zullen in dit deel derhalve zelf op zoek gaan naar een goede beschrijving van Badings' stijl en esthetiek, aan de hand van een kritische benadering van het bronnenmateriaal en analyses van zijn vioolwerken.

³⁴ Reformatorisch Dagblad, vrijdag 1 februari 1991

³⁵ KASANDER, John: Henk Badings 80 jaar; artikel in Mens en Melodie, 1-87

II.B. Invloeden op Badings' stijl

II.B.1. Invloed van Indonesische muziek

In zijn kinderjaren in Nederlands Indië, meer bepaald het eiland Java, kwam Badings in aanraking met de plaatselijke volksmuziek. De muziekcultuur van Midden- en Oost Java hangt nauw samen met de gamelan-praktijk. Een gamelan is een orkest, compleet met strijkers, blazers en slagwerk. De basis van de strijkers is de 'rabab', die maar twee snaren heeft en een vedelachtige klank voortbrengt, en de bum-bung, een éénsnarige buisciter. Bij de slaginstrumenten domineren opgehangen gongs die met hamertjes worden bespeeld: de grote gongs heten 'kempul' of 'kenong', de kleinere 'saron' en 'bonang'. Ook xylofoons, handtrommels, ratels en diepe trommels spelen een rol. In de gamelan zijn er bovendien houtblazers die hobo- en fluitachtige geluiden maken. Een merkwaardigheid is de stemming van de gamelan. Deze is niet onder te brengen in een van onze Westerse stemmingen, maar vormt geheel eigen toongeslachten. Het toongeslacht dat de Javaanse gamelan beheerst heet 'slendro'. Deze heeft een zwevend, indifferent karakter, doordat de onderlinge toonsafstand tussen de tonen van de slendro iets groter is dan de grote secunde in de evenredigzwevende temperatuur, meer bepaald: zij wordt gevormd door de afstand tussen de natuurlijke, 'te lage' 7^e boventoon t.o.v. de 8^e boventoon, het oktaaf.

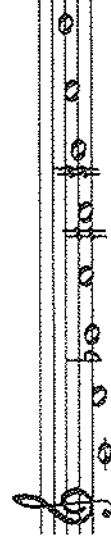
Henk Badings heeft tijdens zijn leven herhaaldelijk benadrukt hoezeer de Javaanse muziek zijn principiële muzikale 'roots' vormt, zodat zijn hele scheppend oeuvre met de gamelan en de slendro-toongeslachten in verband te brengen is: "...Deze ervaring heeft mij nooit losgelaten. De tonaliteiten, zoals onder meer de octotonische toonladder, die ik in mijn werken hanter kunt U dan ook moeilijk loskoppelen van mijn verlangen om dieper door te dringen in de aard van de klank. Sterker geformuleerd: mijn electronische muziek en ook mijn werken, waar in het 31-toonsysteem gebruikt worden, mogen gerust worden beschouwd als een middel om hoorbaar te maken wat door de in mijn andere muziek voorkomende tonaliteiten wordt gesuggereerd, namelijk boventoonsconstellaties..."³⁶. We zullen deze uitspraak in het nu volgende proberen te verklaren.

II.B.1.a Octotonie

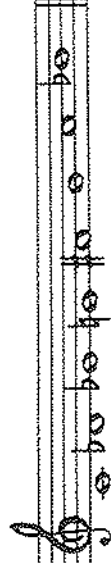
De gamelanmuziek maakte in 1899 grote indruk op Claude Debussy, die op de Wereldtentoon-

³⁶ BRANDT, Maarten en PONSTEEN, Andries, o.c. pag. 67-68

stelling te Parijs in 1899 in aanraking kwam met de Javaanse slendro. Debussy raakte voortna- melijk gefascineerd door het labiele, zwevende karakter van de gamelan, dat wordt veroorzaakt doordat de onderlinge tonen van de slendro net iets groter zijn dan de hele tonen in onze even- redigzwevende temperatuur. Debussy zag hierin de ultieme verklanking van de vage contouren der impressionistische schilders. Hij imiteerde het labiele karakter van de slendro met Wester- se middelen door het consequente gebruik van de hele-toonstooladder. Ook Badings creëert, vanaf zijn vroegste werken, een dergelijke indifferente sfeer door de consequente toepassing van de octotonische toonladder³⁷. Deze octotonische of octofonische toonladder bestaat uit een reeks intervallen van afwisselend grote en kleine seconden. Op deze wijze ontstaan er twee verschillende achttonige (= octo-tonische) reeksen: de grote-secunde reeks (afb. 1) en de klei- ne-secunde reeks (afb. 2)³⁸.

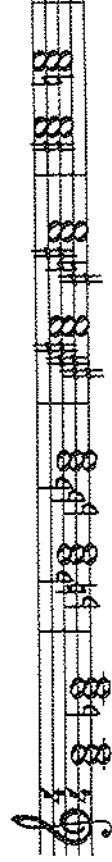


Afb. 1: octotonische grote-secunde reeks.



Afb. 2: octotonische kleine-secunde reeks.

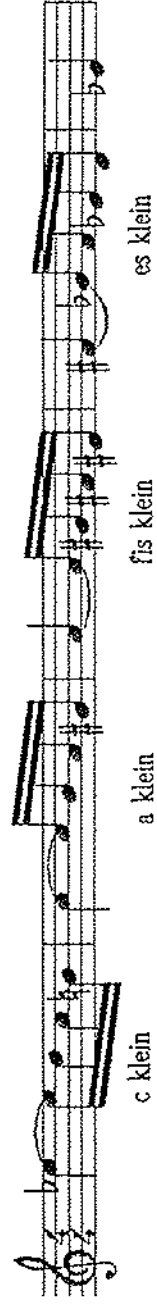
De oneven trappen zijn in beide reeksen gelijk en vormen samen een verminderd 7-akkoord. In de reeks kan tevens, met ladder-eigen tonen uit die reeks, een grote en een kleine drieklank ge- bouwd worden (afb. 3), die elk een eigen tooncentrum vertegenwoordigen (afb. 4). In de grote secunde-reeks kunnen deze drieklanken gebouwd worden op de even toontrappen, in de kleine secunde-reeks op de oneven toontrappen. Samen vormen deze tonen in elke reeks andermaal een verminderd 7-akkoord.



Afb. 3: drieklanken op oneven toontrappen in de kleine-secunde-reeks.

³⁷ De benamingen 'labiel' en 'indifferent' m.b.t. de octotonische en hele-toonstooladder stammen van WILLEMZE, Theo: Algemene muziekleer, Utrecht/Antwerpen, Het Spectrum, 1979, zevende druk, pag. 166

³⁸ Bij de notatie moet harmonie gebruikt worden i.v.m. de harmonische orthografie -d.i. de juiste schrijfwijze- en ten gevolge van het feit dat de gebruikelijke heptatonische toonladder maar over zeven stamnamen, met chromatische afleidingen, beschikt. Voorts dient te worden opgemerkt dat door de structurele afwisseling van grote en kleine seconden in veel gevallen geen exact onder- scheid gemaakt kan worden tussen de verschillende soorten octotonische reeksen (groot-klein).



Afb 4: vier tooncentra in een octotonische toonladder.

De octotonische toonladder is dus gebaseerd op polytonale melodie- en harmonievorming, het tegelijk klinken van verschillende melodieën of harmonieën die een eigen tooncentrum of tooncentrale kracht hebben. Door het gelijktijdig klinken van twee of meerdere van deze drie-klanken, die zo als het ware om de voorrang strijden, wordt harmonisch het typische, betoverende klankidroom bereikt dat zo eigen is aan dit systeem. Natuurlijk kunnen in de octotoniek ook andere dan de hiervoor beschreven, tetsgewijs opgebouwde akkoordformaties voorkomen. De octotoniek hoeft niet altijd te leiden tot principieel polytonale muziek: er kan ook sprake zijn van sterk wisselende monotonaliteit met gebruikmaking van in wezen bi- of polytonale harmoniecomplexen.

Hoewel Badings als de eerste geldt die de octotonie systematisch onderzocht en in zijn werken toepaste, zijn de prachtige klankkleuren die de octotonische reeks met zich mee brengt al veel eerder in de muziekliteratuur aanwezig. Dergelijke reeksen zijn reeds te vinden in de muziek van Rimsky-Korsakow; ze werden rond 1900 ook wel Rimsky-Korsakowtoonladders genoemd. Ook bij Chopin (Polonaise-Fantasie op. 61, maat 238-241) en Liszt (Rhapsodie 'Pester Karnaval', maat 9-10) worden melodieën volgens bovenomschreven opbouw aangetroffen, maar dan als toonopvolgingen met alteraties binnen een monotonaal principe, respectievelijk uitgaande van het verminderd en het dominant 7-akkoord.

Men zou zelfs kunnen stellen dat de meest chromatiese verbinding die in de barok werd geschreven, namelijk de verbinding II^6N-V , door haar speciale tritonuskarakter als de voorloper van de octotonische verbindingen bij Badings beschouwd kan worden. In het bekende 'Warschau-concerto' van de Engelse componist Richard Adinsell (1904-1977) vinden we in een anachronistisch, zweel-romantisch klankidroom zowel de II^6N-V (op een pedaalnoot Fis) in een tonale context (B-groot):

Figure 5 shows a musical score for a piano piece. The score is written for two staves, treble and bass clef. The key signature has one sharp (F#). The music begins with a *mf* (mezzo-forte) dynamic. A long melodic line is written across both staves, with a *dim.* (diminuendo) marking. The right hand (RH) plays a series of eighth notes, while the left hand (LH) plays a rhythmic accompaniment of eighth notes. The piece concludes with a fermata over the final notes.

Afb. 5: Richard Adinsell, 'Warschau Concerto', maat 5-7, piano (c) 1972 by Keith Prowse & Co

Figure 6 shows a musical score for a piano piece, continuing from Figure 5. The score is written for two staves, treble and bass clef. The key signature has two flats (Bb, Eb). The music begins with a *cresc.* (crescendo) marking. The right hand (RH) plays a series of eighth notes, while the left hand (LH) plays a rhythmic accompaniment of eighth notes. The piece concludes with a *p* (piano) dynamic marking and a fermata over the final notes.

Afb. 6: Richard Adinsell, 'Warschau Concerto', maat 1 piano

als de verzelfstandiging van het bitonale akkoord dat wordt gevormd door het gelijktijdig klinken van beide akkoorden, ditmaal een grote secunde getransponeerd (afb. 6).

Dit soort bitonale wendingen op tritonus-afstand noemt men de 'modo conjuncto' of 'hyper-minor'³⁹. In de muziekliteratuur komen we deze onder meer tegen bij Stravinsky (Petrouschkamotief) en Maurice Ravel (Tzigane; inzet van de begeleiding + tremolo in solovioel). Beide wendingen worden gevormd door een combinatie van de grote drieklanken op C en Fis. Ook veel van de bij Willem Pijper gesuggereerde bitonaliteit kan door de terts- of tritonusrelatie tussen de twee toonsoorten worden teruggevoerd tot de octotonische toonreeks.

De octotonische grote-secundereeks is voornamelijk bekend geraakt als de tweede modus uit de 'Modes à transposition limitée' van de Franse componist Olivier Messiaen (1908-1992). Deze componist kwam rond 1935, dus een jaar of elf later dan Badings, met het systematische gebruik van achttonige modi, die hij in 1942 formuleerde in het tractaat 'Technique de mon Language Musical'.

Voorbeelden van octotonie in het oeuvre van Badings liggen voor het grijpen. Ter illustratie volstaan we met enkele karakteristieke fragmenten uit zijn Vioolconcerten:

Afb. 7: Henk Badings, Eerste Concert voor 2 violen en orkest, deel I, maat 3-4, solovioel I & 2

Afb. 8: Henk Badings, Eerste Concert voor 2 violen en orkest, deel II, maat 44, solovioel I

Afb. 9: Henk Badings, 3e Vioolconcert, deel I, maat 14, solovioel I

³⁹ WILLEMZE, Theo: o.c., pag. 167

dat zij dat doen...⁴¹. Een verdeling van het rein oktaaf in 31 gelijke afstanden biedt een veel grotere benadering van de natuurlijke, reine stemming, ongeacht de toonaard waarin gespeeld wordt. Onderstaand voorbeeld moge dit verduidelijken:



Afb. 11: uit BADINGS, Henk: 'Over 31-toonstemming', o.c., pag. 6-7

Er zijn drie grootten van cirkels te zien. De kleinste geven de plaats aan van de meest gewenste (zuivere) toonrelaties tussen c^1 en c^2 . De grootste cirkels corresponderen met de witte en zwarte toetsen op de -evenredig zwevend gestemde- piano; het midden van deze cirkels geven de toonhoogte aan. Slechts weinige van de kleinste cirkels vallen met dit midden samen: alleen de f en g (c was als middelpunt gekozen). In deze grafiek is ook te zien, dat in vele gevallen één toets voor verschillende toonrelaties moet dienen, waarbij er vele zijn, die aan de rand van het cirkelgebied liggen, dus bijna een kwarttoon vals zijn. De middelgrote cirkels geven de verdeling in 31. Men kan duidelijk zien, dat de gewenste toonhoogte zo veel beter benaderd wordt: de kleinste cirkels liggen veel vaker in het middelpunt van deze cirkels dan in de grote⁴².

