

notities voor een communicatieve benadering van (populaire) muziek

gust de meyer

In onderstaande tekst wordt gepoogd een algemeen kader te schetsen waarbinnen de communicatiewetenschap, voor zover deze geïnteresseerd is in de analyse van de betekenis van boodschappen, het onderzoek van muziek in het algemeen en van populaire muziek in het bijzonder kan aanvangen. Er wordt daarbij van de veronderstelling uitgegaan dat de lezer min of meer vertrouwd is met het elementaire begrippenapparaat van de communicatiewetenschap en de semiotiek (1). Bij gelegenheid zal de tekst geïllustreerd worden met een populaire muziek-song die eind 1981-begin 1982 een internationale hit werd: *It's my party (and I'll cry if I want to)*. Het gaat om een coverversie (2), uitgevoerd door Dave Stewart en Barbara Gaskin, maar geschreven door Herb Weiner, Wolly Gold en John Gluck Jr. en in het begin van de jaren zestig door Lesley Gore en Helen Shapiro reeds in de hitparades gezongen.

Als probleemsituering mogen enkele tekstfragmenten geciteerd worden uit de slotbemerkingen van Reinhard Schneiders *Semiotik der Musik*: "... De ont koppeling van de semiotiek van de muziek van de dominantie van het linguïstisch voorbeeld heeft niet geleid tot een vernieuwd muziekwetenschappelijk onderzoek maar integendeel tot de ontnuchterende vaststelling dat in de nieuwe 'wetenschap' enkel wat nieuwe methodes ontwikkeld werden om bekende resultaten naar voor te brengen, methodes die dan nog uit andere disciplines als de etnologie en de fonologie overgenomen zijn... Het muzikale 'betekenis'-probleem kan niet met dat van de betekenis in lin-

guïstische of semiotische systemen vergeleken worden... Enkele semiotiekers poogden de konsekwentie te trekken van de tegenspraak tussen teken en muziek en berustten in een gekwalificeerd of geherinterpreteerd tekenbegrip m.b.t. muziek. Maar ook die pogingen mislukten... De semiotiek is een wetenschap, zeker - maar geen wetenschap van de muziek... De semiotiek van de muziek stelt zich op als alternatief, ten onrechte evenwel omdat zij o.m. een ontoereikende kennis heeft van het muziekwetenschappelijk onderzoek. De traditionele historische muziekwetenschap biedt aanzetten en concepten die de in de semiotiek opgeroepen - en gedeeltelijk verworpen - vragen, relevanter stelt en beantwoordt..." (3).

Men is geneigd Schneiders stellingen bij te treden wanneer men de resultaten bekijkt van, bijvoorbeeld, Philip Taggs analyse van het thema uit de TV-serie *Kojak* (4). Zonder afbreuk te willen doen aan de arbeid die ongetwijfeld werd geïnvesteerd, lijken de uiteindelijke betekenis en die hij meent te kunnen blootleggen (zoals de Amerikaanse grootstad, actie, viriliteit) slechts de weinig spektakulaire bevestiging van een intuïtief - sommigen zullen zeggen: van een vanzelfsprekend - gevoel.

Waarop is dit (Duitse) scepticisme over de (hoofdzakelijk Frans geïnspireerde) muzieksemiotiek gebaseerd? Is het terecht?

Zelfs Jean-Jacques Nattiez heeft in *Fondements d'une Sémiologie de la Musique*, de specifieke aard van het musicale teken en de verhouding klassieke muzikologie-semiotiek als problematisch ge-

steld: "Het risico bestaat erin, in een nieuwe terminologie de grote waarheden van de klassieke musicologie geherformuleerd te hebben: als zich dat voerde zou de semiologie op de passief-zijde de zware verantwoordelijkheid dragen sommigen illusies verschaft te hebben door originele oplossingen te laten verhoppen" (5). Maar ondertussen heeft hij geprobeerd zijn twijfels weg te werken door een onderzoek naar de mogelijkheid van een muzieksemiotiek, de inspiratiebron voor volgende notities.

Hoe men het ook draait of keert tenslotte is in de communicatiewetenschappelijke definitie van een teken steeds de notie representatie of evocatie aanwezig: iets staat voor iets. Niet alleen staat de betekenaar voor het betekende (het geschreven woord muziek voor het begrip muziek, bijvoorbeeld) maar samen verwijzen ze ook nog eens naar een extra-talig gegeven (uit de context zal, bijvoorbeeld, blijken dat het om de muziek van "It's my party" gaat).

