

Aktuele muziek als sociaal model

door

J. L. BROECKX

1. Bij de opening van het Festival van Salzburg, 1972, sprak de befaamde toneelschrijver Ionesco over „een uitdaging aan de universele angst”.

Datzelfde kan men zeggen over het aktuele muzikleven in zijn geheel.

Temidden van de demografische explosie, het sociaal protest, de pollutie en de agressie, vluchten wij in de muziek. We worden gewekt en we gaan slapen met muziek. Velen eten en werken met muziek. Gaan we naar zee of naar de bergen, dan dragen we muziek in een transistortoestel met ons mee. Klinieken en kinderkribben, ateliers en kantoren, auto's en gevangenispen zijn met muziekspuwende apparaten uitgerust. Dat alles wijst op vrees voor stilte en op het verloren gaan van zinvolle relaties van de mens met zijn medemens en met zichzelf. Als de dialoog en de monoloog onmogelijk zijn geworden, vullen wij de stilte op met een ononderbroken toevoer van geluidsfiguren die schijnbeelden zijn van een gesprek.

Nu kan men zich afvragen of de aktuele muziek ook een antwoord biedt op de universele angst, en zo ja wélk antwoord: een veroordeling of een verlossing? Kan de muziek van vandaag ertoe bijdragen om onze relaties tot onszelf en tot elkander oprechter, intenser en harmonischer te maken, of is onze muziek slechts een machteloze kreet, een symptoom van onze situatie zonder meer?

Die vraag wil ik hier behandelen.

Nu kan men aktuele zowel als historische muziek op twee fundamenteel verschillende wijzen benaderen: als een artistiek verschijnsel en als een sociaal verschijnsel. In het eerste geval vraagt men zich af welke technische en esthetische doeleinden componist en uitvoerder zich hebben gesteld en op welke wijze die in hun werk werden benaderd of bereikt. Bvb.: welke muzikale redenering en welke buitenmuzikale gevoelens liggen ten grondslag aan een sonate van Mozart, een symfonie van Beethoven, een ballet van Stravinsky of een opera van Nono? Welke techniek domineert in elk werk, welke gehoorsindrukken brengt het teweeg, welke gedachtengang wordt er in ontwikkeld en welke gevoelsprocessen worden er door gesimuleerd en geaktiveerd?

Als men het echter heeft over de muziek als sociaal verschijnsel, dan stelt men zich geheel andere vragen, nl. : uit welke maatschappelijke structuren en situaties zijn gregoriaanse gezangen, chansons van Janequin, de Brandenburgse Concerten van Bach en de Telemusik van Stockhausen voortgekomen ; van welke houdingen tegenover het materiële en geestelijke kader van een periode, een etnische groep of een maatschappelijke groep zijn dergelijke werken de weerspiegeling ; en tenslotte : in hoever kunnen bepaalde muzikale strekkingen en produkten bijdragen tot maatschappelijke bewegingen en veranderingen ?

Dergelijke benadering van de muziek is zeer jong. Ze behoort tot een tak van de musicologie die nog nauwelijks tot ontwikkeling is gekomen, nl. de muzieksociologie. En ondanks ernstige studies van Silbermann en Adorno, van Belvianes en Blaukopf, en recent ook van Supićić, aarzel ik toch sterk om te beweren dat men hier met een echte, wetenschappelijke discipline te doen heeft. Afgezien van louter beschrijvende feitenanalyses, die geen antwoord geven op de vragen die wij ons daarnet gesteld hebben, worden de meeste theoretische werken gekenmerkt door hypothesen en extrapolaties die onvoldoende geverifieerd zijn en die bovendien het stempel dragen van de sociale filosofieën waartoe de onderscheidene auteurs behoren.

Daarom doet u goed, elke uiteenzetting over de muziek als sociaal verschijnsel te nemen voor wat ze is, nl. : een persoonlijke visie van de auteur op mogelijkheden van het muzikleven, die door andere visies moet gerelativeerd worden en die door de verdere ontwikkeling van het muzikleven dient geverifieerd of gefalsifieerd te worden. Dit geldt óók en vooral voor de uiteenzetting waar u op dit ogenblik naar luistert.

En nu ik toch bezig ben een deugd te beoefenen die door Nietzsche zozeer wordt aangeprezen, nl. : u tegen mijzelf te waar-
schuwen, wil ik daar nog iets aan toevoegen.

Wanneer men het heeft over de betekenis van bepaalde muziek als symptoom van sociale situaties of als model van sociale gedragingen of bestrevingen dan heeft dat niets te maken met de artistieke waarde van die muziek.

Als ik zou beweren dat de muziek van Bach een symptoom is van een reaktionaire sociale houding, en dat de muziek van Philippe de Vitry uit de 14de eeuw een model is van de sociaal progressieve strekkingen uit die tijd, dan mag u, als u zelf progressief is (of meent dat te willen zijn) daaruit niet afleiden dat de artistieke waarde van de muziek van Bach *daarom* gering en deze van de Vitry *daarom* aanzienlijk is.

Het is een erg moeilijke vraag, waarop de artistieke waarde van muziek dan wél berust. Persoonlijk geloof ik dat ze bepaald wordt door de intensiteit waarmee muziek de wereld van het geluid exploreert en de wereld van de menselijke gevoelens tot uitdrukking brengt. En dat heeft niét te maken met de kwestie of die muziek een sterk of een zwak symptoom is van maatschappelijke toestanden, noch met de kwestie of sociale aspiraties van reaktionaire of van progressieve aard er wel of niet door gediend worden.