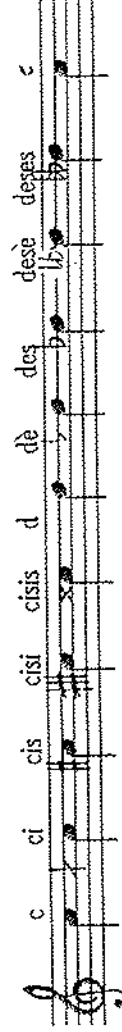
Pas in het begin van de jaren '40 van deze eeuw werd het systeem herontdekt en praktisch toe-
pasbaar gemaakt door Henk Badings en de Nederlandse fysicus en akoesticus prof. dr. Adriaan Fokker (1887-1972). Fokker studeerde twee jaar voor mijnbouwkundig ingenieur aan de TH in Delft, waarna hij in 1906 aan de universiteit in Leiden fysica ging studeren tot zijn promotie in 1913. Hij was hoogleraar tot 1927 aan de TH in Delft. In dat jaar aanvaardde hij een dubbele benoeming als enerzijds hoogleraar in de fysica aan de universiteit te Leiden en anderzijds als conservator en later curator van het Teylers Museum in Haarlem. Hij was oud-student en medewerker van respectievelijk prof. Lorentz en Albert Einstein.

Toen tijdens de Tweede Wereldoorlog de Leidse universiteit werd gesloten, besteedde professor Fokker, die een verwoed cultuurliefhebber was, die tijd met het verrichten van onderzoek op muziek-akoestisch gebied. De resultaten van dit onderzoek culmineerden in zijn voorstel om te komen tot een systeem van 31 vijfde-tonen (diëzen) binnen het oktaaf, liever dan een 12-toons-

41 BADINGS, Henk: 'Over 31-toonstemming', o.c., pag. 4

42 Id.

systeem in de eventredigzwevende temperatuur, welke benaming eveneens van hem stamt. Het daadwerkelijke verschil tussen de enharmonisch verwisselbare tonen kon door de verdeling van het oktaaf in 31 tonen hoorbaar en effectief bruikbaar worden gemaakt. Voor de hierdoor ontstane verfljnde chromatiek bedacht Henk Badings vervolgens de volgende nomenclatuur:



Afb. 12: Badings' nomenclatuur voor het 31-toonsysteem

Badings ontwierp in 1945 een 31-tonige sirene. In 1950 liet Fokker, als toepassing van zijn bevindingen, in samenwerking met de Alkmaarse orgelbouwer Pels, een 31-toonsorgel bouwen in het Teylers Museum. Dit orgel heeft 31 toetsen per oktaaf die voor de overzichtelijkheid elk een andere kleur hebben. Verschillende Nederlandse componisten schreven werken voor het 31-toonsorgel: in de eerste plaats Jan van Dijk, later ook Badings, Anton de Beer, Jaap Geeraerts, Anthon van der Horst, Hans Kox, Ton de Leeuw, Peter Schat alsmede ene 'Arie (de) Klein', die later niemand minder dan de (bijna 2 meter lange) prof. Fokker zélf bleek te zijn.

De negatieve houding van de pers ten opzichte van de 31-toonstemming spoorde Badings in 1952 aan tot het schrijven van een 'Prelude en fuga' in twee versies, respectievelijk volgens de eventredigzwevende stemming en de 31-toonstemming. Deze actie bracht een belangrijke kentering teweeg. Zelfs de meest conservatieve musici moesten toegeven, dat de 31-toonsversie een verrijking betekende⁴³. Verschillende organisten gingen zich toeleggen op het bespelen van dit speciale instrument. Ook werd, ter verbreiding van Fokkers inzichten, in 1960 de 'Stichting Nauwluisterendheid' in het leven geroepen, welke naam in 1966 werd gewijzigd in 'Huygens-fokker Stichting'. Deze stichting organiseert elke eerste zondagmiddag van de maand een concert op het 31-toonsorgel in het Teylers museum en verstrekt compositieopdrachten om zo het hedendaagse repertoire voor dit instrument te verrijken.

Badings heeft het 31-toonsysteem ook toegepast in enkele van zijn composities voor 2 violen. De viool leent zich bijzonder goed voor de uitvoering van dit systeem, aangezien dit instru-

⁴³ BRANDT, Maarten en PO NSTEEN, Andries: o.c., pag 68

ment in normale stemming slechts één absolute toon heeft, namelijk de losse G-snaar⁴⁴; alle andere tonen zijn naar believen te intoneren. De in de 31-toonstemming genoteerde fis kan men eenvoudig verkrijgen door de terts-flageolet op de D-snaar te spelen en de vinger dan neer te drukken. Het verschil van een vijfde-toon (diëze) verkrijgt men door het kantelen van de opgezette vinger.

U.B.I.c. Electronische muziek

In de electronische muziek vond Badings een gemakkelijke weg om de 31-toonstemming zo zuiver mogelijk te laten klinken. Met behulp van een kathedestraaloscillograaf (een apparaat waarmee geluidstrillingen zichtbaar gemaakt kunnen worden) wist hij een reïne stemming in boventonen, tot in de 12e boventoon, te creëren.

Een tot dan ongekend aanbod van klankkleuren diende zich aan door gebruikmaking van elektro-akoestische geluidsvoortbrengingen en later electronische klankbronnen. Zijn eerste stappen in deze richting zette Badings met de radio-opera 'Orestes' (1952), een compositie waarmee hij internationaal grote successen behaalde: in 1954 werd dit werk onderscheiden met de grote internationale radioprijs, de Prix Italia, en in de loop van enkele jaren over meer dan 900 radiostations over de gehele wereld uitgezonden.

Zelfs nu Badings van de onbeperkte mogelijkheden van de electronica gebruik maakt, zijn de effecten die hij aanwendt er enkel omwille van de dramatische expressie. Zo wist hij in zijn opera 'Orestes' het koor der Erinyen, de wraakgodinnen die Orestes na de moord op zijn moeder achtervolgen, "een op koorstemsioenen gelijkend"⁴⁵ klanktimbre te geven door een mannenkoor-opname op versneld toerental in te voegen. Door gebruik te maken van een vertraagde afspieëlsnelheid bereikte hij in een andere koor-scène een zeer laag klinkend, langs normale weg niet te realiseren basfundament. Ook opnames van instrumenten zijn op soortgelijke wijze bewerkt, waardoor hun klank- en kleuromvang tot buiten het reëel mogelijke werd uitgebreid. Behalve versnelde en vertraagde zijn ook teruglopende magneetbanden gebruikt, vooral van opna-

⁴⁴ In de meeste gevallen zal een intonatieve correctienoodzakelijkheid het gebruik van de andere losse snaren (D-A-E) uitsluiten. Zij kunnen slechts in een enkel geval gebruikt worden als de harmonische context het toelaat, (cfr. afb. j solovloot 1).

⁴⁵ WOUTERS, Jos: 'Henk Badings (1907)', Nederlandse componistengalerij, deel 1, Amsterdam, Donemus, 1971

men van bekken- en tamtamslagen die toendertijd een geheel nieuw akoestisch effect opleverden. De nagalm werd soms kunstmatig verlengd of wel tot een voorgalm omgekeerd. Met behulp van elektrische filters werden klankkleuren en toonhoogten veranderd en tot dan toe als onspeelbaar geldende ritmische figuren gerealiseerd. Hiernaast maakte Badings ook gebruik van computers, onder meer als compositorisch medium, zoals in zijn *Toccata I en II* (1964).

Naast enkele puur elektronische composities, zoals de balletten 'Kaïn en Abel' (1956) en 'Genesis' (1958) schreef Badings voornamelijk electro-akoestische werken. In deze composities wordt een combinatie gemaakt tussen een akoestisch (live)instrument en een tevoren geprepareerde tape, waarop elektronische muziek is opgenomen: bijvoorbeeld het 'Capriccio for Violin and two Soundtracks' uit 1959, waarin het 31-toonsysteem een belangrijke rol speelt, en de 'Kontrapunkte' (1970) voor piano en tape.

II.B.1.d. Hoge boventonenreeks

Voordat Badings via het 31-toonsysteem en de electronica een meer nauwkeurige stemming dan de evenredig-zwevende kon realiseren, trachtte hij dit met conventionele middelen te suggereren. Een van die middelen was de 'hoge boventonenreeks'. De in dit systeem gevonden mogelijkheden doen een beroep op suggestie en het corrigerend vermogen van het menselijk gehoor. Badings creëerde deze reeks met gebruik van de achtste tot en met de vijftiende boventoon. Voor de noot C zijn dat de tonen c-d-e-fis-g-a-bes-c. Doordat enkele van deze natuurtonen niet in de evenredig-zwevende stemming passen, wordt de indruk gewekt dat een muziekstuk dat op deze toontreeks gebaseerd is in de reine stemming geschreven is. De componist bedacht er de naam 'lydo-mixolydisch' voor omdat zowel de lydische kwart als de mixolydische septiem in deze reeks voorkomen, zoals in het rondthema van zijn 4e Vioolconcert (afb. 13).

Afb. 13. *Vierde Vioolconcert, deel III, maat 1-3: soloviool & struikers*

Badings' bekommernis om de boventonen zorgt ervoor dat schijnbaar zeer dissonante akkoorden toch een opvallend consonant karakter behouden. In afb. 14 zien we hiervan een voorbeeld:

dit akkoord (volgens tonale begrippen te verklaren als een dominant none-akkoord) wordt in een zodanige ligging geplaatst, dat de boventonen van de grondnoot op een kunstmatige wijze 'versterkt' worden:

Bijvoorbeeld (afb 16): het aantal trillingen per seconde van de summatietoon van twee tonen, die respectievelijk 384 en 512 trillingen hebben, is $(348+512=)$ 896. De klank met 384 trillingen is de 8e in de boventonenreeks; de klank met 512 trillingen is de 10e in de boventonenreeks. De summatietoon zal dus $(8+10=)$ de 18e toon in de boventonenreeks zijn.

II.B.1.e. Contrapunt

Naast Badings' interesse voor de toonfysiologie, die door de Javaanse muziek werd ingegeven, lijkt ook zijn bijzondere belangstelling voor contrapunt zijn diepste wortels te vinden in de Indonesische volksmuziek: "...het klankbeeld dat de luisteraar bijblijft is altijd het ingewikkelde en spookachtige contrapunt van de kleine gongs die met zulk een preciese zorg worden beroerd..."⁴⁶. Badings' voorliefde voor het contrapunt kenmerkt reeds vanaf zijn eerste composities zijn persoonlijke stijl.

⁴⁶ MANN, William: *Music in time*, Ned. vert. Thomas Wintner, 1983. Bussum, Van Holkema en Warendorf.

II.B.2 Invloed van Hindemith

II.B.2.a Inleiding

Een van de 'grote componisten' waarmee Badings innig bevriend was, was de Duitse componist Paul Hindemith (1895-1963). Hoewel hun contact meer persoonlijk dan professioneel was, waren beiden zeer goed op de hoogte van elkaars werk. Hindemith was een van de weinige componisten van wie Badings toegaf, dat ze een grote invloed op zijn werk hebben uitgeoefend⁴⁷. Die invloed gaat reeds terug op Badings' studieperiode te Delft, de tijd waarin de muziek van Hindemith, tegelijk met de ideeën van de 'Jugendbewegung', naar Nederland overwaaide. Badings ontdekte in deze ideeën vele zaken waarmee hij zich als jong componist kon vereenzelvigen. Stijl en esthetiek van beide componisten vertonen dan ook opvallende overeenkomsten, zoals we in het nu volgende zullen aantonen.