De eerste en meteen cruciale vraag m.b.t. de muzikale 'taal' is nu of deze ook een referentieel karakter heeft, of de muziek m.a.w. verwijst naar iets dat ze zelf niet is.

Misschien kan het inzicht in de traditionele tekenfamilies een antwoord bieden op deze vraag.

Symptomen en indices als niet-intentionele tekens, bovendien met sterk gerelateerde betekenaar en betekende - symptomen meestal m.b.t. de levende, indices m.b.t. de niet levende, 'natuurlijke' verschijnselen - worden in de muziek niet aangetroffen. Een auditief symptoom als het hijgen na hard lopen of een auditieve

index als het piepen van een niet geolied wiel is per definitie uitgesloten uit de muziek; om als muziek erkend te worden dient het auditief materiaal minstens intentioneel aangewend. Hooguit zou vals spelen of zingen een muzikaal symptoom kunnen genoemd worden voor, bijvoorbeeld, slecht gestemde instrumenten of onbekwaamheid van de uitvoerder.

Wellicht zou ook de speel- of zangtechniek een symptomatisch aspect kunnen toegekend worden maar dan alleen voor wat betreft het parole-aspect, de realisering van de muzikale langue.

Signalen als intentionele tekens, nu eens met een waarneembaar dan weer met een niet waarneembaar resultaat, in hun meest elementaire, weinig gestructureerde vorm - men kan stellen dat elke betekenaar, ook de meest ingewikkeld gestructureerde, een signaalmatige onderbouw heeft - dergelijke eenvoudige signalen (van, bijvoorbeeld, het scheidsrechterfluitje-type) zijn evenmin voldoende om van muziek te kunnen spreken. Muziek is niet alleen een intentionele bedoening maar ze veronderstelt altijd een zekere code (ook al is de code, paradoxaal genoeg een afwezigheid van code (nulgraad) zoals bij de geïmproviseerde muziek). Zo goed als iedereen zal moeite hebben om de meest primitieve auditieve signalen als het geschel van de deurbel of het alarmsignaal muziek te noemen.

Over nu naar de tekens van hogere culturele orde. Ikonische tekens met een verregaande gelijkenis, een analogie, tussen betekenaar en betekende treft men aan in de muzikale 'onomatopeeën': vogelgezang, kanonschoten, het kabbelen-de beekje... worden wel eens geïmiteerd in de muziktaal.

In "It's my party" treft men zo'n ikonisch moment aan in de verglijdende, gebroken zangstem op de "to" van "I cry if I want to". Hier zou men eventueel een analogie met een snikkende stem kunnen in zien. Dit ikonisch moment is overigens de enige muzikale aanduiding dat het hier om een droevig lied gaat over een meisje dat zich op een party in de steek gelaten ziet door haar vriend. Zowel de melodisch-harmonische ontwikkeling als het arrangement suggereren het tegendeel: er is m.a.w. een discrepantie tussen tekst en muziek, maar daarover straks meer. Er zitten namelijk nog andere ikonische momenten in de song, en met name nogmaals in de zang-

partij: de in het normale taalgebruik als symptoom te definiëren zucht bij het schrikken wordt in de zangpartij aangewend op het moment dat het in de steek gelaten meisje vaststelt dat haar concurrent de ring draagt van haar vriend. Omdat het hier niet om een 'echte', niet-intentionele zucht gaat, maar wel om een bij plotse inademing geproduceerd geluid dat enige analogie zou kunnen vertonen met een zucht, die men in zo'n geval wel eens zou kunnen slaken, mag men hier eerder van een ikonisch dan van een symptomatisch teken spreken.

Het feit dat de luisteraars in staat zijn vrij gemakkelijk de betekenis te vatten van ikonische tekens, zeker wanneer zij op de analogie worden gewezen, maar dat velen moeten afhaken bij abstracter materiaal is een aanwijzing voor het daarstraks gestelde probleem: houdt hier de muzikale betekenisproductie, voor zover ze een referent buiten de muziek veronderstelt, niet op? Bestaat er nog een muzikale betekenis na het muzikale ikoon? Bestaan er m.a.w. in de muziek meer conventionele tekens zoals in de geschreven taal? De vraag kan gesteld worden niet alleen op de 'moeilijke', ernstige muziek maar ook voor de 'gemakkelijke' ontspanningsmuziek, ook al hebben op het eerste gezicht weinigen last om deze laatste te 'begrijpen'.