Om helemaal volledig te zijn, moet ik er aan toevoegen dat sommigen die zich sociaal progressief noemen, beweren dat het onderscheid dat ik zoëven gemaakt heb, tussen artistieke waarde en sociale gerichtheid van de muziek, op zichzelf de uitdrukking is van een reaktionaire geest. In hoever u met die bewering rekening moet houden, moet u zelf uitmaken.

2. Een eerste, dominerende eigenschap van de aktuele muziek (en een eigenschap die voor de meeste luisteraars het meest opvallend is) bestaat uit haar *informatieve complexiteit*.

Dat is een samengestelde term, ontleend aan de informatietheorie. Met 'informatief' wordt bedoeld, dat alles wat meegedeeld wordt alles wat men in de muziek te horen krijgt, volstrekt *nieuw* is. Deze eis van de volstreekte nieuwheid heeft twee aspecten. Aan de ene kant, wil men in een aktuele muziekkuitvoering afzien van alle soorten geluidsfiguren die in vroegere muziek (en ook in andere muziekkuitvoeringen van vandaag) ooit zijn voorgekomen. Traditionele verworvenheden worden volstrekt afgewezen niet enkel wat de soorten geluidsfiguren, maar ook wat de structuurbeginselen betreft. Aan de andere kant betekent het 'informatieve' van de aktuele muziek dat ook *in eenzelfde muziekkuitvoering* geen herhalingen van dezelfde geluidsfiguren mogen voorkomen. Dat is op zichzelf reeds een zeer 'nieuw' standpunt, omdat in het verleden van onze europese muziek, de herhaling steeds een belangrijk element van de muzikale vormgeving is geweest, waardoor men eenheid en samenhang wilde bereiken.

Met 'complexiteit' wordt bedoeld, dat de informatie een hoge mate van 'dichtheid' zou bezitten. Onder informatiedichtheid verstaat men de mate van onverwachtheid, van onwaarschijnlijkheid van hetgeen meegedeeld wordt. Als u vanavond over de radio hoort dat Arabieren en Israëliërs het nog steeds niet eens zijn, is dat wel nieuws, maar u zult er niet van opkijken. Als u echter hoort dat president Carter communist geworden is, dan is dat nieuws met hoge dichtheid, met grote complexiteit, m.a.w. informatie die al uw verwachtingen tegenspreekt.

Toegepast op de aktuele muziek, betekent de term 'informatieve complexiteit' dan ook, dat deze muziek dingen te horen geeft die niet enkel nieuw zijn, maar die bovendien hoogst ongewoon, onverwacht en onwaarschijnlijk zijn.

Nu is het natuurlijk zó, dat tot zekere hoogte, alle muziek uit alle tijdvakken een bepaalde mate van informatieve complexiteit heeft gehad. Geen enkele muziek berust uitsluitend op geluidsfiguren en structuurbeginselen van het verleden en geen enkel componist heeft uitsluitend dingen gecomponeerd die volledig aan alle verwachtingen van de luisteraars voldeden. Mocht dat zo geweest zijn, dan was er geen evolutie gebeurd en dan zouden onze voorouders zich bij muziekkuitvoeringen stierlijk verveeld hebben.

Maar het onderscheid tussen de informatieve complexiteit van historische en deze van aktuele muziek is drievoudig: Vooreerst, vanzelfsprekend, is er de omstandigheid dat de evolutie in de tijd aanzienlijk versneld is. Dat is een banale opmerking, maar ze is nu eenmaal waar. In de jongste 25 jaar heeft onze muziek méér veranderingen doorlopen dan in de daaraan voorafgaande anderhalve eeuw.

Belangrijker nog, is het feit dat in het verleden van onze kultuur, elke vernieuwing van de muzikale stijl steeds het karakter had, ofwel van een amplificering van reeds bestaande eigenschappen (bv. de amplificering van de polyfonie, van de 9de tot de 15de eeuw) ofwel van een integratie (d.w.z. : een inschakeling van het nieuwe in het oude, van het onbekende in het bekende, van het onwaarschijnlijke in het waarschijnlijke). Dat was bv. het geval in de Renaissance, toen het nieuwe, klassieke toonstelsel ingeschakeld werd in de bestaande kontrapuntische traditie. In de aktuele muziek, daartegen, wordt gestreefd naar een desintegrerende vernieuwing, d.w.z. : vernieuwing op een bepaald plan (bv. de atonaliteit) oefent een sneeuwbal-effekt uit op andere plans (brengt ook de vernietiging mee van de bestaande normen van harmonie, polyfonie en vormgeving).

En het derde, waarschijnlijk belangrijkste kenmerk van de informatieve complexiteit van de aktuele muziek berust hierop, dat ze niet gericht is op het voortbrengen van een nieuwe soort van homogene vorm, maar dat ze georiënteerd is naar de voortbrengst van heterogene processen.

Waar men er vroeger op uit was om van een muziekstuk een werk te maken met innerlijke eenheid, een 'opus perfectum' zoals Kurt von Fischer het noemt)¹, daar streeft men nu naar de grootst

1. „Das Neue in der europäischen Kunstmusik als soziokulturelles Problem“, in: *International Review of the aesthetics and sociology of music*, Zagreb 1971, Jaargang 2 nr. 2 pp. 153 e.v.

mogelijke innerlijke verscheidenheid. Waar men vroeger in eenzelfde muziekstuk herhalingen en varianten van dezelfde muzikale figuren aanbracht om de samenhang te waarborgen, daar wil men vandaag voortdurend andere figuren laten horen om de diversiteit zo groot mogelijk te maken. Het ideaal van het homogene, dat zo typisch is geweest voor de esthetiek van onze klassieke cultuur wordt vervangen door het ideaal van het heterogene.