II.B.2.b Esthetiek

"... Onze tijd is er een van overgang, van revolutie en te snelle evolutie, zoowel op sociaal als op cultureel gebied. Geheel nieuwe lagen der menscheid dringen zich op naar het licht en verlangen hun aandeel aan kunst en beschaving. Te allen tijde heeft het veranderende publiek de ontwikkeling der kunst mede bepaald, de samenleving heeft steeds haar stempel op de kunst gedrukt. Moet het publiek der toekomst, de jeugd, opgeleid worden voor een kunstleven, zooals dat sedert bijna twee eeuwen heeft gebloeid, of moet het voorbereid worden om mede te bouwen en aan een andere kunstpraktijk?..."⁴⁸ Met deze vraag besluit Dr. K.Ph. Bernet Kempers in 1932 een inleidend overzicht van 2500 jaar muziekgeschiedenis. In feite was de vraag toen al min of meer retorisch van aard. De aanzet tot een maatschappelijker muziekleven werd immers reeds gegeven in de jaren '20 van deze eeuw door de Duitse 'Jugendbewegung'. Deze zette zich af tegen de laatromantische en expressionistische componisten, wier muziek voor de gewone luisteraar steeds 'onbegrijpelijker' werd. De Jugendbewegung voorzag een tijd waarin de scheiding tussen kunstenaar en leek overbrugd zou zijn. Het doel van deze beweging was aan zo groot mogelijke groepen de vreugde van het zélf musiceren -en het zingen in het bijzonder-

⁴⁷ BRANDT, Maarten, o.c. pag. 66. Badings erkende ook het bestaan van 'ooms' als Honegger en Milhaud', (Samama, Leo, o.c. pag. 142) maar dit duidt dan meer op zijdelingse overeenkomsten.

⁴⁸ BERNET KEMPERS, Dr. K.Ph.: Muziekgeschiedenis, 1932, Rotterdam, W.L. & J. Brusse's Uitgever-smaatschappij N.V., pag. 65

te brengen. Tot dan willen de componisten van de Jugendbewegung de mensen voorzien van muziek voor pedagogische doeleinden of ongecompliceerde huismuziek, in de traditie van de Renaissance en Barok, toen het (samen) musiceren voor velen een alledaagse bezigheid was. Dit alles had een vernieuwde belangstelling voor de muziek uit deze perioden tot gevolg: vooral de koormuziek uit de 16e eeuw diende de componisten tot voorbeeld, evenals de grote polyfonie genres uit de 17e eeuw. Johann Sebastian Bach werd voor velen een hernieuwde inspiratiebron.

Wars van de hevige gevoelsuitingen en de (a)tonale experimenten van laatromantiek en expressionisme ontstond zo het neo-classicisme, waarmee de componisten van die tijd door een behoudender schrijfstijl het contact met de luisteraar wilden herstellen: "...Die wesentliche Impulse für eine neue stilistische Grundhaltung kamen [...] von einer Gruppe der jungeren Komponisten, für die das expressionistische 'O Mensch'-Pathos mit seinem schmerzvollen Welt-Pessimismus nichts mehr bedeutete: Egk, Orff, Blacher, Schostakovitsch, Kabalewski, Chaturian, Petrassi, Tippett, Jolivet, Badings, Lutoslawski, Barber, Copland, Schuman. Dem Musikempfinden dieser Komponistengeneration lagen Tonsatzprobleme, gar dogmatisch verhalten, fern. Ihnen ging es um lebensnahe Musik, die möglichst prall und direct Menschen anrühren sollte..."⁴⁹. In veel gevallen werden de inmiddels verworven expressiemogelijkheden niet geheel terzijde geschoven, maar werden ze op een persoonlijke wijze in een traditie-bewuste schrijfstijl geïntegreerd.

Paul Hindemith was een van de vroege aanhangers van deze populariserings-esthetiek. Hij probeerde het contact met de luisteraar te herstellen, niet alleen door aanpassing van zijn stijl, waarop we dadelijk terug komen, maar ook door een veranderde functie van zijn muziek. Zo schreef hij bewust muziek voor amateur-musici, de zgn. 'Laienmuziek' (lekenmuziek). Het vereiste technische en muzikale niveau is in deze muziek zo eenvoudig mogelijk gehouden. Daarnaast componeerde Hindemith ook 'Lehrmusik', pedagogische muziek voor leerlingen. Zijn speciale aandacht ging hierbij uit naar (destijds) ondergewaardeerde instrumenten als altviool, contrabas, althobo, trombone of tuba⁵⁰. In tegenstelling tot de grote pedagogische werken uit de Romantiek beoogt Hindemiths 'Lehrmusik' geen snelle evolutie op technisch-virtuoos vlak, maar wil zij in de eerste plaats muziek blijven, waaraan de amateur op zijn niveau, alleen of samen met anderen, plezier kan beleven.

⁴⁹ BORRIS, Siegfried: 'Einführung in die Moderne Musik 1900-1950', 1979, Wilhelmshafen, Heinrichshafen Verlag, pag 73

⁵⁰ KNOCKAERT, Yves: Muziekgeschiedenis, Brugge, De Garve, 1988, deel II, pag. 435-436

Deze houding vindt haar bekroning in de verschillende stukken van de 'Plöner Musiktag' (1932), geschreven voor de enthousiaste, jonge muziekstuderenden van het stadje Plön. Deze compositie biedt muziek voor een gehele dag. Allereerst de torenmuziek, een fanfare die, naar middeleeuws gebruik, 's morgens op de toren van de muziekschool werd uitgevoerd. Voor 's middags was er tafelmuziek bestemd. Het avondconcert bood een heel programma, waarin ook een trio voor blokfluiten was opgenomen, aangepast aan de capaciteit van beginnelingen. Hindemith noemde deze muziek 'Gebrauchsmusik', muziek die geïntegreerd moet worden in het dagelijks leven. Deze sociale functie van de muziek wordt door Hindemith ook benadrukt in zijn 'Lehrstücke'⁵¹, bekerende stukken, waaruit men filosofische, maatschappelijke en psychologische lessen kan trekken. Zijn opera 'Cardillac' is hiervan een voorbeeld: de slechte mens wordt gestraft, de maatschappij wrekt zich⁵².

II.B.2.c. Stijl

Hindemiths afkeer van de laatromantiek waarin hij muzikaal gevormd was, namelijk in de lijn Brahms-Reger, uitte zich aanvankelijk in een heftig expressionisme, los van alle tonaliteit. Hindemith was echter te degelijk geschoold om in vormeloosheid te vervallen: hij voelde zich in de eerste plaats een 'artisan'⁵³, een muzikale ambachtsman. Vanaf 1925 greep hij daarom terug naar duidelijke, klassieke vormen en legde hij een bijzondere voorkeur aan de dag voor een polyfone schrijfwijze, naar het voorbeeld van Bach. Voorbeelden hiervan zijn de 'Kammermusiken' (1922-1927) voor diverse bezettingen, waarvoor Bachs 'Brandenburgse Concerti' als voorbeeld dienden. Naast de barokke vormen probeerde hij tevens, net zoals Honegger en Bartók, de sonatevorm nieuw leven in te blazen.

Zijn neo-classicistische visie had ook invloed op zijn tonale denken: in 1937 publiceerde Hindemith zijn 'Unterweisung im Tonsatz', waarin hij, zich basierend op zijn eigen compositie-ervaring, een eigen tonaal systeem uiteenzet. Deze neo-tonaliteit vindt zijn wortels in het fenomeen van de natuurlijke boventonen⁵⁴.

⁵¹ niet te verwarren met 'Lehrmusik' (=pedagogische werken)

⁵² KNOCKAERT, Yves: o.c. pag. 436-437

⁵³ ROBJINS, en ZIJLSTRA, Miep: Algemene Muziek Encyclopedie, o.c., vol. IV, pag. 260

⁵⁴ HINDEMITH, Paul: Unterweisung im Tonsatz, 1937, B. Schott's Sohn, Mainz, deel I, 252 pag.

II.B.2.d. Invloed op Badings

Badings zelf laat over het doel van zijn muziek geen enkele twijfel bestaan: "...Ik wil niet zo componeren dat mijn werk bij voorbaat in een bibliotheek terecht komt. Ik hoop dat men mijn werk blijft spelen en blijft zingen..."⁵⁵. Dit credo geeft duidelijk Badings' betrokkenheid met zijn publiek weer. Zijn visie hieromtrent valt ondubbelzinnig af te lezen uit zijn artikel 'De ivoren toren van de componist' in het tijdschrift *De Wereld der Muziek* van oktober 1940: "...De verhouding van de kunstenaar tot zijn publiek ontwikkelde zich in de negentiende en twintigste eeuw steeds meer in de zin van de bekende zegswijze 'Publiek, ik veracht U!' De kunstenaar, die zich tot duizelingwekkende hoogten opgeheven wist tijdens de momenten van geestesvervoering en scheppingsvreugde, voelde zich daarom ook in het gewone leven hemelhoog verheven boven de botte 'bourgeois', wiens hoogste ideaal het bijeengaren van penningen was, verdiend met te krap gewogen ponden krenten. [...] De versnelde evolutie van de muzikale middelen in het tweede decennium van onze eeuw, als gevolg van het breken met verouderde principes en het uitbreiden van de technische mogelijkheden, heeft in het bijzonder de kloof tussen componist en publiek zo snel verwijd en verdiept, dat aan een overbrugging niet meer te denken viel. Het publiek wende zich eraan, dat blijkbaar slechts die muziek 'interessant' en 'belangrijk' was, waarvan het titel noch jota begripen kon. Toen leefde de componist met enkele volgers dus eerst recht als in het luchtledige: hij schreef zijn werken in en voor zijn ivoren toren. [...] Er is nu eenmaal een wisselwerking nodig tussen publiek en kunstenaar, zowel voor het publiek als ook voor de kunstenaar, maar vooral ook voor de instandhouding en de bloei van kunst en cultuur. De kunstenaar heeft niet alleen verplichtingen tegenover 'Zijn Kunst', maar hij heeft ook sociale verplichtingen. Voor de componist bestaan deze laatste o.m. uit het componeren van werken, die een levende literatuur blijven opbouwen voor de bestaande vormen van musiceren in de gemeenschap, waartoe hij behoort: niet alleen concerten voor de twaalf-vingerige virtuoos X, maar ook stukjes voor de pianospelende liefhebber, die eveneens met muziek van eigen tijd wil kennismaken, niet alleen interessante noviteiten-vol-experimenten tot actueel (en dus eindags-) vermaak van enkele insiders, maar ook werken die door een grote kring verstaan kunnen worden, niet alleen liederen met hoge eisen aan de trefzekerheid, maar ook lekenkoren. [...] De Nederlandse componist moge in dit besef de moed tonen om uit zijn ivoren toren naar buiten te treden, zo nodig zelfs zonder zijn polytonale opperkleed en zonder de andere beschermende attributen van zijn stijl⁵⁶, ongevoelig voor het hooggelach van

⁵⁵ Henk Badings 80 jaar, artikel in *Mens en Melodie*, Rotterdam, WSU, 1-1987, pag. 17

⁵⁶ Hieruit blijkt hoe Badings zich duidelijk distantieerde van de muzikale ideeën van Willem Pijper en diens meest fervente volgers (cfr. II.B.3).

de tot-elke-prijs-vernieuwers en voor het gejuich van de door-dik-en-dun-reactionairen...⁵⁷, De componist diende met andere woorden zijn muziek af te stemmen op het publiek, zonder hierbij echter zijn eigen identiteit te verliezen.

Badings heeft zich, evenals Hindemith, het schrijven van pedagogische werken en werken voor amateurs ten doel gesteld: " ...Ik heb er nooit tegenop gezien uitvoerende musici, professionals of amateurs, de muziek te verschaffen die zij denken nodig te hebben en waaraan zij mogelijk plezier kunnen beleven. Als ze proberen te vertellen wat ze wensen, moet ik in gedachten wel eens mijn schouders ophalen, maar ook al kan ik lang niet altijd doen wat zij vragen, toch blijft er van hun wensen altijd wat hangen en probeer ik mij in hun gedachten te verplaatsen...⁵⁸. Veel van Badings' werken kunnen we derhalve als 'Lehrmusik' bestempelen, zoals de bundel 'Arcadia' voor piano, en 'Fiddler and his mate' (Elfenland) en de 'Trio-cosmos' voor viool. Deze werken zijn in de eerste plaats bedoeld als speelmuziek, muziek die musiceer-vreugde wil schenken. Hierdoor krijgen ze een polyvalent karakter: naast hun pedagogische bruikbaarheid zijn het werken die een volwaardige muzikale literatuurbron vormen voor amateurmusici van elk niveau. Tot Badings' 'Laienmusik' voor gevorderde amateurs kunnen we naast deze werken bijvoorbeeld ook zijn 4e Vioolconcert rekenen, dat oorspronkelijk werd geschreven voor een studentenorkest, en de sonates voor viool solo. Deze zijn geschreven naar het voorbeeld van Hindemiths solosonates en gaan dus indirect terug op de Sonatas en Partita's voor viool solo van J.S. Bach.