Het antwoord op de vraag of er muzikale tekens bestaan waarvan de relatie tussen betekenaar en betekende slechts op een cultureel bepaalde afspraak berust én die daarbij ook nog vrij concreet naar een extra-muzikale realiteit verwijzen, schijnt negatief te zijn wanneer tenminste de eerste soort van conventionele tekens, nl. de arbitraire, bedoeld wordt. Muziek schijnt dat arbitraire van de gesproken of geschreven taal te moeten missen; een muziekstuk is ook niet vertaalbaar in een andere muzikale taal. De muzikale betekenis, voor zover men nog gerechtigd is van betekenis te spreken en men niet beter spreekt over muzikale 'zin', schijnt slechts te liggen in de interne organisatie van betekenaars. Wel kan men vaak zeggen dat de muzikale betekenaar een of meer gemeenschappelijke eigenschappen heeft met een gegeven in de realiteit, dat er tussen betekenaar en betekende homologie, een innerlijke gelijkenis bestaat die nochtans gebaseerd blijft op conventie. In deze zin, wanneer muziek m.a.w. een symbolische betekenis krijgt, kan ze als tekenmatig begrepen worden, en dan blijkbaar meestal

nog op de eerste plaats op het emotionele vlak. De overgang van de lawaaierige, repetitieve intro naar de melodische strofe in "It's my party" kan als symbool gelden voor ontspanning. De drumslagen na elke zin in de laatste strofe zouden kunnen gezien worden als een dramatisch geladen symbool voor de opdonder die het hoofdpersonage te incasieren krijgt. Maar ook symbolen van meer intellectuele orde zijn mogelijk: de introductie van synthetische klanken, steeds in "It's my party", zou bijvoorbeeld als symbool kunnen staan voor moderniteit. Maar het sterkste symbool als teken in dezelfde song is de aanwending, net na de zin "Judy's wearing his ring" en vóór het ikonische zucht-teken, van klokkengelui; op zichzelf staand is klokkengelui een signaalmatig teken; maar in zijn relatie met de tekst (de ring) wordt het hier een symbool voor een huwelijksceremonie: meteen is het duidelijk dat voor het in de steek gelaten meisje de hoop die in de voorgaande strofe nog aanwezig was, mag opgegeven worden.

Het symbolische teken nu is in feite niet anders dan een connotatief teken: achter de onmiddellijke betekenis, de denotatie, verschuilt zich een tweede; het teken wordt betekenaar voor een nieuwe betekende. Ook al zijn, buiten de strikt homologe, andere connotaties mogelijk, het symbool is de connotatie bij uitstek. Nu, mythen worden wel eens gedefinieerd als opeenstapelingen van connotaties, die van langsom verder van de realiteit staan. Daarom is de muzieksemiotiek ook geïnteresseerd in de studie van de muzikale mythen.

En wat kan in de muziek de rol zijn van die andere grote categorie van betekenisproductie, nl. de metataal, waarin in een nieuwe betekenaar het oorspronkelijke teken betekend wordt? Citaat of parodiecomposities kunnen beschouwd worden als muzikale metatalen. Maar ook programmuziek, in haar niet-analoge verwijzing naar een extramuzikaal gegeven, heeft in haar realisering, in haar lektuur van een vooraf bestaand literair programma, een metatally aspect. Zouden trouwens de meeste vokale werken, waarbij niet een vooraf bekend literair programma maar wel een literair verhaal in de loop van de compositie wordt ontwikkeld, en waarbij muzikale elementen informatie kunnen toevoegen aan de tekst, ook geen metatally aspect bezitten? Zijn de drumslagen in en het klok-

kengelui na de laatste strofe dan geen metatalige symbolen?