Deze ontwikkeling van de muziek naar *snelle, volstreckte* en *diversifiërende* nieuwheid heeft zich in de jongste halve eeuw in opeenvolgende golven voorgedaan, waarbij elke golf gevolgd werd door pogingen om de snelheid van de evolutie te remmen, de vernieuwingen te integreren in de traditie en de verscheidenheid te overkoepelen door elementen van eenheid.

De eerste golf van vernieuwing vond plaats tussen 1905 en 1915, door de invoering door Schönberg van de *atonaliteit*, d.i. de vernietiging van het vijf eeuwen oude klassieke toonsysteem.

Daarop volgde, eveneens onder impuls van Schönberg, tussen 1920 en 1930, een poging tot organisatie van de atonaliteit en tot verbinding van het nieuwe systeem met traditionele, contrapuntische compositiebeginselen. Dat noemt men de *dodekafonie*.

Tussen 1935 en 1950 vond de tweede golf van vernieuwing plaats, met de invoering van de *serialiteit*, door Webern.

Dat is in twee opzichten een uitermate belangwekkende strekking.

Vooreerst omdat de eeuwenoude primauteit van de toonhoogte als exclusief ordeningsbeginsel van de muziek, plaats maakt voor evenwaardigheid van alle eigenschappen van het geluid. In het serialisme kunnen melodieën niet enkel opgebouwd worden door gradaties van toonhoogten, maar ook door gradaties van luidheden en timbres.

Een gevolg daarvan is, dat niet enkel klanken maar ook klank-agglomeraten, clusters en ruisen voor de syntagmatische ordening van de muziek in aanmerking komen. Daardoor – en in verbinding met de inmiddels ontwikkelde techniek van de elektro-akoestische geluidsgeneratie – wordt het zintuiglijk aspect van de muziek zo ingrijpend veranderd, dat vele luisteraars geen melodieën meer herkennen – precies zoals vele liefhebbers van poëzie in de verbosonie geen verbale structuren meer herkennen, en vele liefhebbers van traditionele schilderkunst in de abstracte kunst geen plastische figuren meer herkennen.

In een verdere faze van zijn ontwikkeling heeft het serialisme aanleiding gegeven tot een tweede belangwekkende eigenschap: het opbouwen van composities, niet meer vanuit van te voren

bepaalde geluidseenheden maar vanuit abstracte verhoudingen, vanuit rationale schema's, waarin dan de meest uiteenlopende akoestische variabelen kunnen ingevoerd worden. Daardoor verkrijgt het serialisme een geformaliseerd karakter van dezelfde aard als rekenkundige formules.

Deze tweede vernieuwingsgolf bevatte zijn eigen traditionaliserings-tendenz, doordat op de reeksen compositiemethoden worden toegepast die tot de barok en zelfs tot de Late Middeleeuwen teruggaan: imitaties en canon, spiegelingen en omkeringen, zoals men ze in Bach's „Kunst der Fuge" of in de motetten van de oude Nederlandse contrapuntisten aantreft.

De derde vernieuwingsgolf, kenmerkend voor de zestiger jaren, is die van de *aleatoriek*, mede gegrondvest door de Amerikaan John Cage.

Aleatoriek is een verzamelnaam voor verscheidene compositie-technieken die met elkaar gemeen hebben, dat ze ruimte verlenen aan beslissingsmechanismen vanwege de uitvoerder, het publiek of een onpersoonlijke factor, bij de klinkende verwezenlijking van muziek.

Maar ook daartegen is, in het begin van de zeventiger jaren, reactie gekomen, onder de vorm van de *citaatmuziek*, waar beroep wordt gedaan op stijlcitaten en letterlijke citaten van muziek uit het verleden, om aan de aktuele muziek weer een traditionele klank en een overzichtelijke samenstelling te geven – precies zoals het hyperrealisme in de schilderkunst beroep doet op de bekende werkelijkheid om de plastische compositie weer binnen het bereik van de onbevangen kijker te brengen.

Nu rijst de vraag, op welke wijze deze verschijnselen te interpreteren vallen, als symptoom en model van sociale situaties en bestrevingen. Hier verlaten we dan ook het plan van de feiten en begeven we ons in het duistere woud van de theorieën en de hypothesen.

Laat mij u eerst vertellen wat de geijkte interpretaties zijn.

Daar is vooreerst de opvatting van de kultuursocioloog Th. Adorno, voor wie de evolutie van de nieuwe en de nieuwste muziek een symptoom is van de innerlijke desintegratie van de laatburgerlijke kultuur. De burgerij die eenmaal de progressieve kracht van onze maatschappij was, en die onze kultuur bevrijd heeft uit het politiek absolutisme en de economische stagnatie van het Ancien Régime, is op haar beurt verworden tot een heersersgroep en tot een materialistische klasse die te gronde gaat aan de chaos van het economische liberalisme. Onder haar invloed verworden alle kultuurgoederen tot handelswaar, terwijl terwille van de toename

van de produktie kunstmatige behoeften worden gecreëerd, die o.a. op muzikaal gebied aanleiding geven tot buitenissige produkten. Wij beleven het einde van de burgerlijke kultuur die aan winstbejag, egoïsme, genotzucht en smaakverwarring ten gronde gaat.

Een verwante opvatting, maar die in een belangrijk opzicht van Adorno verschilt, is deze die door de Italiaanse componist Nono aan zijn collega Mauricio Kagel wordt toegeschreven. Kagel ziet in de aktuele muziek een instrument van de sociale revolutie, die enkel door de kultuur kan uitgevorhten worden, omdat de arbeidersklasse in het heersende systeem geïntegreerd is. Volgens Kagel is de aktuele muziek, als vooruitstrevend technisch produkt, in staat om de innerlijke tegenstrijdigheden van het kapitalisme aan te tonen en te exploiteren. Het breken met de traditionele muzikale taal betekent voor Kagel, „se placer en situation révolutionnaire”².