Daarnaast hielp Badings mee aan de emancipatie van verscheidene instrumenten of groepen. Hiervan getuigen zijn Concerti voor Fagot en contrafagot, twee piano's en orkest, harp en orkest, en zijn kamermuziek-, harmonie- en koorwerken in de meest uiteenlopende bezettingen. "Dat de amateurkoren tegenwoordig zo 'in de lift' zitten", zo beweert Pieter van Moergastel, samensteller van de 'Catalogus van Badings' koorwerken', "is in grote mate aan Badings te danken". In de wereld van harmonie en fanfare, de andere grote vertegenwoordiger van de amateuristische muziekbeoefening in Nederland, vervult zijn muziek een gelijkwaardige functie. Het grootst echter was Badings' invloed op het meest typische instrument van de Lage Landen: de beiaard. Badings beschouwde de beiaard naast de harmonie en fanfare als een van zijn

57 Badings, Henk: 'De Ivoiren toren der componist', artikel in De Wereld der Muziek, oktober 1940

58 'Het scheppend jaar van een Nederlands componist met internationale uitstraling', artikel in Mens en Melodie, maart 1984

"zondige liefdes"⁵⁹. Badings was de eerste die bewees dat moderne muziek zeer wel uit te voeren was op de beiaard, zelfs op barokke instrumenten in middentoonstemming. Hij ging hierbij uit van het specifieke boventoonkarakter van de klokkenklank. Deze wekt bij velen een 'valse' indruk, doordat de opbouw van de eerste 5 deeltönen geen grote, maar een kleine drieklank vormt⁶⁰. De uit kleine tertsen bestaande octotonische of hexafonische modus, die Badings in veel van zijn muziek verwerkt, klinkt derhalve prachtig op dit instrument: de boventonen in de klokkenklank versterken immers constant het harmonisch klankbeeld. Vele componisten imiteerden dit 'Ei van Columbus', anderen kozen daarom juist voor andere mogelijkheden, waarvoor door de gehele hedendaagse beiaardmuziek te beïtelten valt als 'pre-', 'neo-' of 'post-Badings'.

Badings' standpunt omtrent de populariserings-esthetiek vloeit rechtstreeks voort uit zijn ideeën omtrent de perceptie van de muziek. Uitspraken van Badings als " ...au fond is een compositie een stuk klinkende informatie, waarin de relatie tussen 'zender' en 'ontvanger' centraal staat. Bij voorkeur moet er tussen beide sprake zijn van een stuk overdracht. En dat kan alleen lukken als het begriprepertoire van deze twee elkaar, althans voor een deel, overlappen... "⁶¹ en " ...er moet ergens een organisch verband zijn, iets wat appeleert aan het horen van de luisteraar. We mogen nooit vergeten dat de muziek een sublieme vorm van communicatie is en tegelijkertijd ook een fenomeen dat gehoorzaamt aan de wetten van dezelfde cultuur als die waarvan wij deel uitmaken. Dat is voor mij geen vraag maar een weet... "⁶², spreken wat dit betreft voor zichzelf. Het behoeft dan ook niet te verbazen dat Badings evenals Hindemith een duidelijke, veelal klassieke vormgeving prefereerde, zowel in de grote vormstructuren als in zijn melodievorming en harmonieën, waardoor de kloof met de luisteraar wat minder groot werd.

Badings was dan ook net als Hindemith een muzikale vakman, die zijn composities ambachtelijk vormgeeft: " ...In Badings' muziek valt altijd een spoor van hoogst individueel denkwerk te bespeuren, dat de eenheid van vorm en inhoud vooropstelt. Hierdoor resulteren zijn incidentele afwijkingen van de strikte 'vormregels' nooit in vormeloosheid of doet het afbreuk aan de

⁵⁹ HAGER, Adriaan: 'Henk Badings (79) voelt zich geboycot door grote orkesten'. Interview met Henk Badings in Het Binnenhof, Den Haag, 12-4-86, documentatietmap Openbare Bibliotheek Den Haag.

⁶⁰ LEHR, André, Dr: Leetboek der Campanologie, 1976, Astén, Nationaal Beiaardmuseum, pag. 37

⁶¹ BRANDT, Maarten en PONSTEEN, Andries: o.c. pag. 68

⁶² Reformatorisch dagblad, vrijdag 1 februari 1991

structuur en helderheid van de compositie...⁶³. Melodie, harmonie en ritme blijven steeds als zodanig herkenbaar. De principes van symmetrie, herhaling en periodisering vervullen daarbij een doorslaggevende rol. Op harmonisch vlak blijft Badings verwijzen naar de oude functiona-
liteit: "...Badings' muziek is ultramodern en in zijn harmoniek komen de scherpste dissonan-
ten voor. Maar al deze dissonanten lossen zich steeds op, en daardoor verdwijnt voor een goed
luisteraar veel van het schrille in zijn muziek..."⁶⁴.

Badings vertoont een duidelijke voorkeur voor het expressieve, neo-barokke contrapunt, dat nog
meer bij Reger dan bij Hindemith aansluit, en rechtstreeks voortvloeit uit Badings' bewonde-
ring voor J.S. Bach. Over het 'Wohltemperierte Klavier' verklaarde Badings in 1961: "...deze
onuitputtelijke bron van muzikale verrukkingen, gevangen in een snoer van preludes en fuga's
door alle toonsoorten, is jaren lang om zo te zeggen mijn dagelijks voedsel geweest..."⁶⁵. Zijn
hele oeuvre is doortrokken van het contrapunt. Een prachtig voorbeeld hiervan is te vinden in
zijn Zesde symfonie, de 'Psalmensymfonie'. Het vierde deel van deze symfonie is muzikaal ge-
sproken een quintupelfuga, d.w.z. een fuga, waaraan vijf thema's ten grondslag zijn gelegd.
Achtereenvolgens worden alle thema's geëxposeerd. Bij het contrapuntische hoogtepunt, op de
tekst 'Al wat adem heeft love den Heere', wordt het koor opgesplitst in een achtstemmig dub-
belkoor, waarin het tweede tot vijfde thema verweven zijn; het eerste thema ligt in instrumen-
tale omspelingsfiguren. In dit stemmenweefsel verschijnt tenslotte het koraalthema van psalm
150 -de melodie waaruit de gehele thematiek van deze symfonie ontwikkeld is - als Cantus Fir-
mus in de trombones.

Evenals Hindemith grijpt ook Badings terug naar barokke en klassieke vormen zoals driedelige
liedvorm, tondo-, variatie- en sonatevorm. Zijn vioolconcerten zijn bijvoorbeeld opgebouwd
volgens het principe van een klassiek concerto: drie delen (snel-langzaam-snel) met een sona-
tevorm in het eerste deel, een driedelige liedvorm in het middendeel, en een rondovorm in het
laatste deel⁶⁶. Naast de vrij eenvoudig geconcipeerde klassieke vormen kunnen we in Badings'
werk soms zeer ingewikkelde vormstructuren vinden: zo ontdekten we in het Eerste Concert
voor 2 violen en orkest uit 1954 een opbouw volgens verschillende vormen van getallensymbo-
liek. In het Tweede Concert voor 2 violen en orkest (1969) gebruikt hij de opbouw van de 'optet

⁶³ ROBIJNS, Jozef EN ZIJLSTRA, Mtee: o.c.

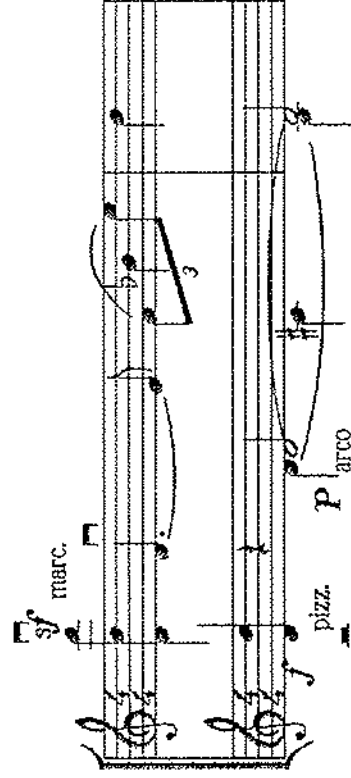
⁶⁴ DONDERS VAN EIJK, S.: 'Beknopte muziekgeschiedenis in vraag en antwoord'; Antwerpen-Am-
sterdam 1951, Uitgeverij N.V. Standaard Boekhandel, pag.261

⁶⁵ BADINGS, Henk: column in Elseviers Weekblad, o.c.

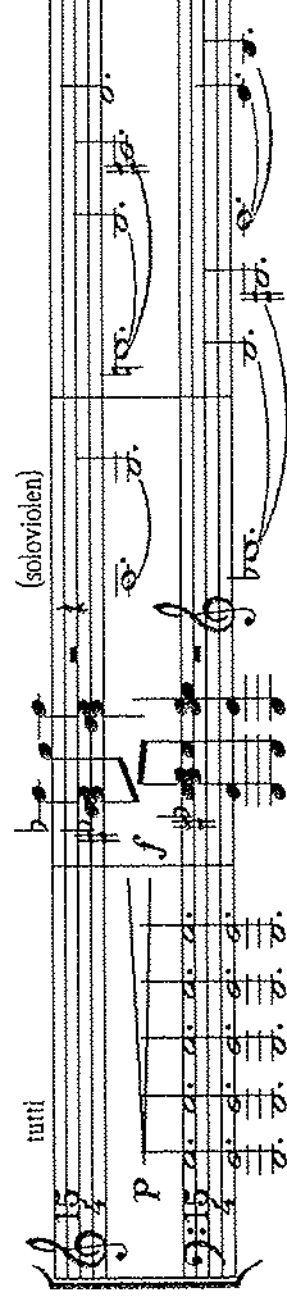
⁶⁶ Zie IV.

'akkoorden' uit het eerste als uitgangspunt voor de vormstructuur van het tweede deel⁶⁷.

Ook in zijn melodievorming treffen we een klassieke structuur aan. Badings' melodieën zijn dikwijls dualistisch van opbouw; het 'signaal' zorgt voor de kracht, de energie. Dit wordt vaak nog benadrukt door het gebruik van grote intervallen. De tweede helft van het thema heeft een lyrisch karakter. Beide themahelften vormen als het ware een inductiekoppel, veelal benadrukt door de orkestbegeleiding, waarmee de gezochte energie wordt opgewekt: een techniek die we reeds kunnen aantreffen bij Beethoven.



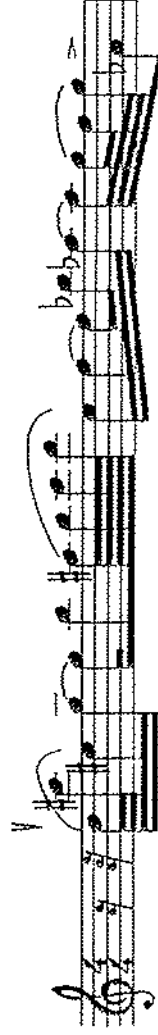
Afb. 17: Henk Badings: Derde Vioolconcert, deel I, maat 2-3, soloviool & orkest



Afb. 18: Henk Badings, Eerste Concert voor 2 violen en orkest, maat 1-4, tutti & soloviolen

⁶⁷ Zie de analyses van beide concerten in deel III

Vooral in zijn meer gedragen, zangrijke middendelen of langzame werken komt hij tot brede melodieën met een melancholisch of elegisch karakter. Dit elegisch karakter is vaak inherent aan het octotonisch principe. Opvallend is hierbij tevens dat Badings in zijn trage delen een bijzondere voorkeur vertoont voor kleine en vaak (dubbel)gepunteerde notenwaarden in een arabesk, grillig notenbeeld:



Afb. 19: Henk Badings, Eerste Concert voor 2 violen en orkest, deel II, maat 44, solovloot I

A multi-staff musical score for strings. At the top left, the number '30' is circled. The staves are labeled 'Vcl. I', 'Vcl. II', 'Vla.', and 'Vcl. III'. The music features complex rhythmic patterns and melodic lines across the different string parts.

Afb. 20: Henk Badings, Derde Vlootconcert, deel II, maat 45, solovloot & strikkers

Hierdoor ontstaat ook in een traag tempo een natuurlijke stroomkracht, die de beweging in stand houdt. Typisch voor Badings' melodiek is ook de benadrukking van een melodie door motivische verwerking, waarbij hij het motief door sequensmatige 'overdrijving' lijkt te benadrukken (afb. 21):

A single staff of music for Violin (V) in 3/4 time. The melody is characterized by a strong rhythmic motif of eighth and sixteenth notes. A dynamic marking of 'mp' (mezzo-piano) is present. The key signature has two flats.