De verhouding tussen woord en muziek is zeer kompleks. Men weet dat de verbale taal, in tegenstelling tot de muzikale, wel een denotatief-verwijzende functie heeft, wel een referent in de realiteit bezit. Woord en muziek zitten best op dezelfde golflengte wanneer via de tekst emoties verwoord worden omdat emoties vaak best connotatief kunnen worden opgeroepen. Maar zelfs dan kan de muziek niet alleen een illustratie zijn van wat gezegd (of in een film getoond) wordt maar kan zij ook een andere of tegengestelde betekenis produceren. Dat laatste schijnt, zoals gezegd, in globaal het geval te zijn in "It's my party"; de song krijgt daardoor op het eerste zicht een zeer ambigu karakter; maar men zou in de verhouding (droevige) tekst- (vrolijke) muziek evenzeer een symbolische referentie kunnen zien naar het verhaal van de song waarin het droevig lot van het hoofdpersonage wordt gesitueerd in de doorgaans vrolijker omstandigheden van een party.

Maar een andere keer kan de muziek zo neutraal, zo weinig symbolisch geladen zijn dat de verbale tekst er boven uitspringt - men denke aan chansons; weer een andere keer kan de zangpartij op gelijke hoogte gesteld worden met de instrumentale partij; dan is de stem instrument onder de instrumenten en is de boodschap van de tekst ondergeschikt, niet meer dan een alibi - men hoeft in dit verband niet verder te kijken dan het succes van buitenlandse, tekstueel groten-deels onbegrepen songs.

De behoefte naar een formele vergelijking tussen de muzikale en verbale taal met de vraag naar een precieze situering van alle daarin te onderscheiden niveaus, dringt zich op.

Al verschillen de muzikale en de verbale taal grotendeels in hun referentiële dimensie, zuiver formeel bekeken is de muzikale vergelijkbaar met de verbale taal. In beide kunnen 'teksten' worden geproduceerd met gelijkaardige stylistische kenmerken. Zo'n tekst kan in vele parolés gereproduceerd, uitgevoerd worden, wanneer hij maar herkenbaar blijft gehoorzaamt hij aan dezelfde code: iets dat in hem geconserveerd wordt maakt zijn pertinentie uit. Maar ook op het langue-niveau heeft een componist enige ruimte om een persoonlijke code, een eigen stijl te ontwikkelen binnen een bepaald soort algemene code.

Wat zijn nu van deze muzikale taal, in de formele betekenis van het woord, de specifieke betekenisdragende elementen? Kan de verhouding letter-woord-zin-tekst op het muzikale vlak doorgetrokken worden tot maat-cel-thema of motiefcompositie? Men is geneigd deze vraag positief te beantwoorden ook al zou men de notering in een partituur niet meer status willen verlenen dan een geheugensteuntje, ook al wordt de partituur niet eens uitgeschreven. Men zou kunnen stellen dat het noteringsprobleem vergelijkbaar is met de verhouding gesproken-geschreven taal. Dat wil daarom niet zeggen dat de semiotische analyse van de muzikale taal altijd in partituurtaal moet geschieden: de betekenisdragende elementen van een vooraf niet uitgeschreven muzikale tekst kunnen vervangen worden door abstracte symbolen, zeker wanneer die betekenisdragende elementen gemakkelijk te isoleren zijn en, bijvoorbeeld, samenvallen met zinvolle indelingen in de tekst, zoals dat bij populaire muziek vaak het geval is. De isolering van hiërarchisch georganiseerde discrete eenheden, met een begin en een einde, is een absolute voorwaarde voor de semiotische analyse van de muzikale taal die, in vergelijking met de verbale taal, evenwel voor het bijkomende probleem van de mogelijke simultaneïteit, van het geslaagd karakter van de muzikale taal gesteld wordt. De uit de fonologie stammende commutatiefproef ter opsporing van pertinente betekenisdragende analyse-eenheden zou ook aan het begin van de syntagmatische muzikale analyse kunnen staan indien men tenminste aanneemt dat ook de muziek een dubbele artikulatie heeft, indien een verandering op het vlak van de betekenaars ook tot een verandering op het vlak van het betekende kan leiden. Ook al is ze meestal niet referentieel kan men in de muziek nochtans het bestaan van die dubbele artikulatie veronderstellen, die volgens Claude Lévi-Strauss nog te herleiden is tot de verhouding natuur / intern / continu / cerebraal-visceraal-organische ritmes / gevoelens tegenover cultuur / extern / discontinu / intellect (6).