U ziet het, Adorno en Kagel zijn het er over eens, dat de aktuele muziek het gevolg is van het sociaalekonomische systeem waarin wij leven. Ze verschillen echter onderling van mening doordat de aktuele muziek voor Adorno niets anders is dan een *symptoom* van de chaotische toestand waarin onze maatschappij zich bevindt, terwijl ze voor Kagel bovendien een wapen is waardoor de mens tot revolutionair bewustzijn kan worden gebracht. Dat is heel het verschil tussen de kultuurpessimist en de kultuuroptimist.

Laat ons het eerst eens hebben over de opvatting van Kagel (en mét hem van heel wat intellektuelen en kunstenaars die het monopolie van het progressieve voor zich opeisen).

Geheel afgezien van de vraag of men voor- of tegenstander is van een sociale revolutie, meen ik dat er twee belangrijke argumenten aan te voeren zijn, tegen de overtuiging dat de aktuele muziek op een of andere wijze tot het uitbreken van zo'n revolutie zou kunnen bijdragen.

Het eerste argument is van empirische aard: nooit en nergens ter wereld kan men een voorbeeld vinden van welke muziek ook, die tot het uitbreken van revoluties geleid heeft. Hoogstens kan vastgesteld worden, dat revoluties soms aanleiding geven tot of vergezeld gaan van gezongen muziek waarvan de literaire teksten in verband staan met de ideologie van de revolutionairen: de geuzenliederen uit de 16de eeuw, de revolutiehymnen van Grétry en Gossec of de strijdliederen van de arbeidersbeweging in de 19de eeuw.

Muziek heeft dan ook in het verleden slechts een dienende en geen causale rol vervuld in de revolutionaire bewustwording, en

2. *Musique en jeu*, nr. 3, pp. 102-103.

zelfs die rol heeft ze slechts kunnen vervullen krachtens de literaire teksten waarvan gebruik werd gemaakt.

Nu weet ik wel dat het verleden niet steeds een maatstaf is voor de toekomst en dat wat zich gisteren niet heeft voorgedaan daarom vandaag of morgen niet uitgesloten is. Maar de waarschijnlijkheid in empirische zin lijkt toch wel zeer gering.

Bovendien is er een tweede, fundamenteel argument tegen de prognose van Kagel en zijn medestanders aan te voeren. Als het waar is dat sociale aspiraties geboren en geactiveerd worden doordat uitdrukking wordt gegeven aan een noodtoestand in een taal die voor grote aantallen mensen een felle overtuigingskracht heeft, dan is de aktuele muziek daarvoor allerminst geëigend. Vooreerst is ze, door haar gebrekkige verspreiding, afgesloten van het contact met grote aantallen mensen. Vervolgens is ze door haar informatieve complexiteit net het tegendeel van een taal met felle overtuigingskracht. En tenslotte kan men betwijfelen of ze inderdaad uitdrukking geeft aan een noodtoestand.

En daarmee zijn we beland bij een veel verder reikende kritiek op het geheel van de heersende sociokulturele interpretaties van de aktuele muziek.

Ik geloof namelijk, dat het al te simplistisch is, om elke golf van snelle en volsterkte vernieuwing, met afwijzing van de traditie, zomaar te interpreteren als uiting van een sociaal progressief bewustzijn of als symptoom van verval van ons sociaaleconomisch stelsel. En ik geloof dat het al te simplistisch is, om de pogingen tot consolidatie van de vernieuwingen en tot inschakeling ervan in de traditie, als reaktionaire tegenbewegingen te beschouwen.

Ik vraag mij vergeefs af welk verband er kan bestaan tussen de atonaliteit, de seriële structuur en aleatorische muziek aan de ene kant, en een sociaaleconomisch verval of een revolutionair bewustzijn aan de andere kant.

Dat de atonaliteit, de seriële structuur en de aleatoriek muzikale symptomen zouden zijn van een sociaaleconomisch verval, kan alleen maar opkomen in het hoofd van lieden die – bewust of onbewust – de overtuiging hebben dat deze muzikale eigenschappen op esthetisch gebied eveneens verschijnselen van verval uitmaken.

Ik zie echter geen enkele reden om er die overtuiging op na te houden. Ik geloof eerder dat de atonaliteit een poging is geweest tot organisatie van een nieuw en ongedwonger melodisch vokabularium ; dat de seriële structuur een poging is tot organisatie van een nieuwe en striktere muzikale syntaxis en dat de aleatoriek een poging is tot organisatie van een nieuwe en polyvalentere muzikale gedragswijze.

En als men de zaken nu eens op die manier wil benaderen, dan kan men zich afvragen of de evolutie van de muziek in de 20e eeuw, beschouwd als sociaal model, niet een geheel andere betekenis heeft dan doorgaans wordt voorgesteld.

Kan de atonaliteit, als nieuwe melodische woordenschat, niet geïnterpreteerd worden als een muzikale tegenhanger van een direkter, spontaner en ongedwongener taalgebruik, zoals dat ook in de literatuur en in onze maatschappelijke omgang terug te vinden is? Wie het taalgebruik in de omgangsvormen gedurende de jongste halve eeuw in hun ontwikkeling nagaat, valt het immers op, dat wij afgezien hebben van heel wat indirecte wendingen, geijkte formules en voorgeschreven stijlfiguren. Die toenemende direktheid in de menselijke betrekkingen d.m.v. de taal vindt men op alle niveaus terug, van de ambtelijke taal tot de krantenartikels en van officiële audiënties tot het dagelijks gesprek. Zo heeft men ook in de atonale melodie afgezien van geijkte cadenzen, van indirecte benadering van de slotnoot via de leidtoon of de dominant, en van voorgeschreven stijlfiguren zoals de voorbereide dissonant en de zorgvuldig herstelde alteratie.