Afb. 21: Henk Badings, Alr. Triste (1946), maat 10-11

The image shows a musical score for two violins. The top staff is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). It features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes, including several triplet markings. The bottom staff is in bass clef, also with a key signature of one flat, and contains fewer notes, primarily acting as a harmonic or bass line. The music is dense and characteristic of 20th-century modernism.

Afb 22: Henk Badings, Eerste Concert voor 2 violen en orkest, deel II, maat 65-67; soloviolen I & 2

Ook op harmonisch vlak zien we een opvallende overeenkomst tussen Badings en Hindemith: beiden creëren nieuwe tonale systemen aan de hand van de natuurlijke boventonenreeks. Hindemith gaat uit van de eerste tot en met de zesde boventoon. Over de zevende boventoon echter merkt hij op: "...Den siebenten Oberton [...] können wir nicht verwenden. Wollten wir mit ihm auf dieselbe Art wie mit seinen Vorgängern umgehen, so kamen wir zu erschreckenden Ergebnissen [...] Ist es nicht verwunderlich, daß die musizierende Menschheit nach Jahrtausenden der Musikübung noch nicht darin fortgeschritten sein sollte, die Eigenartigkeiten des siebenten Obertones zu bewältigen?..."⁶⁸. Blijkbaar vervult de zevende boventoon bij beide componisten een cruciale rol. Men zou kunnen stellen dat Badings het onderzoek van Hindemith heeft verder gezet door de zevende boventoon in zijn muziek hoorbaar te maken d.m.v. zijn 31-toonsmuziek.

Naast de vele overeenkomsten in stijl tussen Hindemith en Badings vinden we ook nog enkele frappante verschillen: ondanks zijn onmiskenbare affiniteit met de 'oude' muziek beschouwde Badings zich niet als neo-classicist zonder meer. In feite verguisde hij zelfs de componisten die het neo-classicisme bewust aanhingen: "...zij verkondigden een nieuwe mode, namelijk het zogenaamde neo-classicisme, dat in wezen neerkomt op het bouwen van een nieuw huis op de fundamenten en om het geraamte van het oude, dat après tout toch eigenlijk wel deugdelijk was gebleken. Dit was een roemloos einde van menigen nieuwen profet...". Paul Hindemith ging zich in de loop der jaren steeds meer verzetten tegen het fenomeen van de elektronische muziek, een discipline waarin Badings juist wel veel aandacht aan schonk. Voorts schreef Badings in tegenstelling tot Hindemith geen echte Gebrauchsmusik (hoewel sommige musicologen bepaalde werken, zoals de 'Triocosmos' wel als zodanig beschouwen). Echte 'Lehrstücke' schreef Badings ook niet: het ballet 'Kain en Abel' (1956) draagt wel de strijd tussen goed en kwaad -waarbij het goede uiteindelijk zegeviert- als onderwerp, maar wil niet in de eerste plaats beleerend zijn.

⁶⁸ HINDEMITH, Paul: o.c., pag. 55-56

II.B.3 Invloed van Willem Piiper

II.B.3.a Inleiding

Gezien het kleine aantal lessen dat Badings bij Willem Piiper volgde, wordt Badings over het algemeen ook vanwege zijn volstrekt eigen esthetiek en schrijfstijl, die zich steeds verder van Pijpers opvattingen gingen verwijderen - niet beschouwd als een leerling van Piiper. Toch plaatsen vele bronnen de (vroeg) werken van Badings in de pregnante invloedsfeer die Willem Piiper op de Nederlandse muziekwereld heeft uitgeoefend: "... Vrijwel niemand heeft zo'n directe, dynamische invloed op een generatie jonge en getalenteerde kunstenaars uitgeoefend als Piiper. Zelfs al waren zijn lessen er niet op gericht kleine Pijpertjes voort te brengen, geen leerling heeft zich aan de technische en psychische invloed van de meester kunnen onttrekken, juist doordat Piiper zijn leerlingen in de eerste plaats leerde denken in muziek..."⁶⁹. Enkele bronnen durven zelfs zo ver te gaan, om Badings -althans in het begin van zijn loopbaan- rechtstreeks tot Pijpers school te rekenen: "...As a pupil of Piiper's, Badings was bound, for a time at any rate, to make his musical origins fairly obvious. [...] Today, Flothuis, [...] who may have met Piiper casually but who was certainly never under his personal influence, is as much a part of Piiper's 'school' as Badings..."⁷⁰. Omdat ook Marius Monnikendam in zijn boek 'Nederlandse componisten van heden en verleden' de gehele 'hedendaagse' (het boek werd geschreven in 1968) Nederlandse muziek rechtstreeks laat steunen op de lijn Diepenbroek - Piiper - Badings, lijkt het mij nuttig hier even uit te wijden omtrent de ontwikkeling van de muzikale schrijfstijl in Nederland gedurende de periode van Diepenbroek en Piiper, om zo de voedingsbodem te situeren waarin -volgens vele bronnen- Badings' stijl zijn oorsprong vindt.

II.B.3.b 'Nederlandse muziek' tot 1920

Gedurende de gehele 19e en de eerste decennia van 20e eeuw werd de 'Nederlandse' muziek voornamelijk gedomineerd door invloeden van de Duitse Romantiek. Veel Nederlandse componisten genoten een groot deel van hun muzikale vorming in Duitsland. Zo studeerde Johan Ver-

⁶⁹ SAMAMA, Leo, o.c. pag 109

⁷⁰ Hoestekst Philips A 02242 L (Concerto voor 2 violen - 1954). 'Als een van Pijpers leerlingen was Badings eraan gehouden -althans voor een bepaalde periode- om de wortels van zijn muzikale stijl kenbaar te maken. [...] Tegenwoordig kan (Marius) Flothuis [...], die Piiper wellicht ooit ontmoet zal hebben maar zeker nooit onder zijn persoonlijke invloed heeft gestaan, evenzeer tot Pijpers 'school' gerekend worden als Badings'.

hulst bijvoorbeeld bij Felix Mendelssohn-Bartholdy, Cornelis Dopper bij Carl Reinecke in Leipzig; Johan Wagenaar en Sem Dresden studeerden te Berlijn, respectievelijk bij Herzogenberg en Hans Pfitzner. Hoewel het streven naar een eigen, Nederlandse muziekbeleving bij verscheidene componisten (o.a. Wagenaar) wel aanwezig was, waren zij vaak te zeer verankerd in hun muzikale vorming en traditie om een echte 'Nationale School' geloofwaardig te maken. Bij de Mengelbergherdenking te Amsterdam in 1920 verklaarde Alfons Diepenbroek dan ook dat er nog geen 'Nederlands muziekleven' bestond en dat nog steeds "...de gehele muziek een uit Duitsland geïmporteerde zaak..." was ⁷¹.

III.D.1.a Anti-Duits wordt pro-Frans

Op zoek naar een eigen Nederlandse muziek ondernamen kunstenaars daarom pogingen het juk van de Duitse muzikale overheersing van zich af te werpen. De dodecafonie van de Tweede Weense School kon hiervoor in hun ogen geen afdoend alternatief bieden; vrijwel ledere Nederlandse componist of musicoloog liet zich -elk om zijn eigen redenen en in zijn eigen bevoordingen- wel ergens laagdunkend over de twaalftoonstechniek uit. Pijper deed Schoenberg's dodecafonie af als 'slopersarbeid'. Over de muziek van Webern schrijft Dr. Bernet Kempers in 1932 in zijn 'Muziekgeschiedenis': "...Ook deze richting moet doodloopen: de vijf orkeststukken van von Webern, die te zamen misschien twee minuten duren en waarin het pianissimo zoo overheerscht dat het in een groote, niet volkomen rustige zaal nauwelijks mogelijk is ze te hooren, kunnen niet anders dan door de absolute stilte overtroefd worden..."⁷².

Kenmerkend voor de Nederlandse apathie ten opzichte van de Duitsgerichte, (laat)romantische en dodecafone muziek is de onverschilligheid waarmee de Oostenrijkse componist Arnold Schoenberg door de Nederlandse muziekwereld werd onthaald tijdens zijn verblijf in Nederland, van september 1920 tot maart 1921. Op uitnodiging van de dirigent van het Concertgebouworkest te Amsterdam, Willem Mengelberg, was Schoenberg naar Nederland gekomen om eisen, voornamelijk oudere werken bij het Concertgebouworkest te dirigeren (o.a. Verklarte Nacht, Pelléas und Melisande, Gurrelieder). De ontvangst door de Nederlandse muziekwereld

⁷¹ SAMAMA, Leo, o.c. pag 143

⁷² Dr. BERNET KEMPERS, K.Ph.: Muziekgeschiedenis, 1932, Rotterdam, W.L.& J Brusse's uitgevermaatschappij NV, pag. 62

was op zijn minst 'koel' te noemen⁷³. De analyse-cursus die Schoenberg gaf tijdens zijn verblijf in Nederland werd van Nederlandse zijde slechts door een elftal belangstellenden gevolgd. Geen van de vooraanstaande Nederlandse componisten schijnt in die maanden met Schoenberg contact te hebben gezocht.

Als reactie tegen de Duitse muziek zochten veel Nederlandse componisten, Alfons Diepenbrock als eerste, aansluiting bij de Franse (impressionistische) componisten, die reeds langer worstelden tegen de Duitse muzikale overheersing om zo tot een 'nationaal-Franse' muziek te komen.

Alfons Diepenbrock was, evenals Badings en in mindere mate ook Willem Pijper, als musicus volkomen autodidact. Hij wordt wel de meest authentieke Nederlandse componist sinds Sweelinck genoemd⁷⁴. Hij leefde precies driehonderd jaar na deze: 1862-1921. Hoewel klassiek georiënteerd, was Diepenbrock aanvankelijk sterk beïnvloed door "het toenmalig fenomeen der Germaanse toonkunst"⁷⁵: Richard Wagner. De diep-religieuze Diepenbrock streefde naar een heropleving van de Nederlandse muziek door een synthese van de 'Unendliche Melodie' en de chromatiek met het vergeestlijkt lijnenspel der Oude Polyfonisten: "...de elkaar zoekende en omstrengelende melodische paren, en de ruisende expressie der mystysch-ascetische contemplatie, de vergeluiding van het religieuze gemeenschapsleven der middeleeuwen..."⁷⁶. Het resultaat hiervan is te horen in de 'Missa in die festo' (1891) voor dubbel-mannenkoor, tenorsolo en orgel. Later ontdekt hij echter, door uitvoeringen van het Concertgebouworkest, de muziek van de Franse Impressionisten, met name die van zijn leeftijdgenoot Claude Debussy. Diepenbrock was een van de eerste Nederlandse componisten die de Franse impressionistische muziek met zijn subtiele harmonieën en klankkleuren in zijn stijl wist te integreren, zonder echter in

⁷³ Naar aanleiding van bovengenoemde uitvoering van de Gurrelieder schreef Willem Pijper in het Utrechts Dagblad: 'In Schoenberg: de ontbinding der harmoniek, ontbinding van het ritme, oplossing der melodiek in infusorische fragmentjes, los-knoping van alles wat waarachtig en voortreffelijk was. In plaats van spanning, élan: dode kracht van een stoomhamer of lintzaag. In plaats van humor, of zelfs ironie, of zelfs maar sarcasme: 'Der Witz', waanzinnige, onbeholpen grins tegen de eigen gevoelens. [...] Het is hopeeloos langdradig, grof, zwaar en vervelend, zielloos, onbeholpen, prekerig, stamellend, barbaars en gewichtig. En dat alles in het kwadraat'. (SAMAMA, Leo, o.c., pag. 72)

⁷⁴ SACHS, Curt en HAMBURG, Otto: Geschiedenis van de muziek, Utrecht/Antwerpen, uitgeverij Het Spectrum, achtste druk, 1979, pag. 323

⁷⁵ MONNIKENDAM, M.: Nederlandse componisten van heden en verleden, pag 136

⁷⁶ id.

epigonisme te vervallen: "...Diepenbrocks kosmos pendelde [...] tussen twee polen die het muzikale leven van de eeuwwende hebben beheerst: Wagner en Debussy, en hij vond in dat gemiddelde toch een eigen, krachtig idioom dat in de vocaliteit haar bekroning vond..."⁷⁷.

Na Diepenbrock waren Sem Dresden (1881-1957) en Guillaume Landré een van de eersten die een intense belangstelling genoten voor de Franse Impressionisten. De grootste revolutionairen tegen de Duitse muziekcultuur waren echter Matthijs Vermeulen (1888-1967) en Willem Pijper.