Enmaal dit aanvaard kan de klassieke semiotische dichotomie syntagma-paradigma met groot gemak op de muziek toegepast worden: de syntagmatische analyse op de lineaire opeenvolging van de discrete eenheden, de paradigmatische op de identieke of equivalente eenheden. Het vinden van enige systema-

tiek, de definiëring van een muzikale stijl geschiedt door een analyse van wat paradigmatisch mogelijk is, door oog te hebben voor de dwang waarmede uit de hele lijst van repertoire-elementen (noten, akkoorden, maatsoorten...) bepaalde repertoire-elementen worden uitgekozen om de syntagmatische ontwikkeling van het materiaal mogelijk te maken.

Concreet bekeken worden op het niveau van de formeelneutrale analyse van de betekenaars op basis van melodische, ritmische... afzonderbare variabelen, aan betekenisdragende delen - of het nu cellen of thema's tot zelfs hele composities toe zijn is niet meer terzake - abstracte symbolen toegekend. Deze moeten toelaten de delen te vergelijken, te klassificeren en te hiërarchiseren met betrekking tot de andere delen van de compositie. Een dergelijke macro-analyse van "It's my party" zou dan ongeveer tot het volgende resultaat kunnen leiden:

intro	strofe	refrein	overgang
Y'			
Y'			
Y'			
Y'			
Y'			
Y'			
Y'			
Y'			
	a=b+c +d+e	w=x+y y y+z	
	a'	w'	
	a''	w'' w''	l

Het gaat hier dus om een distributionele analyse van de syntaxis van de muzikale tekst, vaak uitgevoerd door formalisten die van oordeel zijn dat muziek geen affectieve reacties kan oproepen en zeker niet verwijst naar een extra-muzikale wereld. De analyse van de muzikale delen leidt dan doorgaans tot het gebruik van termen als contrast, inversie, oppositie, equivalentie, symmetrie/dissymmetrie, eenvoudig/gecompliceerd...

Expressionistisch aangelegde onderzoekers zullen echter pogen in de muziek een betekenis, in de traditionele betekenis van het woord te vinden, die doorgaans ook nog naar de niet muzikale wereld verwijst. Daarstraks is reeds gezegd dat dergelijke betekenissen alleen op ikonische momenten en op het connotatieve vlak kunnen gesitueerd worden. Wat het laatste betreft: de notering of uitvoering van een notenreeks denoteert, bijvoorbeeld, "stijgende toon" of "zelfde toon", maar kan respectievelijk "verwachting" of "verveling" connoteren. Dat de connotatie evenwel conventioneel is - en wat op hetzelfde neerkomt, dat een muziekstuk voor verschillende luisteraars een verschillende betekenis kan hebben - wordt geïllustreerd door het feit dat de denotatie 'horizontaal herhaalde noot' ook zoiets als "extase" zou kunnen connoteren. Ook al lijken uit dergelijke analyse resulterende connotaties (bijvoorbeeld van de denotatieve oppositie hoog (5000 Hz) -laag (30 Hz): scherp-zwaar, klaar-somber, vrolijk-droevig...) op het eerste gezicht een natuurlijk fundament te bezitten, het is voldoende aangevoeld dat dergelijke symboliserings aangeleerd dienen te worden, in de cultuur van de gemeenschap tot ontwikkeling komen, m.a.w. conventioneel zijn.

Het zal ondertussen duidelijk zijn dat via de muziek moeilijk boodschappen kunnen overgebracht worden zoals via de gesproken of geschreven taal, met uitzondering van het connotatieve spreken, dat evenwel ook altijd een begin van ideologisch spreken is. Muziek kan een verbale boodschap ondersteunen maar zelf moeilijk een boodschap formuleren, tenzij één uit de tweede hand, een symbolische. Dat hadden muzieksociologen moeten inzien wanneer zij strategieën ontwierpen om via de muziek de (kapitalistische) maatschappij te veranderen. Omdat de muzikale taal geen concrete, denotatieve betekenis heeft die refereert naar de extra-muzikale realiteit kan zij moeilijk zeer concreet spreken over die

