

streefde. De tegenwoordige hang naar individuele oorspronkelijkheid is een fenomeen, dat pas in de loop van de negentiende eeuw is ontstaan.

Voordien bekommerden componisten zich nauwelijks om hun originaliteit. Westerse muziek van voor 1100, werd zelfs niet gesigneerd; wie dat wel deed gold als blasfemist, en zijn handtekening als een regelrechte belediging aan het adres van God aan wie vrijwel alle muziek werd opdragen. Eind achttiende eeuw, was dit weliswaar veel minder het geval, maar oorspronkelijkheid was nog steeds niet een zelfstandig doel. Het was nog heel gewoon elkaars thema's te lenen; in Bachs tijd was dat zelfs nog een hele eer!

Omspelingen

Herhaling lijkt dus een vruchtbaarder criterium dan originaliteit om Mozarts specifieke stijlkenmerken op het spoor te komen. Helaas dient zich hier echter alweer een nieuwe moeilijkheid aan: herhaling op welk niveau? Want uiteraard componeerde ook Mozart volgens de muzikale regels die destijds golden; zo herhaalde ook hij sonatethema's en paste hij eveneens allerlei zich herhalende intervalsrelaties toe. Ook dit brengt ons dus geen stap verder, tenzij we speuren naar een type herhaling dat kenmerkend is voor Mozart.

Nauwkeurig spuurwerk heeft inderdaad zo'n type herhaling aan het licht gebracht. Mozart leende noten van zichzelf, maar deed dat op een enigszins verborgen manier. Musicologen hebben in bijvoorbeeld zijn piano-sonates kleine stukjes melodie aangetroffen die in meerdere sonates voorkomen. Het gaat hier uiteraard niet om thema's of motieven, maar veeleer om kleine loopjes of omspelingen. De vraag is nu: deed Mozart dit bewust, wist hij dat hij zo'n fragment al eerder had gebruikt, of deed hij dat uit de macht der gewoonte? Nog een mogelijkheid is dat het gewoon toevalstreffers zijn.

Vanwege de soms lange tijd – tot 10 jaar – die ligt tussen het eerste gebruik en de herhaling, moet de eerste mogelijkheid worden uitgesloten; van een compositorische opzet zal geen sprake zijn

geweest. Toevalstreffers dan?

Vermoedelijk ook niet; de herhalingen zijn daarvoor net iets te veelvuldig, al bestaat voor het vaststellen daarvan natuurlijk geen absoluut criterium. Blijft over: de macht der gewoonte. Het is inderdaad het meest waarschijnlijk dat sommige loopjes en omspelingen Mozart zo goed lagen, dat ze zich als vaste patronen in zijn muzikale geest konden nestelen.

Deze muzikale gewoontevorming is te vergelijken met de persoonlijke manier van lopen – óók een vorm van herhalend gedrag tenslotte – waarin mensen zich van elkaar onderscheiden en waaraan we elkaar zelfs kunnen herkennen. Mensen die muziek van Mozart herkennen zonder het desbetreffende werk ooit eerder te hebben gehoord, hebben wellicht ander werk van Mozart zo vaak beluisterd, dat ze die specifieke herhalingen horen en, misschien wel zonder het zelf te beseffen, Mozarts signatuur herkennen.

Een interessante vraag in dit verband is waardoor de muziek van componisten uit latere perioden vaak gemakkelijker te herkennen is. Werk van *Bruckner* en *Mahler* herkent de getrainde luisteraar immers tamelijk moeiteloos, dit ondanks het feit dat ze min of meer uit dezelfde periode stammen. Misschien komt dat doordat componisten zich gaandeweg de geschiedenis steeds meer een 'totale klanktaal' zijn gaan toe-eigenen, wat weer het gevolg was van die toenemende drang om oorspronkelijk te zijn. De luisteraar hoeft dan alleen nog maar te bepalen wat de specifieke kenmerken van de gebruikte klanktaal zijn, om deze vervolgens te vergelijken met die van de desbetreffende componist. Grappig genoeg maakt hij daarbij dan gebruik van het idioom van een componist, en veel minder van diens stijl.

Blokkades

Tot dit soort bespiegelingen leidt een compositieprogramma als EMI, vooral met betrekking tot de stijl van een componist. Dat is dan ook de grootste waarde van deze experimenten, veel meer dan dat er met zo'n programma ook digitaal gecomponeerd kan worden. Het aanvankelijke motief van Cope om EMI te maken, was trouwens heel prozaïsch: hij had behoefte aan een programma dat hem muzikale alternatieven zou bieden op momenten dat hij als componist last had van blokkades. Om die reden moest hij ook op zoek naar de bepalende elementen in de stijl van een componist, want aan alternatieven die ook van de hand van *Stravinsky* kunnen zijn, zou hij weinig hebben. Het moesten alternatieven zijn in zijn eigen stijl, de stijl van David Cope.

Interessant in dit verband is echter ook dat Cope heeft getracht EMI van een eigen stijl te voorzien. Dat heeft hij gedaan door het programma te voeden met muziek van *Stravinsky*. De *output* die dat opleverde voerde hij steeds opnieuw in. Dit proces heeft hij een groot aantal keren herhaald, met als gevolg, dat de muziek die dat opleverde steeds minder *Stravinsky* werd, en tegelijkertijd steeds meer typisch EMI-muziek. Cope zelf omschrijft deze muziek als geschreven door een 'unieke' componist, die werkzaam was tussen de twee wereldoorlogen. Het is, zegt Cope, EMI's eigen individuele stijl. Maar hoe weet Cope dat? Want dat oordeel kan hij toch pas vellen wanneer hij EMI's stijl reeds als zodanig heeft herkend...? Het kan immers ook zijn dat EMI's muziek hem gewoon doet denken aan composities van een doorgedraaide *Stravinsky*.