III.D.1.b Polytonaliteit

Hoewel Pijper en Vermeulen hoogst individueel te werk gingen, komen ze beiden tot het gebruik van polytonaliteit in hun werken: dit als reactie op de bijna-ontbonden tonale functionaliteit in de laatromantiek enerzijds en Schoenbergs dodecafonie anderzijds. Eerste aanwijzingen van het gebruik van polytonaliteit zijn in het werk van Vermeulen te vinden in zijn indrukwekkende oorlogsglied 'La Veille' (op een Franse tekst!), waar hij -in navolging van Debussy- zelfstandige harmonische complexen ontwikkelde, die veelal zijn terug te voeren tot bi- of polytonale formaties.

Willem Pijper had makkelijk kunnen voortbouwen aan de weg die Diepenbrock reeds voor hem had vrijgemaakt, maar hij koos voor een andere aanpak; tegenover de religieus geïnspireerde klankrijkdom van Diepenbrock plaatste Pijper een analytisch-constructieve esthetiek die de nadruk legt op vast omliggende en gecompliceerde structuren in een verkoelde en onderdrakte gevoelsgeladenheid, in de richting van de door Satie aangebrachte 'Nieuwe Zakelijkheid'.

Pijper nam de polytonaliteit (of pluritonaliteit, zoals hij het zelf wenste te noemen: geen 'veelheid', maar een 'verscheidenheid' aan tonaliteiten) van Milhaud over. Hij beschouwde deze als een logische voortzetting van vier eeuwen monotonale muziek tegenover Schoenbergs atonaliteit: "...Men bemerkt [...] het essentiële verschil tussen Schoenbergs in wezen destructieve werkwijze, welke tot de a-tonaliteit voeren moest, en de constructieve techniek, welke van de mogelijkheden van de polytonaliteit gebruik kan maken. Bij de polytonale techniek behoeft niet een van de in de loop der eeuwen gegroeide compositorisch-technische gebruiken en voor-schriften ter zijde te worden geschoven..."

⁷⁷ Monnikendam, M: o.c., pag 142

Ook Badings verwerpt, o.m. uit oogpunt van de muziekperceptie, de fenomenen van de atonaliteit en dodecafonie: "...Het is [...] wel degelijk mogelijk, om door middel van het traceren van toonduren de tonaliteit van een zogenaamd 'atonaal' stuk te bepalen. [...] En begrijpt U me vooral niet verkeerd, we hoeven ons niet te beperken tot het conventionele harmonische systeem. In mijn werk treft U vele 'tonaliteiten' aan, waarvan de majeure- en mineurvarianten slechts enkele voorbeelden zijn. Maar ik meen in alle oprechtheid, dat men geen dingen moet schrijven, die men niet kan horen, die niet op een deze of gene wijze appelleren aan de marnier, waarop wij muziek waarnemen..."⁷⁸. Ook uit het oogpunt van de toonfysiologie steunt hij Pijper in zijn boek 'De hedendaagsche Nederlandse muziek' met woorden van gelijke strekking: "...Men ziet [...] dat de drieklank in deze nieuwe ordening er het leven heeft afgebracht, hetgeen een groter zin voor realiteit vertraadt bij de opstellers ervan, dan de twaalftoontechnici toonden. De eigenaardige versmeltingsgraad van de eerste vijf deelen (≈boventonen) in een klank, waaruit de drieklank geboren wordt, is een feit, dat niet weg te cijferen of te loochenen valt..."⁷⁹.

Wellicht is het nuttig om, om verwarring te voorkomen, deze 'nieuwe ordening' even onder de loep te nemen. De benamingen bi-, poly- of pluritonaliteit suggereren immers het gelijktijdig klinken van twee of meerdere tonaliteiten, ieder met hun eigen intratonale functieverdelingen (Subdominant-Dominant-Tonica), ieder met een eigen stelsel van aantrekking en afstoting ten opzichte van hun centrale toon, zoals in de monotonaliteit. Pogingen hiertoe deed Darius Milhaud o.a. in zijn 'Suadades do Brasil' met, zo merkt Badings op, "...vaak een waarlijk schoon klinkend resultaat, maar ook wel eens angstig veel gelijkend op het bekende grapje om een eenvoudig melodietje op de piano met de rechterhand in C-dur te spelen en met de linkerhand in Fis-dur te begeleiden.[...] Als regel betekent de term 'bitonaliteit' echter, dat de gebruikte harmonieën ontleed kunnen worden in twee drieklanken. Zo wijst poly- of pluritonaliteit op de superpositie van drie of meer drieklanken, zowel harmonisch als melodisch..."⁸⁰. Dit geldt dus voor mengklanken van twee of meer verschillende drieklanken, zoals in de slotcadens van Badings' Eerste Concert voor 2 violen en orkest (1954), afb. 23:

78 BRANDT, Maarten en PONSTEEN, Andries: o.c. pag. 66

79 BADINGS, Henk: De hedendaagsche Nederlandse muziek, (Cecilia, Bibliotheek voor muziekvrienden, onder redactie van L.M.G. Arntzenius en S. Bottenheim), Amsterdam, Blgot & Van Rossum NV, 1936, pag. 44

80 BADINGS, Henk: o.c., pag. 42

The image displays a musical score for two violins, labeled 'Afd. 23'. It consists of two systems of staves. The top system features two staves with treble clefs and a key signature of one flat (B-flat). The bottom system also features two staves with treble clefs and a key signature of one flat. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings, illustrating a complex polytonal texture.

Afd. 23: Henk Badings, *Eerste Concert voor 2 violen en orkest*, deel II, maat 49, soloviolinen 1 & 2

Badings' definitie uit 1935 is inmiddels echter achterhaald: Ton de Leeuw stelt in het boek 'Muziek van de twintigste eeuw' dat hegeen men vroeger als polytonaal beschouwde, in de loop der jaren steeds meer als mengklanken of mixturen in een verwijde tonaliteit wordt beschouwd. "...Werkelijke polytonaliteit is pas dan denkbaar als de melodische eigen krachten der verschillende partijen zo groot worden, dat er verschillende ondubbelzinnige melodische centra ontstaan. Polytonaliteit zou dus in feite slechts in sterk horizontaal getichte muziek denkbaar zijn..."⁸¹.

Dat de Nederlandse componisten, met Willem Pijper als aanvoerder, op zoek naar een eigen muzikale identiteit aansluiting zoeken bij de Franse muziek lijkt misschien tegenstrijdig, maar is in wezen makkelijk te verklaren, doordat het werken met de poly- of pluritonaliteit met zijn contrapuntische implicaties hen weer terugbracht op historisch terrein: op deze wijze kon, in navolging van Diepenbroek, de brug geslagen worden naar de periode van de Nederland-

⁸¹ DE LEEUW, Ton: *Muziek van de twintigste eeuw*, Utrecht, Bohn, Scheltema en Heikema, 1977, pag.

se Schofen uit de Renaissance. Zo verklaarde Pijper: " ...Wij komen, met de pluritonaliteit, dus weer in de gebieden die de oude contrapuntisten zo meesterlijk beheersten. Merk op dat de muziekhistorische periode van het contrapunt die der Nederlanders heet, en stel verder vast dat ons volk van oudsher in deze zaken over een grote mate van helderheid en inventie heeft beschikt. De verwachting dat Holland in de zoëven begonnen renaissance der toonkunst een rol van betekenis zal gaan spelen, lijkt dus geenszins ongegrond..."⁸².

II.B.3.e Polymetrik

In dit licht bekeken kan ook het structurele gebruik van polymetrik in Pijpers werken verklaard worden: polymetrik komt, hoewel deze niet als zodanig werd genoteerd, immers juist voor in het werk van de Nederlandse Polyfonisten, terwijl Pijpers polymetrik haar directe wortels tevens vindt in de Arabeske, asymmetrische melodieën van de Franse impressionisten. Baudings verduidelijkt dit in 'De Hedendaagsche Nederlandse Muziek': "...Wanneer nu zoo'n asymmetrisch thema canonisch bewerkt wordt, vallen noodzakelijkerwijs de accenten niet meer samen. Wil men de rhythmische structuur aangeven, dan verspringen de maatstrepen in de verschillende stemmen, er ontstaat een zoogenaamd polymetrisch beeld. Deze techniek gaat ook schuil in menige ter wille van de overzichtelijkheid monometrisch genoteerde partituur..."⁸³.

II.B.3.f Kiemceltechniek

Hiermee houdt de vergelijking van de nieuwe 'Nederlandse' muziek met de Nederlandse Polyfonisten enerzijds en de Franse muziek anderzijds nog niet op; tegenover de modaliteit van de renaissance worden nieuwe, zelf geconstrueerde toonreeksen geplaatst. Tenslotte is er de zgn. kiemceltechniek, welke hierin bestaat dat alle kiemkrachten die in een muzikaal gegeven verborgen liggen, in het verloop van de compositie tot volledige harmonische en melodische ontwikkeling komen. De Nederlandse Polyfonisten lieten hun composities veelal bepalen door een enkel gegeven, een ritmisch of melodisch motief, al dan niet als cantus firmus verwerkt. De term 'kiemcel' ontdekte Pijper tijdens het bestuderen van de 'Cours de Composition Musicale'

⁸² SAMAMA, Leo: o.c., pag 100

⁸³ BADINGS, Henk: o.c., pag. 46

van Vincent D'Indy. D'Indy spreekt namelijk tijdens de analyse van Beethovens compositietechniek over de 'cellule initiale'. Het gegeven van een kiemcel, van waaruit het hele organisme van de compositie wordt opgebouwd, moet Pijper, als verwoed amateurbioloog, bijzonder aangesproken en geïnspireerd hebben.

Hij hanteerde de kiemceltechniek echter niet als een compositorische wetmatigheid, hooguit als een handleiding om binnen een compositie zo economisch mogelijk met een beknopte hoeveelheid materiaal om te gaan, dat in de regel uit een intervalpatroon, een ritmische formule of een akkoordformatie bestaat (het intervalpatroon en de akkoordformatie zijn daarbij uit een zelfde modus ontwikkeld). De kiemceltechniek werd door Pijper voor de eerste maal toegepast in het Septet (1920) voor vijf blazers, contrabas en piano, in zijn Tweede Symfonie (1921) en later voortnamelijk in zijn kamermuziekwerken, zoals in de Sonate nr 2 voor Viool en Piano.

Hoewel Pijper vaak zijn vondsten verkondigde als waren het wereldschokkende uitvindingen, is de kiemceltechniek in wezen natuurlijk niets nieuws: een klassiek voorbeeld wordt gevonden in het Keizerkwartet opus 66 nr 3 van Joseph Haydn, waarin in de eerste beweging de klemcellen van het eerste thema eveneens het materiaal leveren voor het tweede thema. Ook Beethoven gebruikt vaak een kort ritmisch of melodisch motief dat aan de basis ligt voor de compositie of een deel ervan (cfr. Beethovens 5e symfonie in c klein op. 67, deel 1). Men zou Pijpers kiemceltechniek dan ook kunnen beschouwen als een variant op Beethovens monothematische, motivische doorwerkingstechniek en de cyclische procédés van onder meer Berlioz, Franck, Liszt en Debussy, maar dan met enkele typisch twintigste-eeuwse toevoegingen: zo min mogelijk herhalingen, zoveel mogelijk contrast -ook in het tempo en de metriek, desnoods gelijkijdig-, waarbij dezelfde kiemcel zowel het horizontale (melodische) als het verticale (harmonische) verloop van een compositie kan bepalen, en dat in alle delen.

II.B.3.g Een nieuwe Nederlandse School

Dat Willem Pijper juist de kiemceltechniek zo bewust heeft overgenomen kan gezien worden als de bekroning van zijn muzikale esthetiek enerzijds en -daaruit voortvloeiend- zijn zoektocht naar een 'Nieuw-Nederlandse muziek' anderzijds, want hoe zou een dermate strikt economisch gebruik van het muzikale materiaal in een zakelijk, koel en analytisch klankidroom beter gekarakteriseerd kunnen worden dan als 'Hollands'?

Hiermee bezat Pijper alle elementen om een eigen, Nederlandse School op te richten: een ei-

gen klankbeeld, gebaseerd op pluritonaliteit, polymetriek en de 'nieuwe' klemceltechniek.

II.B.3.h Invloed op Badings' stijl

De invloed van Pijper op Badings' werk zou dan ook vooral merkbaar zijn aan deze specifieke compositietechnieken, die als het ware Pijpers muzikale handtekening vormden en die ook bij Badings kunnen worden teruggevonden. Immers, ook in Badings' werk vinden we polymetriek, polytonaliteit, de klemceltechniek (Badings gaf zelf de voorkeur aan de benaming 'sonore cel') en het cyclisch principe⁸⁴.