realiteit. Omdat ze slechts in symbolen spreekt kan tussen de formele organisatie van het muzikale materiaal en de organisatie van de mensen in gemeenschap vanzelfsprekend enige homologie gevonden worden. Maar uit de aard der zaak is deze sterk conventioneel, veranderbaar, ambigu ook: slechts een uiterst beduidende minderheid van de gewone muziekliefhebbers zal in staat zijn de muzieksociologische relatie te leggen tussen een bepaalde muziekstijl en een maatschappelijke toestand, zoals die door ideologisch voorgeprogrammeerde denkers wordt geformuleerd. Het praten over muziek en maatschappij is uitzichtloos. Wat in zo'n discussie meestal vergeten wordt is dat in symbolen praten niet het concrete praten is, dat symbolen niet de waarheid tegenwoordig stellen, maar integendeel steeds een begin van onwaarheid, van ideologisch verschillend spreken kunnen inhouden, dat een homologie geen analogie is.

Wat voor wisselend belang de verbale taal in een muzikale compositie ook heeft - van generlei belang in vele hitnummers tot een groot belang in, bijvoorbeeld, het levenslied - de verwoording van muzikale betekenis is steeds het centrale gegeven in de muzieksemiotiek. Van alle niet linguïstische systemen heeft de muziek de grootste moeite, om niet te zeggen: verkeert zij omzeggens in de onmogelijkheid, om haar eigen min of meer systematisch-wetenschappelijke metataal te ontwikkelen.

Alhoewel de muzikale betekenis bestaat buiten haar verbalisering kan men stellen dat zij in laatste instantie steeds slechts via een verbalisering omschreven wordt. Hier ligt de grote potentiële kracht maar ook de kalvarieberg voor de muzieksemiotiek (7); potentiële kracht omdat zij materiaal levert waarop een analyse, niet meer van de boodschap zelf maar, aan de ontvangerszijde, over de boodschap, kan uitgevoerd worden; kalvarieberg omdat men nooit zeker is dat het gaat om een natuurgetrouwe vertaling van de muzikale in de verbale taal. De aard van die muziketaal getrouw zou die vertaling wellicht tot de beste resultaten leiden zo ze gericht is op het zoeken naar innerlijke gelijkenissen, homologieën (met een persoonlijke, een vrij concrete of een meer abstracte referentie in de extra-muzikale wereld). Dan nog kan men bij het ontvangeronderzoek op twee manieren tewerkgaan: via een niet-inductieve methode kan men de luiste-

IT'S MY PARTY (AND I'LL CRY IF I WANT TO).

Cry if I want to
Cry if I want to
Cry if I want to
Cry if I want to
Cry if I want to
Cry if I want to
Cry if I want to
Cry if I want to

Nobody knows where my Johny has gone
But Judy left the same time
Why was he holding her hand
When he's supposed to be mine ?

It's my party and r'll
Cry if I want to
Cry if I want to
Cry if I want to
You would cry too if it happened to you.

Play all my records keep dancing all night
But leave me alone for a while
Till Johny's dancing with me
I got no reason to smile

It's my party and I'll
Cry if I want to
Cry if I want to
Cry if I want to
You would cry too if it happened to you

Nobody knows where my Johny has gone
But Judy left the same time
So I
Cry, I want to
Cry, I want to
Cry, I want to

Judy and Johny just walked through the door
Like a queen and a king
Oh what a birthday surprise
Judy's wearing his ring

It's my party and I'll
Cry if I want to
Cry if I want to
Cry if I want to
You would cry too if it happened to you
It's my party and I'll
Cry if I want to
Cry if I want to
Cry if I want to
You would cry too if it happened to you.

(© Interworld Music Ltd)

raar vragen in zijn bewoordingen te noteren wat er 'binnenin' gebeurt bij de beluistering van een muziekstuk; via de minder of meer geleide inductieve methode kan men vragen voorgegeven antwoorden te selecteren bij de beluistering. De bekomen resultaten kunnen dan bijvoorbeeld volgens relaties van inclusie, verwantschap, parallelisme of coëxistentie, en, in vergelijking met andere muziekwerken, in relaties van tegenstelling, contradictie en implicatie geplaatst worden.