Deze losmaking van taal, gebaar en houding uit traditionele formules heeft goede en slechte gevolgen gehad: vervlakking en verzakelijking aan de ene kant, toenemende vrijmoedigheid en waarachtigheid aan de andere kant; precies zoals de atonaliteit op melodisch gebied tot dorre naast zeer sensitieve muzikale expressie heeft geleid.

Vanuit een dergelijk gezichtspunt ben ik geneigd de seriële structuur in de muziek te interpreteren als model van een nieuwe wijze van redeneren, niet meer op het toevallige en inductieve, maar veel meer op het gerationaliseerde en deductieve gericht, zoals steeds meer gebeurt in talloze vakgebieden en wat typisch is voor een sterk getechniseerde cultuur als de onze. De seriële structuur lijkt mij dan ook het muzikale ekwivalent van de syntaxis van een technisch taalgebruik, d.w.z.: de uitdrukking van het feit dat ook de musicus zich begint te gedragen als techniek in een maatschappij die van de techniek alle heil verwacht.

En tenslotte ben ik geneigd de aleatoriek te beschouwen als een muzikaal model van een nieuwe wijze van beslissen, die wij ook aantreffen in de manier waarop ons dagelijks leven is gericht, waar het aantal geldige alternatieven sterk toegenomen is, of het nu gaat om de keuze uit 5 vervoermiddelen en 20 wegen om eenzelfde plaats te bereiken, over 50 soorten zeep of 100 soorten sigaretten om dezelfde behoeften te voldoen, of over 1000 mogelijkheden om de vrije tijd te doden en 10.000 om de zin van ons leven te vergeten.

De discrepantie tussen het enorme aantal evenwaardige wegen en middelen en de vaagheid en onbelangrijkheid van onze doeleinden lijkt mij even kenmerkend voor ons dagelijks bestaan als voor de aleatorische procédés van de aktuele muziek.

Als ik mij niet te onduidelijk heb uitgedrukt zal het u opgevallen zijn dat ik de eigenschappen van de aktuele muziek, beschouwd als sociaal model, niet interpreteer in verband met de grote vraagstukken van de sociaaleconomische en de politieke structuren, maar wél in verband met de kleine, bescheiden gewoonten en gedragingen van elke dag.

Tegenover de opvattingen van de gevestigde kultuursociologen en van sommige komponisten, als zou de aktuele muziek symptoom en model zijn van de laatburgerlijke kultuur, van de kapitalistische ekonomie of van een sociaalrevolutionaire ideologie, stel ik de hypothese dat de aktuele muziek de uitdrukking vormt van veel bescheidener maar veel intiemer aspecten van ons leven: taalgebruik en omgangsvormen, technische denkwijzen en beslissingsmechanismen uit het dagelijks verkeer.

Ik ben mij terdege bewust dat mijn opvattingen niet beter te verifiëren vallen dan deze van de illustere mannen over wie ik het daarstraks heb gehad. Ik kan alleen maar pleiten voor het plausibele van mijn hypothese, beoordeeld vanuit psychologische overwegingen. Het komt mij nl. voor dat musici slechts zelden geïnteresseerd zijn in, of geïnformeerd worden over sociale theorieën en politieke filosofieën. Zowel hun bewuste als hun onbewuste gevoelens en bestrevingen worden veel meer beheerst en gevormd door de dagelijkse omgang met hun medemensen en door de talloze alternatieven van het praktische leven. Daarom lijkt het mij redelijk, om voor hun muzikale expressie geen modellen te zoeken in de superstructuur van zulke theorieën, maar in de infrastructuur van hun medemenselijke betrekkingen.

3. Nadat we het vrij uitvoerig hebben behandeld over de algemeenste kenmerken van de aktuele muziek, wil ik deze uiteenzetting voortzetten met een enigszins gedetailleerder onderzoek van twee eigenschappen die zeer zeker tot de belangrijkste formele kenmerken van de aktuele muziek behoren, en die wel eens als elkanders tegengestelden worden beschouwd: de seriële structuur en de aleatoriek.

De seriële structuur is waarschijnlijk de belangrijkste vernieuwing van onze muziek tussen de beide wereldoorlogen. En ook daarna (en in zekere zin tot vandaag toe) beheerst ze een deel van de progressieve muziek.

Zonder de beginselen en de regels ervan in bijzonderheden uiteen te zetten, meen ik dat een algemene karakterisering van de seriële muziek op het volgende neerkomt :

De kompositie wordt gevestigd op een of enkele muzikale grondideeën, die in voortdurende varianten het gehele werk beheersen. Deze muzikale grondideeën worden gevormd door de ordening van de sonore eenheden in welbepaalde reeksen, terwijl de varianten t.a.v. de grondidee en t.a.v. elkander in welbepaalde verhoudingen van grootte of van richting staan.

Aanvankelijk bestonden de muzikale grondideeën uitsluitend uit ordeningen van opeenvolgende toonhoogten : de seriële structuur is in haar oorsprong een melodische structuur. Maar vrij spoedig werd het reeksenbeginsel ook toegepast op gelijktijdige toonhoogten en daarna zelfs op de andere parameters van het geluid : duur, luidheid en timbre. Zo ontstonden composities waarvan de grondideeën niet enkel van melodische aard zijn, maar bovendien van harmonische, ritmische, dynamische en koloristische aard. Op die wijze werden alle aspecten van de muziek : haar intonatie, haar samenklanken, haar bewegingsverloop, haar energie en haar stoffelijke kwaliteiten, tot konstituerende figuren gemaakt. Bovendien vormen alle varianten van de grondidee logische stappen in een wel omschreven redenering, doordat ze berusten op een aaneenschakeling van afgeleide figuren die onderling samenhangende reeksen van bewerkingen uitmaken, bv. : geleidelijk grotere of kleinere intervallen, grotere of kleinere notenwaarden, geleidelijk toenemend aantal luidere of zachtere, scherpere of doffere geluiden.