Meer nog dan bij Pijper vloeit de polymetriek van Badings voort uit zijn voorkeur voor contrapunt. Net als Pijper beschouwde Badings het contrapunt immers als een logische reactie van de nieuwe generatie componisten op de massale klankmassa's van de laatromantische 'Duitse' muziekwerken: "...Wie wel eens bij de uitvoering van een massaal orkestwerk in de partituur heeft gelezen, dien zal het zeker opgevallen zijn, dat b.v. een notenrijke hobopartij in een orkestutti met veel koper en slagwerk verloren gaat. De orkestklank verandert niet waarneembaar, wanneer die partij mocht wegblijven en men kan dan medelijden krijgen met zoo'n arme hobo (c.q. hoboïst). Zelfs wanneer deze, boosaardig geworden, het Wilhelmus er dwars doorheen tuit, zal men het niet merken en men beseft hoe nutteloos die eene hobo is. Begrijpelijk wordt dan de vraag, of het niet beter is om de componenten van den klank wél te kunnen hooren, om minder kruit te verschieten, om economischer met de gebruikte middelen om te springen. En uit weezin tegen zoo'n complex van holle vulnoten, dringt zich de wensch op om den klank te hooren ontstaan als synthese van een zinrijk en voor het gehoor waarneembaar weefsel. [...] Afgezien van het aantal der instrumenten is ook het gebruik daarvan totaal veranderd. Terwijl het in een groot orkest zeer wel mogelijk is om aan een trombone een zinlooze partij voor te schrijven en toch een zinrijk geheel te krijgen, zou men dit in een kamerorkest van enkele blazers en strijkers niet behoeven te probeeren. De instrumenten kunnen zich dan niet meer achter elkander verschuilen, elke stem op zich is hoorbaar, eischt daarom een verzorgde stemvoering. Of met andere woorden: de schrijfwijze wordt polyphoon..."⁸⁵.

Badings' gebruik van de klemceltechniek is echter niet altijd even strikt als bij Pijper: in het Concert voor 2 violen en orkest uit 1954 bijvoorbeeld presenteert Badings het thematisch ma-

⁸⁴ zie ter illustratie de verschillende analyses in deel III.

⁸⁵ BADINGS, Henk, o.c., pag.36-37

Afb 27: Henk Badings, Eerste Concert voor 2 violen en orkest, deel I, maal I-2, tutti

Uitgaande van deze stelling zouden ook de door Badings gebruikte octotonische of hexatonische reeksen verklaard kunnen worden als melodische sequensen van dit kiemcelmotief, evenals het elegische karakter van veel van zijn melodieën, doordat de kiemcel vaak als seufzer wordt aangewend.

Hoewel Monnikendam meent dat dit "...herkenningsmotief [...] tot zijn werkelijke signatuur geworden is...", heeft Badings dit nooit als zodanig bedoeld. In ieder geval werd een dergelijk motief door Badings nooit in een autobiografische, programmatische of filosofische context geplaatst zoals het motief DSCH, (in de Duitse letterbenaming; H = B/S - Es) dat Dimitri SCHostakovitsch in vele van zijn werken, waaronder het 8e Strijkkwartet en de 10e Symfonie, als muzikaal monogram toepaste. Het gebruik van de Duitse letterbenaming B-A lijkt in dit geval vergezocht. Als het echt in Badings' bedoeling had gelegen om zijn werken bewust te doorspekken met een muzikaal monogram, ligt het voor de hand dat hij een gróte secunde als kiemcelmotief zou hebben geschreven. Voorts had Badings er als persoon niet het karakter voor om zijn eigen Ik op een dergelijk doordrongen wijze in zijn muziek (of elders) te exposeren. Waarschijnlijk maakt het vermeende 'herkenningsmotief' in Badings' muziek dan ook slechts als abstracte bouwdeel uit van zijn melodische klankidroom, evenzeer als dat bijvoorbeeld het geval is met het dalend motief a-gis-e in de muziek van Edvard Grieg. Tenslotte dient te worden opgemerkt dat Badings, in tegenstelling tot Pijper zelf en vele van zijn navolgers, de kiemceltechniek weet te overstijgen: Pijpers analytische omgang met de kiemceltechniek resulteerde vaak in een verbrokkelde melodie. Badings daarentegen weet, ondanks het gegeven van de kiemcel, bewust gevormde grote melodische gehelen te creëren.

Wanneer we bovengenoemde overeenkomsten tussen de stijl van Pijper en Badings in acht nemen, lijkt het derhalve een plausibele hypothese om te stellen dat Badings' stijl zich heeft ontwikkeld onder de directe invloed van Pijper. De analyse van het Eerste Vioolconcert uit 1928 ontkracht deze stelling echter volledig; ze bewijst dat Badings als autodidactisch componist reeds zijn eigen weg gekozen had vóór zijn kennismaking met Willem Pijper in 1930. In dit werk zijn de fundamenten van Badings' persoonlijke stijl immers reeds duidelijk aanwezig, zij het misschien niet in een volledig gerijpt stadium.

Zo kunnen we in Badings' Eerste Vioolconcert reeds polymetrische passages en polytonale akkoordformaties herkennen. We toonden reeds aan, dat Badings' gebruik van bi- en polytonaliteit, met de octotonie als exponent daarvan, zijn oorsprong vindt in zijn streven naar verklanking van latente boventoon-constellaties. Daarenboven waren de principes van polymetrie en polytonaliteit aan het eind van de jaren '20 reeds algemeen in de Westerse muziek ingeburgerd.

Daarnaast kunnen we in deze compositie overduidelijk de kiemceltechniek en het cyclisch principe herkennen. We weten met zekerheid dat Badings tijdens zijn studietijd te Delft de 'Cours de Composition Musicale' van Vincent d'Indy grondig bestudeerd heeft, zodat het geven van de kiemcel hem zeker langs deze weg bekend zal zijn geweest.

Zelfs de orkestbezetting en instrumentatie vertoont duidelijke overeenkomsten met de instrumentatie van zijn latere concertii. Hoewel de instrumentatie op een paar plaatsen in het werk wellicht wat onhandig lijkt, is het zeker geen "zwakke schakel" in zijn compositorisch kunnen, zoals Pijper beweerde. Veeleer dient Pijpers uitspraak gezien te worden in het licht van zijn apathie jegens de Duitse muziek: Badings' orkestraties stoelden immers -zeker in zijn beginjaren als componist- op de Duitse, Romantische traditie van Anton Bruckner. Zo schrijft de partituur van het Eerste Vioolconcert naast de 'normale' symfonische bezetting onder andere een basclarinet, een contrafagot en een tuba voor, waardoor de orkestrale klankkleur in de tutti-passages soms erg zwaar aandoet. De instrumentatielessen van Pijper hebben op Badings' instrumentatie weinig invloed gehad: deze dreigende, vol-symfonische klank vinden we ook terug in Badings' latere werken, zoals het 'Eerste Concert voor 2 violen en orkest' uit 1954.

Blijkbaar heeft Willem Pijper niet die invloed op Badings gehad die vele bronnen hem toeschrijven. Toch is het frappant dat Badings als een van de eerste Nederlanders na Pijper het gebruik van polytonaliteit verkoos boven de ontbonden functionaliteit van de laat-Romantiek

en de dodecafone techniek van Schoenberg. Hierdoor zou hij later door velen onvermijdelijk onder dezelfde noemer als Pijper worden ondergebracht. Mede doordat Badings bovengenoemde compositie-technieken hanteert, die eerder door Pijper als 'typisch Nederlands' aangewend waren, kan men ook zijn muziek als zodanig bestempelen. "...De Hollandse stijl is een stijl der uitersten: de Hollander kent en waardeert de lyriek van het platteland en het razend grootstadleven, puriteinse soberheid en de verlokkingen van de weelde. Tuk op reizen en openstaand voor vreemde invloed, verleent hij graag duurzame en gulle gastvrijheid, maar in de grond blijft hij aan de oude tradities uit de 15e en 16e eeuw gehecht..."⁸⁷; deze uitspraak van P.F. Sanders uit 1931 (Badings stond toen nog aan het begin van zijn carrière) over de Nederlandse muziek in het algemeen, toont aan hoe 'Nederlands' de muziek van Badings in feite is. Zowat alle belangrijke elementen van Badings' stijl zijn erin vertegenwoordigd: de uitersten tussen kunst en wetenschap, traditie en experiment, theorie en praktisch, rationaliteit en gevoel; de lyriek, het brede melodische gebaar; de schijnbare chaos van het stadsleven met zijn grillige ritme, aleatoriek, polymeetiek, -harmonie en -tonaliteit; puriteinse soberheid waar het gaat om het compositorisch proces, door het gebruik van economische technieken als de kiemceltechniek en het cyclisch principe; de verlokkingen van de weelde in rijke harmonieën en warme, soms zelfs overvloedige orkestraties. Door het contrapunt in zijn werken verwijst hij daarenboven voortdurend naar de Nederlandse Scholen uit de Renaissance.

We mogen derhalve concluderen dat Monnikendam in ieder geval gelijk had door Badings samen met Diepenbroek en Pijper als patriarch in de muzikale stamboom van de hedendaagse Nederlandse muziek te benoemen: in het voetspoor van deze componisten kunnen we Badings' immers, ondanks de talloze verwijzingen naar het Duitse en Franse muziek, onmiskenbaar als 'Nederlands' kwalificeren. Voornamelijk dáár ligt de schakel tussen Pijper en Badings. Deze lijn werd inmiddels voortgezet door Nederlandse componisten als Badings' leerling Ton de Leeuw, die evenals Badings een synthese van 'Duitse' en Franse muziek (Schoenberg-Mesiaen) weten te overstijgen.

II.B.4 Eclecticisme

Als muzikale autodidact haalde Badings zijn kennis uit verschillende muziektheoretische boeken, van o.a. Fux, d'Indy en Riemann. Daarnaast bestudeerde hij elke beschikbare partituur die

⁸⁷ SANDERS, P.F.: citaat uit 'La revue musicale', Parijs, juli-aug. 1931, blz 139. 'Holland' is hier uit-
eraard als pars pro toto aangewend.

hij maar kon krijgen. Het is dus logisch dat in zijn werk raakpunten zijn te vinden met werken van diverse componisten. De invloed van enkele van hen heeft Badings zelf onderkend. Aan de andere kant was het voor hem duidelijk "...dat je als componist een eigen gebied hebt waarin je bezig bent..."⁸⁸. Doordat Badings, ondanks de onmiskenbare invloed van diverse componisten, nooit in epigonisme verviel, zijn de verscheidene invloeden op zijn werk moeilijk exact aan te duiden.

De invloed van 'vreemde' elementen doen aan het 'Nederlandse' van Badings' muziek geenszins afbreuk, maar versterkt -paradoxaal genoeg- dit karakter alleen maar: in landen waar verschillende culturelementen naast elkaar bestaan is het te verwachten dat deze op elkaar inwerken en samensmelten. Daarbij komt nog de praktische inslag van bepaalde landen, zoals het zeevarende en handeldrijvende Holland. Op die manier kwam men reeds van oudsher in contact met andere culturen waaruit bepaalde dingen werden uitgezocht (vandaar het Griekse woord 'eklogéin' = uitkiezen) en in gunstige zin tot een nieuwe eenheid samengesmolten. Nog steeds draagt Nederland de bijnaam 'smeltkroes der culturen'.

Leo Samama omschrijft Badings' stijl dan ook als volgt: "Badings heeft vele geestelijke voorvaderen: Bach, Beethoven, Bruckner en Brahms zijn voor hem even wezenlijke voorbeelden als Ravel en Honegger, de volksmuziek, het vaderlandse volkslied, en hier en daar Reger, Hindemith, Debussy of Schubert. Wat dat betreft is hij een eclecticus pur sang, maar wel met onttegenzeggelijk een eigen persoonlijkheid"⁸⁹. Hoewel dit citaat -als een van de recentste bronnen- een vrij correcte omschrijving van Badings' schrijfstijl geeft, dienen er o.i. nog enkele belangrijke kanttekeningen bij geplaatst te worden. Zo vergeet hij bijvoorbeeld de overweldigende invloed van Badings' Indonesische roots, tenzij we de benaming 'volksmuziek' als zodanig interpreteren. Vooris valt de hiërarchie van de 'geestelijke voorvaders' die Samama in dit citaat aanhaalt zeer te betwijfelen. We toonden immers reeds de enorme invloed aan van Hindemith en (in mindere mate) Reger aan; daarentegen hebben veel van de aangehaalde componisten niet zo'n voorbeeldfunctie op Badings' werk en stijl uitgeoefend als hier wordt gesuggereerd. Badings zelf verklaarde in 1987, een jaar nadat Samama's boek was gepubliceerd, dat hij niet begreep "...dat men vaak met Brahms op de proppen komt. De eerlijkheid gebiedt me te zeggen dat ik aanvankelijk helemaal niet van Brahms hield en dat het, met alle respect, bijzonder lang geduurd heeft voordat ik zijn muziek kon waarderen. Wezenlijke affiniteit met

⁸⁸ BRANDT, Maarten o.c. pag.