In zoverre de communicatiewetenschap nu geïnteresseerd is in de referentiële betekenisproductie, d.w.z. in de boodschappen die niet naar zichzelf maar naar een extra-muzikale realiteit verwijzen, zal hij zich dus op de eerste plaats op de ikonische en symbolische aspecten van muziek concentreren. Wanneer zij haar werkterrein zou uitstrekken tot de intra-muzikale analyse, een project dat neerkomt op de analyse van de muzikale betekenaars, zal zij zonder enige schroom een beroep kunnen doen op het analyse-apparaat van de informatietheorie (8). Maar het is uitgesloten dat het samengaan van communicatiewetenschappelijke, semiotische en informatie-

theoretische invalshoeken op alle analyseeniveaus verhelderend werkt. Meer zelfs, via het codebegrip bestaat de kans dat op het eerste gezicht onverzoeerbare disciplines elkaar vinden: de code is het systeem dat oorspronkelijk gelijkwaardig schijnlijke repertoire-elementen een zekere dwang oplegt om een mededeling te kunnen doen. De communicatiewetenschap, de semiotiek en de informatietheorie zijn elk op hun manier geïnteresseerd in de ontcijfering van de codes die culturele fenomenen beheersen.

Als er daarbij voorlopig nog één misverstand uit de wereld dient geholpen te worden dan is het dit dat communicatie mogelijk zou zijn buiten de code: zelfs wanneer men het coderingsbeginsel in vraag wil stellen vervalt men noodzakelijk in een andere, weliswaar wellicht nog wat ongedefinieerde code. Anders uitgedrukt: de teleologie is geen probleem in de menselijke communicatie; elke communicatie is doelgericht, zij het niet altijd even bewust. Wat in de (muzikale) communicatie op het eerste gezicht soms als systematisch - of niet intentioneel overkomt - want dat komt op hetzelfde neer - gehoorzaamt bij nader toezien aan een wellicht onbewust gemotiveerde code.

NOTEN

(1) Mocht dit niet het geval zijn kunnen als inleidende lectuur aanbevolen worden, respectievelijk: G. FAUCONNIER, *Algemene Communicatietheorie*, Utrecht/Antwerpen, 1981; L. VAN POECKE, *De Taal van de Kledij, een dubbele Lectuur van R. Barthes Système de la Mode, voorafgegaan door een Inleiding op de Semiotologie*, Leuven, 1978.

(2) Stiff Records, Broken 2, 1981.

(3) R. SCHNEIDER, *Semiotik der Musik*, München, 1980, BLZ. 240-241.

(4) Ph. TAGG, *Kojak, 50 Seconds of Television Music, toward the Analysis of Affect in popular Music*, Göteborg, 1979.

(5) J.-J. NATTIEZ, *Fondements d'une Sémiologie de la Musique*, Parijs, 1975, blz. 400.

(6) Cl. LEVI-STRAUSS, *Le cry et le Cuit, 1964, Ouverture*.

(7) J.-J. NATTIEZ, *op.cit.*, blz. 190.

(8) Zie o.m. L.B. MEYER, *Music, the Arts and Ideas, Patterns and Productions in twentieth Century Culture*, Chicago, 1967; P. VAN DEN BERGH, *Structuur en Informatie, The Beatles als discrete Informatiebron*, Leiden, 1976.

(ADVERTENTIE)

INTERESSANTE BOEKEN

Menselijk samenleven als opdracht. door B.J. De Clerq Grondlijnen van een sociale ethiek.	325 Fr
Politiek en het «goede leven». door B.J. De Clerq Zeven hoofdstukken uit een politieke en sociale ethiek.	485 Fr
De waanzin van de wapenwedloop. door P. Koch De voortdurende oorlogsvoorbereidingen, de produktie van steeds talrijker, steeds krachtiger en geraffineerder wapens tonen aan, dat men klaar wil zijn voor de oorlog.	470 Fr
Politiek geschiedenis van België sinds 1830. door E. Witte Spanning in een burgerlijke democratie.	890 Fr

MODERN ANTIQUARIAAT

De bedreigde burger. door E. Van der Wolk Breed overzicht van de onveiligheidsproblematiek vanuit een groot aantal verschillende vakgebieden.	95 Fr
The Age of the Automobile. door Bishop Zwijgen kan niet meer. door Elsschot Ongebundelde teksten.	395 Fr 250 Fr
Kunst Encyclopedie voor iedereen. Ca 3500 trefwoorden 2000 afbeeldingen	295 Fr

STANDAARD BOEKHANDEL
Naamsestraat 57, 3000 Leuven