Uit deze karakterisering blijkt dat de seriële structuur een poging is om de muziek in al haar onderdelen aan dezelfde kerngedachten te binden, ze volstrekt te determineren en haar gehele verloop te doordringen met eenzelfde soort van verstandelijke operaties. Het is dan ook een sterk intellektualistische, geplande en homogene strekking. In dat opzicht is de seriële muziek de tegenpool van de latere aleatoriek, die men terecht beschouwt als een reactie tegen de striktheid en de rationaliteit van de reeksenmuziek.

Het ligt dan ook voor de hand dat kultuurfilosofen geneigd zijn, de seriële muziek te interpreteren als een symptoom van de toenemende rationalisering van onze technische wereld en bovendien als een weerspiegeling van het dirigisme, eigen aan totalitaire regimes.

Wat dat laatste betreft moet er echter aan toegevoegd worden dat deze muziek in het nazistische Duitsland en in het stalinistische Rusland door de heersende macht sterk misprezen en volstrekt afgewezen werd.

Dat is nochtans geen argument tegen die interpretatie, want het is een bekend psychologisch verschijnsel dat individuen en groepen vaak heftige afkeer vertonen tegen de uitwendige symbolisering van eigenschappen die ze in feite bezitten en zelfs waarderen.

Zonder dan ook de relatie tussen de seriële muziek en het politieke dirigisme te willen ontkennen, zou ik toch uw aandacht willen vragen voor een andere interpretatie, die geen alternatief maar wel een aanvulling wil zijn, en die eerder betrekking heeft op een psychisch verschijnsel, nl. de *neurose*, die dan echter op haar beurt met de sociale kontekst van de moderne wereld eng verbonden is.

Neurose wordt meestal gedefinieerd als een emotionele stoornis die voortkomt uit een ontoereikende oplossing van meestal onbewuste conflicten van de neurotische persoon met zichzelf. Die conflicten komen voort uit een mislukte aanpassing aan de omgeving; ze gaan gepaard met angst en met een sterke daling van het zelfvertrouwen en de zelfwaardering, en ze resulteren vaak in starre handelingen, in dwangideeën en in een onophoudelijk pogen om dezelfde problemen altijd maar weer op te lossen, ook al weet men dat ze onoplosbaar zijn.

Welnu, als men dit ziektebeeld toetst aan de grondbeginselen van de seriële muziek, dan vallen treffende gelijkenissen op: het grondvesten van de kompositie op één of enkele gedachten, de strenge handhaving daarvan doorheen het ganse muzikale werk en de onophoudelijke poging om door permutaties en strikte afleidingen tot een oplossing te komen, die nooit bereikt wordt. De seriële muziek berust op figuren die als dwanggedachten functioneren, en op een volharden in eenzelfde gedachtengang die het conflict onderhoudt.

Een antwoord op de vraag waarom deze neurotische structuur nu juist in de muziek van het tweede kwart van onze eeuw is opgekomen, kan op twee plannen gezocht worden. Vooreerst in de onbewuste angst van de musicus voor de agressie waaraan hij zich heeft schuldig gemaakt t.o.v. de eeuwenoude normen van de tonaliteit en van de harmonie. Zoals zo vaak gebeurt met mensen die op een bewuste en rationele wijze met de traditie breken, doet zich een proces van schuldgevoelens in het onderbewustzijn voor. En bovendien kan de opkomst van deze nevrogene muziek gezocht worden in de kollektieve angst van onze maatschappij, die zich schuldig voelt aan vormen van agressiviteit die in tegenspraak zijn met de eeuwenoude normen van de humanistische en de christelijke moraal.

Nu zou ik niet graag hebben dat er misverstand ontstond m.b.t. mijn interpretatie van de seriële muziek als psychosociaal verschijn-

sel. Ik beweer niet dat seriële muziek neurotische muziek is. En ik beweer evenmin dat komponisten van seriële muziek noodwendig neurotici zijn. Maar ik beweer dat de seriële structuur een procédé is waardoor het neurotische gedrag in muziek gesymboliseerd wordt.

Het is muziek die handelt over de neurose en die het neurotisch proces in muzikale vorm simuleert.

Nu zult u zich herinneren dat ik bij de aanvang van deze uiteenzetting de vraag heb opgeworpen, of de aktuele muziek een antwoord geeft op de universele angst waarover Ionesco spreekt, en zo ja of dit antwoord van bevrijdende of van veroordelende aard is.

Daarop meen ik nu een antwoord te kunnen geven m.b.t. het gedeelte van onze muziek dat op de seriële structuur berust. Ik geloof nl., dat een van de middelen om zich van de angst te bevrijden erin bestaat dat men zich van de oorzaak van die angst distantieert. Een van de wegen daartoe is de symbolisering van het angstproces. En dat is het wat in de seriële muziek gepoogd wordt.

4. Tot slot wil ik nog iets zeggen over de belangrijkste groep eigenschappen van de aktuele muziek in strikte zin, samengevat onder de benaming: de *aleatoriek*.

Zoals ik reeds opmerkte kan men dit de tegenpool van de seriële structuur noemen, waarschijnlijk ontstaan uit reactie tegen de striktheid, het gedetermineerde en het gerationaliseerde karakter van de reeksenmuziek.