⁸⁹ SAMAMA, Leo, o.c., pag. 142

zijn muziek heb ik met zijn werk uiteindelijk nooit gekregen, tot op de huidige dag niet..."⁹⁹. Ook tussen werk en stijl van Badings enerzijds en die van Schubert, Ravel, Honegger en Debussy anderzijds vindt men meer overeenkomstige dan causale verbanden. Dat Badings bijvoorbeeld een bijzondere voorkeur voor brede lyriek koestert, hoeft niet per se op een directe invloed van Schubert te wijzen, evenmin als het gebruik van polytonaliteit in zijn werken rechtstreeks op Honegger, Milhaud of Pijper is terug te voeren. We kunnen echter niet ontkennen dat Badings' werken globale verwijzingen bevatten naar diverse stijlen uit heden en verleden, zodat de benaming 'eclecticus' in dit geval zeker op zijn plaats is.

⁹⁹ BRANDT, Maarten en PONSTEEN, Andries, o.c., pag 68

II.C. Synthese

Dat Badings' muziek zich desondanks niet echt in een vastomlijnd hokje laat stoppen, kan strikt bekeken slechts op twee manieren worden geïnterpreteerd: óf Badings' persoonlijkheid is zo groot dat ondanks het bijeengesprokkelde materiaal er toch een grote mate van uniformiteit en persoonlijkheid in doorklinkt (dit suggereert Samama), óf Badings' persoonlijkheid is juist de oorzaak van dit eclecticisme.

Deze laatste stelling lijkt ons de meest aannemelijke. Wanneer we namelijk kijken naar bovenbeschreven 'invloeden', zien we enkele opvallende raakvlakken: Badings' voorliefde voor contrapunt bijvoorbeeld en zijn interesse voor de toonfysiologie vinden hun oorsprong in zijn geboorteland Indonesië, en worden in verschillende opzichten bevestigd door overeenkomsten met de muziek van Hindemith en Pijper. Hierdoor ontstaat de indruk, dat Badings bewust streefde naar een vooropgesteld einddoel, waardoor zijn persoonlijkheid centraal kan worden gesteld. Dit is het uitgangspunt van een dissertatie van Caspar Beex over de symfonische blaasmuziek van Henk Badings⁹¹, waarin de auteur "de mens Badings" centraal stelt bij de benadering van zijn stijl. Caspar Beex heeft het o.i. als enige van alle bestudeerde bronnen bij het rechte eind. Wanneer we immers Badings persoonlijkheid i.p.v. zijn muziek als uitgangspunt nemen, zien we dat zijn leven en karakter de rode draad vormen die zijn muzikale schrijfstijl verantwoordt:

Zijn geboorteland Indonesië was allesbepalend voor zijn muzikale richting: het resulteerde in zijn voorliefde voor polyfonie en zijn haast levenslange queeste naar het hoorbaar maken van boventoonconstellaties. De invulling hiervan gebeurde o.a. door octotonie, 31-toonsmuziek en elektronische muziek. Badings' academisch-technische vorming vond zijn weerklank in een exacte en wetenschappelijke benadering van het muzikale materiaal en zin voor technische experimenten, zowel theoretisch (bijvoorbeeld m.b.t. de fenomenen van toonfysiologie en muziekperceptie) als praktisch (academische componeertrant, wetenschappelijke bestudering en toepassing van octotonie en het 31-toonsysteem). Als ingenieur had Badings bovendien een technische voorsprong in de ontwikkeling van de elektronische muziek.

Zijn bekommernis om de menselijke perceptie, en daaruit voortvloeiend zijn voorkeur voor herkenbare, klassieke vormstructuren (polyfone vormen, driedelige liedvorm, rondo- en sonatevorm) legt een link met de door hem zo bewonderde Hindemith. Zijn gedegen, academische om-

⁹¹ BEEX, Caspar: De symfonische blaasmuziek van Henk Badings... I.c.

gang met het muzikale materiaal versterkt de band met Hindemiths muziek. Evenals het harmonisch 'Reihen'-systeem van Hindemith creëerde ook Badings neo-tonale systemen, gebaseerd op de natuurlijke boventonenreeks. Voorts is Badings evenals Hindemith aanhanger van een populariserings-esthetiek; hiervan getuigen zijn pedagogische werken en zijn als 'Laienmusik' te interpreteren stukken. Het 'Duitse' karakter, in veel van Badings' muziek -waardoor zijn muzikale opvattingen zo ver van Pijper stonden- vloeit voort uit zijn bewondering van Hindemith, en gaat indirect terug op Reger en Bruckner. Daarnaast was Badings een Nederlander, die aldus onmiskenbaar als 'Nederlands' te interpreteren muziek geschreven heeft. Aldus kunnen we in Badings' muziek, die wortelt in de Javaanse muziek, een onmiskenbaar 'Nederlands' geluid herkennen, slechts versterkt door even onmiskenbare invloeden van de naburige Franse en Duitse muziekculturen.

Rest ons nog de vraag of Badings bovengenoemde aspecten van zijn muziek daatwerkelijk heeft nagestreefd. Ten dele wel: hij was zich terdege bewust van de sociale functie van zijn muziek. Verder streefde hij er nooit naar, vooruitstrevend, behoudend, Nederlands, Duits, Frans, of wat dan ook te zijn. Hij schreef de muziek die hij in zich hoorde zo getrouw mogelijk neer op papier. Zijn geboorteland, zijn opvoeding, het land waarin hij opgroeide, zijn opleiding en verdere leven, alles heeft bijgedragen tot de vorming van zijn persoonlijkheid. De muziek die hij schreef was de verklanking van die persoonlijkheid. De vraag, of we Badings tot welke stroming dan ook kunnen rekenen, is hiermee in feite beantwoord: doordat Badings los van elke heersende muzikale stroming in de eerste plaats zijn eigen muzikale taal en esthetiek trouw bleef, valt Badings' muziek hoe dan ook slechts onder één noemer te karakteriseren, namelijk:



Afb. 28: signatuur van Henk Badings

DEEL 3

Deel III: Analyse van Badings' vioolconcerten

III.A Inleiding

De concerten voor viool en orkest maken, met uitzondering van het Eerste Concert voor 2 violen en orkest (1954), een tot nu toe vrij onbekend deel uit van zijn totale oeuvre. Niettemin kan men juist in deze werken de specifieke kenmerken van Badings' stijl herkennen. Daarenboven vormen de vier eerste vioolconcerten een regelmatige dwarsdoorsnede in Badings' stijl van zijn studietijd tot het eind van de jaren '40. De periode 1950-1970 wordt vertegenwoordigd door het Vijfde Vioolconcert (1959) en de twee concerten voor 2 violen en orkest. Een bespreking van de beide dubbelconcerten kon in deze verhandeling niet achterwege blijven: het eerste Concert voor 2 violen en orkest (1954) wordt immers algemeen als een van Badings' absolute meesterwerken en zeer typerend voor zijn algemene schrijfstijl beschouwd. Aan de hand van het tweede Concert voor 2 violen (1969) kunnen we vervolgens de in deel II besproken 31-toonstemming illustreren.

In 1961 schreef Badings een artikel in het tijdschrift 'Intermezzo', waarin hij het vioolconcert in het algemeen en zijn vioolconcerten in het bijzonder commentariseert. Hij stelt dat het 'concerto' in de Romantiek twee vormen heeft aangenomen: in de ene vorm is het de solist die centraal staat, zoals in de concerten van Paganini; in de andere vorm wordt de solopartij als het ware in een symfonisch geheel geïntegreerd, zoals in 'Harold in Italie' van Hector Berlioz. Wat betreft zijn eigen vioolconcerten schrijft hij: "...Mijn eersteling uit 1928 getuigt van muzikanteske speelvreugde, maar is duidelijk afkerig van op traditionele techniek gebaseerde virtuozen. De begeleiding is vol van kamermuziek-achtige gedeelten met zelfstandige tegenstemmen. Mijn in 1935 voltooide Tweede Vioolconcert heeft veel meer een symfonische allure, maar daarnaast toch ook virtuoze solistische gedeelten en lange cadenzen. Het Derde Vioolconcert, geschreven in 1944, is een reactie op de nogal 'symfonische' concerten voor andere instrumenten, die ik in de voorgaande jaren schreef; de soloviool is in dit concert voornamelijk dominerend. Ook in het Vierde Vioolconcert is de soloviool centraal geplaatst, terwijl het orkest aandeel bescheiden en doorzichtig gehouden is. In de solopartij heb ik vooral gestreefd naar typisch violistische, muzikanteske passages, naar episodes met een zangerige melodiek, en -vooral in de finale- naar lichte, scherzando-achtige vluchtige contouren, kortom naar muziek, die men niet 'met het hoofd in de handen' -zoals Cocteau dat noemt- behoeft te beluisteren..."⁹².

⁹² BADINGS, Henk: Het Vioolconcert, Intermezzo, 1961

Met uitzondering van het onuitgegeven Eerste Vioolconcert uit 1928 werden de partituren van Badings' vioolconcerten alle uitgegeven bij Donemus te Amsterdam⁹³. In deze partituren ontbreken maatcijfers. Aangezien de cijferaanwijdingen, die Badings' in zijn partituren plaatste, min of meer synchroon lopen met de globale vormstructuur, zullen we in de analyses hiernaar verwijzen. De door Badings aangeduide cijfers worden tussen haakjes geplaatst. Twee maten voor cijfer 16 wordt aldus (2-16). Vier maten ná cijfer 16 wordt dan (16+4). Voor de analyse van het 2^e, 3^e en 4^e Vioolconcert baseerden we ons op de beknopte analyses die Badings zelf van deze composities maakte⁹⁴. De voorbeelden die ter illustratie van de analyse zullen worden aangehaald zijn reducties van de oorspronkelijke orkestpartituur.

⁹³ I.e. zowel het 2^e, 3^e, 4^e en 5^e Vioolconcert (1933/35, 1942, 1948, 1959) als de twee Concerti voor twee violen en orkest (1954, 1969). Met uitzondering van het 5^e Vioolconcert bestaan er van deze concerten bestaan geen piano-uittreksels.

⁹⁴ Deze bevinden zich het de documentatiearchief van Donemus, Amsterdam

III.B Concerti voor viool en orkest:

III.B.1: Concert nr 1 voor viool en orkest (1928)

III.B.1.a Inleiding - algemene kenmerken

Voor ons is de analyse van het Eerste Vioolconcert van groot belang, aangezien dit een van de weinige werken is die Badings vóór zijn lessen bij Willem Pijper componeerde. De bezetting is vrij uitgebreid, een trend die hij ook in zijn andere vioolconcerten zal voortzetten: Solo-viool, Fluit 1-2 (+picc.), Hobo 1-2, Clarinet in Bes, Basklarinet (ook Clar. in Es en Bes), Fagot 1-2, Kontrafagot, Hoorn 1-3, Trompet 1-2, Trombone 1-3, Bastuba, Pauken, Slagwerk, Strijkers.

Het Eerste Vioolconcert werd tot op heden niet uitgegeven; Badings was om de een of andere reden niet zo geneigd, zijn 'jeugdzonden' te laten publiceren. We analyseerden derhalve het manuscript van het Concert, eigendom van de Henk Badings Stichting.

Tijdsduur: ca 20'

III.B.1.b Deel I: Lento Moderato - Allegro Vivace

Allereerst valt in het manuscript een coupure op, door Badings aangeduid bij 'n uitvoering van het werk, die de oorspronkelijk 52 maten tellende inleiding van het orkest (Lento Moderato) tot een betrekkelijk kort voorspel van 12 maten reduceert⁹⁵. In deze tutti-inleiding vinden we een aantal structurele elementen, die in de loop van het werk diverse malen zullen worden aangewend. De orkest-inleiding wordt in zijn geheel ondersteunt door een pedaalnoot in celli en contrabassen. In de hoge strijkers vinden we het kiemcelmotief D-Es-Ges, bestaande uit een halve toon⁹⁶ + interval, in dit geval een kleine tertis (afb. 29), dat aan de basis ligt voor alle thematische ontwikkeling in het werk.

⁹⁵ We zullen in de analyse uitgaan van de oorspronkelijke versie, zonder coupure, voor het aarden van de maten.

⁹⁶ Cfr. II.B.3.h