Alhoewel de uitdrukking 'aleatorische muziek' meestal vertaald wordt als 'toevalsmuziek' zou het wellicht beter zijn ze te karakteriseren als 'muziek van de permanente keuze'. Inderdaad, al zijn er vele vormen van aleatoriek in de aktuele muziek, de meeste van hen hebben niet veel met het toeval te maken, maar veel meer met het feit dat ze de beslissing over belangrijke gedeelten of aspecten van het uit te voeren werk overlaten aan de ogenblikkelijke en herhaaldelijke keuze van de uitvoerder, soms ook van het publiek, en een enkele maal van automata.

Als eenvoudigste vorm daarvan kunnen de *mobiele komposities* gelden (bv. het Klavierstück XI van Stockhausen, uit 1957) waar alles door de komponist uitgeschreven werd, maar verdeeld in groepen of sekwenties, verdeeld over één blad, en waarbij aan de uitvoerder, tijdens de uitvoering, de keuze van de opeenvolging (en soms ook van het aantal uit te voeren sekwenties) wordt overgelaten.

Enigszins ingewikkelder is de *statistische kompositie*, waar de komponist aanduidingen geeft over de algemene tendenzen van het werk (toenemende of afnemende densiteit; langere of kortere duur van bepaalde sekwenties en snellere of langzamer ontwikkeling), terwijl de uitvoerder, tijdens de uitvoering, deze algemene aanduidingen in concrete muzikale inhouden omzet.

Vervolgens is er de *roostermuziek* of *sleutelmuziek* (de enige vorm die iets met het toeval te maken heeft) waarbij stippen worden geplaatst op een overigens blanco vel dat bedekt wordt met een transparant waarop notenbalken zijn aangebracht, wat een rooster vormt die een sleutel geeft tot de ontcijfering van de stippen op het onderliggende vel (zie: J. Cage, Cartridge).

Verder zijn er de *conceptuele komposities*, waarbij de komponist zich beperkt tot min of meer poëtische omschrijvingen die de uitvoerder in een bepaalde stemming moeten brengen om spontaan te musiceren (zie: Stockhausen, Litanie).

Ook is er de zgn. *autogeneratieve muziek* van Xenakis, die bestaat uit structuren die zichzelf kunnen voortplanten d.m.v. elektro-akoestische apparatuur, gekoppeld aan computertechnieken, waarbij de akoestische signalen in de vorm van impulsbanen een reeks apparaten in werking brengen.

En tenslotte zijn er de *groepsimprovisaties*, van de Free Jazz over de AMM te Londen naar de Consonanzagroep te Rome o.l.v. Evangelisti en de New Phonic Art-groep o.l.v. Globokar. Sommige van die groepen improviseren volkomen spontaan, zonder voorbereiding, andere geven de voorkeur aan voorafgaande repetities waardoor ze op elkaar afgestemd raken. Sommige zijn enkel uit beroepsmusici samengesteld, andere stellen zich ook open voor amateurs. Sommige willen alléén aan het woord blijven, andere nodigen het publiek tot participatie uit.

U ziet het, dit vormt een breed veld van mogelijkheden, waarin niet zozeer het toeval maar wel de ogenblikkelijke en permanente keuzebeslissingen een grote rol vervullen.

Nu is het juist die eigenschap: de keuzebeslissingen van de uitvoerder, die de grondslag vormt van de wijd verbreide opvattingen over de aleatorische muziek als sociaal model voor een vrije, egalitaire en creatieve maatschappij. De meeste aanhangers van die muziek zijn niet enkel en niet in de eerste plaats geestdriftig om de artistieke waarde ervan, maar mede en vooral om redenen van sociale ideologie. Meestal wordt er nadruk op gelegd, dat in de aleatorische komposities de komponist niet langer dictator is die zijn persoonlijke wil aan uitvoerders en publiek oplegt, maar een inspirator of hoogstens een pedagoog die een algemeen

kader vormt voor de persoonlijke vrijheid van de uitvoerders, en soms ook van het publiek. Ook wordt beweerd dat in de groepsimprovisatie een model gevonden is voor een egalitaire tolerantie, waar alle uitvoerders volstrekt evenwaardige initiatiefnemers zijn in een kollektief proces waar elkeen zich aan alle anderen aanpast en allen zich inspannen om ruimte te laten voor de creativiteit van elk onder hen. Velen zien dan ook in deze muziek een ideale voorafspiegeling van wat de betrekkingen onder de mensen zouden kunnen zijn in een waarlijk vrije en egalitaire maatschappij.

Nu is het mijn innigste wens dat dit alles waar zou zijn, maar het is mij onmogelijk erin te geloven. D.w.z. : ik geloof nog steeds dat het eenmaal mogelijk zal zijn om te komen tot zulk een vrije en egalitaire maatschappij waar elkeen de mogelijkheid geboden wordt om op zijn eigen wijze creatief te zijn. Maar ik geloof niet dat de aleatorische muziek van vandaag, inclusief de groepsimprovisatie, daarvoor een geldig model is. En ik geloof evenmin dat aleatoriek en groepsimprovisatie van zulke bestreving een symptoom zijn. Waarom geloof ik dat niet ?

Aleatoriek en groepsimprovisatie zijn geen geldig model voor een vrije maatschappij, omdat vrijheid niet mag verward worden met 'ogenblikkelijke beslissingen', waarin de opwelling een onevenredig overwicht heeft op het weloverwogen oordeel.

En ze zijn geen geldig model voor een creatieve maatschappij, omdat het creatieve niet verward mag worden met het spontane, waarin de intuïtieve voorkeur van het moment een onevenredig overwicht heeft op de rationele doelgerichtheid.

Ik ben niet geneigd genoeg te nemen met een vrijheid die mij verplicht tot voortdurende keuzebeslissingen zonder mij de tijd van de overweging en de fundering van mijn keuze te gunnen. Dat is de soort vrijheid van een man in het oerwoud die bedreigd wordt door een tijger en een krokodil, en die vrij mag beslissen wie van beide hem als avondmaal zal nuttigen. Zo heeft de medespeler in een groepsimprovisatie de vrijheid om te kiezen door wie van de medespelers hij zich zal laten manipuleren, of soms ook, wie hijzelf zal trachten te manipuleren.

Evenmin ben ik bereid genoeg te nemen met een vorm van creativiteit die mij er toe aanzet, intuïtief handelingen uit te voeren zonder project dat ik kan overzien en zonder doel waarheen ik mij kan richten. Dat is de soort creativiteit van een blindgeborene die men vraagt een schilderij te maken dat andere blinden moet inspireren om weer andere schilderijen voor andere blinden te maken.

Situaties waarin de mens dient te beslissen zonder te mogen twijfelen, overwegen, uitproberen en zijn vergissingen herstellen, beschouw ik als situaties van onvrijheid. En dat zijn nu precies de situaties waarin leden van een spontane improvisatiegroep zich bevinden.

Handelingen waarbij de mens verplicht wordt te kiezen zonder meester te zijn over een projekt dat de kontekst van zijn keuze is, en zonder inzicht in een doel waartoe die keuze in functie staat, lijken mij absurde en arbitraire handelingen, en als zodanig anti-kreatief. En dat zijn precies de soorten handelingen waartoe leden van een improvisatiegroep gedwongen worden.

De rechtvaardiging van de groepsimprovisatie die soms gezocht wordt in het voorbeeld van dergelijke improvisaties uit de traditionele afrikaanse en aziatische muziek, gaat vanzelfsprekend niet op, omdat Indiërs en Bantoes bij hun kollektieve improvisatie steunen op een overgeërfd patrimonium van muzikale gewoonten en gebruiken, zodat hun handelingen gegrondvest zijn op een gemeenschappelijk projekt, en bovendien op funktionele toepassingen van het musiceren, waardoor hun handelingen gericht zijn op een weloverwogen doel.

Nu is het natuurlijk mogelijk dat zulk een traditie en zulke funktionele gerichtheid mettertijd ook in onze westerse muziek tot stand komen, misschien juist onder invloed van het voorlopig absurde en arbitraire proces.

Maar zoals de zaken er nu voor staan kan ik in de aleatoriek en de groepsimprovisatie geen model voor een vrije en creatieve maatschappij herkennen maar veeleer een symptoom van de sterk toegenomen *speldrift*, die in aangepaste omstandigheden de voedingsbodem kan worden voor creativiteit, maar die daar ten onrechte mee verward wordt.

Speldrift is zeer zeker een noodzakelijke, maar lang geen voldoende voorwaarde voor het creatieve. Deze speldrift, waarvan de sporen zo talrijk zijn, in de gokapparaten en de beursspeculatie, in de wilde groei van weekendhuisjes en gezinsuitbreiding, wordt gekenmerkt door fundamentele doelloosheid van elke beslissing en door het ontbreken van elk samenhangend projekt. Aan die wilde groei, dat willekeurig handelen, doelloos kiezen en onoverwogen beslissen, beantwoorden de hoofdkenmerken van de aleatoriek in onze aktuele muziek.

En als wij ons nu opnieuw de vraag stellen, of de aktuele muziek een antwoord geeft op de universele angst, en of dat een verlossend of een vernietigend antwoord is, dan meen ik dat aleatorische muziek een stap is in de richting van een pseudo-verlossing uit de

angst : de soort verlossing die er in bestaat de echte problemen *niet* te stellen, de moeilijkheden bij de opbouw van een levensproject en bij het nastreven van een vooraf bepaald doel te vervangen door een fiktieve keuze tussen evenwaardige dingen, een gesimuleerde beslissing en een steeds maar uitgestelde bezinning.

Op die wijze kan de angst wel onderdrukt, maar niet overwonnen worden. Op die wijze kan muziek wel gespeeld, maar niet gecreëerd worden.

Mijn besluit kan dan ook beknopt zijn.

Laat mij nog eens herhalen, dat ik geen oordeel heb willen uitspreken over de artistieke mogelijkheden en resultaten van de aktuele muziek.

Ik wou het uitsluitend hebben over de echte of vermeende symptoomwaarde van onze muziek in verband met onze persoonlijke en sociale situatie. En in dat opzicht is het mijn overtuiging dat seriële muziek een poging is om de neurotische vormen van een doelloze rationaliteit te overwinnen door de dwanggedachte tot onderwerp van het artistieke handelen te maken. Daardoor wordt op de dwanggedachte het beginsel van de katharsis toegepast : de musische vorm ervan verlost ons uit haar neurotische realiteit.

Ten opzichte van de aleatorische muziek doet zich echter een tegengestelde werking voor : de schijnvrijheid van een getechniseerde, bureaucratische maatschappij, beheerst door de verborgen tyrannie van sociaaleconomische machten, wordt gesymboliseerd in de machteloze keuze van het subject tussen evenwaardige, doelloze alternatieven. Beide strekkingen maskeren dan ook de fundamentele ontreddering van een gemeenschap, verpletterd tussen de hamer van de rationaliteit en het aambeeld van de absurditeit.

Zo is de aktuele muziek een afspiegeling van de situatie van de aktuele mens.

Als gij wilt weten wie gij zijt, luistert dan naar de muziek van uw tijdgenoten : dat zijt gij.