

MUZIEK IN EEN MODERNE WERELD

1. Inleiding

De tegenwoordige kunstensector is een supermarkt met duizenden goederen afgestemd op ieders smaak. Voor wat de muziek betreft vinden we naast elkaar en door elkaar: gregoriaans van de 10e eeuw en de meesterwerken uit het muziektheater van gisteren, muziek uit het middenwesten en het verre oosten, muziek voor de kerk en voor zuivere ontspanning, liederen en symfonieën, popmuziek en avantgarde, muzak en 'new wave', funk en punk, uitermate complexe en doodeenvoudige muziek, tonale muziek en muziek gebaseerd op allerhande lokale of nationale toonsystemen.

In deze gigantische supermarkt is alles aanwezig, of beter gezegd: zou alles voorradig kunnen zijn. En alles is te koop, soms is het zelfs gratis. Geen reden tot klagen dus. Volledige vrijheid is immers ons ultieme doel. Niemand heeft natuurlijk om zoveel op hetzelfde moment gevraagd. Maar een ieder kan een keuze doen. Tenminste, zolang de verschillen tussen de diverse kunstvormen en tradities groot genoeg zijn om überhaupt nog te kunnen kiezen.

Toch maken we ons zorgen. Met name door de druk van een steeds meer gecommmercialiseerde wereld, van een kleinere wereld ook, van een door en door technologische wereld, met nieuwe gereedschappen, die we nog niet goed hanteren kunnen. Er doemen namelijk enkele essentiële vragen op, namelijk wie beheerst die vrije markt, wie bepaalt wat er in die supermarkt op de schappen mag liggen?

Zij die van muziek houden - dus een zeer selecte groep ingewijden? Of een zeer algemeen publiek? Of misschien de managers en 'art directors' van commerciële cd-maatschappijen, van radio-omroepen of andere media en van muziekkuitgeverijen? En waardoor laten zij zich leiden? Door wetmatigheden binnen de kunsten of door de wetten van omzet en winst? Dit is niet de juiste plaats daarop afdoende antwoorden te verschaffen, bovendien ontbreekt veel onderzoek, ook ideologisch en cultuurfilosofisch. Het feit dat al deze partijen met elkaar door het leven moeten gaan, maakt het er in ieder geval niet eenvoudiger op.

2. Muziek

Laat ik echter allereerst een meer algemene definitie van muziek verschaffen. Geen akoestische of technische, maar een sociologische en filosofische. Muziek is een spiegel van de geest, zoals ook de maatschappij dat is, elke maatschappij. Daardoor is muziek in wezen ook een spiegel van de maatschappij, die namelijk verantwoordelijk is voor haar schepping en herschepping. Dit geldt voor alle muziek: concert-, volks- en etnische muziek, ja zelfs voor commerciële muziek. Afgezien van dit elementaire concept kan muziek enkele toegevoegde functies vervullen, bijvoorbeeld als

gebruiksvoorwerp, als gereedschap tot diverse psychologische en fysieke reacties en als een zaak van schoonheid.

In onze hedendaagse burgerlijke maatschappij wordt concertmuziek (in het algemeen gebruik ook wel kunstmuziek genoemd) voornamelijk gezien als een object van schoonheid. Zelfs wanneer er een innerlijke noodzaak voor muziek in het algemeen en concertmuziek in het bijzonder bestaat, wordt muziek vrijwel niet als een noodzakelijk gegeven gebruikt. Niet door het publiek, noch door sponsors, patronaten of mecenen. Zo dankt muziek haar bestaan grotendeels aan haar schoonheidsgehalte, daarin ondersteund door haar herkenbaarheid en haar meer officiële functie als getuigenis van de zelfopgelegde kunstzinnigheid van een over vrijwel de gehele wereld verbreide burgerlijke middenstand.

Voornamelijk hierdoor ook houdt het leeuwendeel van de hedendaagse concertmuziek en de hedendaagse concertmuziekwereld zich overwegend met het verleden bezig. De concertzalen, orkesten en de meeste daarin en daardoor gepresenteerde programma's bewijzen dat de organisatie van concertmuziek een weerspiegeling is van het stoffige historicisme van onze maatschappij. De meeste orkesten, platenlabels en radiozenders bieden louter uitstallingen van oude, ja zelfs zeer oude kunst. Zelfs het muziekonderwijs biedt geen ruimte voor eigentijdse kunstmuziek. En dat heeft niets te maken met onverenigbaarheid van geesten, maar met onwil, onkunde en 'koudwatervrees'.

3. Etnische muziek

Ten aanzien van volksmuziek en etnische kunst zijn de problemen niet minder complex. Jammer genoeg wordt de meeste etnische muziek op het moment op dezelfde wijze gehanteerd als de westerse concertmuziek: men luistert ernaar als naar een product van hemelse kunst. De etnische muziek wordt niet zelden overmatig gestileerd, heeft haar weg naar de commercie gevonden (of is er domweg naar toe gesleurd) en is volledig ingebed in de regels van het moderne toerisme: zij wordt snel en oppervlakkig genoten.

Met recht bestaat er de vrees dat slechts zeer weinig culturen hun etnische muziek nog cultiveren omdat zij dat van binnenuit moeten, omdat zij niet anders kunnen: als een spiegel van hun geest, hun cultuur. Of moeten we ons afvragen, of die cultuur zelf nog wel bestaat en ook zij op is gegaan in de eenheidsworst van het eurocentrisme?

De grootste angst zou dan ook die voor de terreur van C-groot moeten zijn, en niet alleen in de westerse wereld - de bron ervan -, maar meer nog in al die culturen die voor duizenden jaren hun eigen manier hebben gehad om zich door middel van muziek uit te drukken, die hun eigen systemen gekend hebben, hun onvervreembare wijzen om muziek te maken en te gebruiken.

Nog niet zo lang geleden leek het er op dat alle etnische muziek geheel zou verdwijnen. Niemand stelde er nog enig belang in. Het enige wat we nodig hadden is westerse, voornamelijk Anglo-Amerikaanse populaire muziek. De nieuwste technologische verworvenheden brachten ons steeds dichterbij

elkaar en doen dat nog steeds. Hierdoor werd overal ter wereld gemakkelijke muziek geïntroduceerd, eenvoudige en veelal ook eenvormige tonale dansmuziek, rock en pop.

Dit is natuurlijk niet alleen een technologisch probleem, maar ook een sociologisch. Jonge mensen over de gehele wereld imiteren elkaar in hun sociaal gedrag, hun muzikale voorkeuren, hun grote en kleine verlangens en ideologieën, maar dat alles brengt hen in werkelijkheid niet nader tot elkaar. Met hun walkman en hun liefde voor extreem luide muziek vervreemden zij juist van elkaar en van hun voorouders en raken zij ernstig geïsoleerd.

Bovendien worden hun geesten afgebot, murw gemaakt door de meeste populaire muziek die hen wordt voorgeschoteld. Deze muziek is inderdaad gemakkelijk te volgen, gemakkelijk te consumeren, stelt geen hoge eisen. Zij geeft de indruk steeds weer te veranderen, met elke song, trend na trend. De traditie van de westerse populaire muziek telt haar bestaan echter in jaren, niet in generaties of eeuwen, zoals de traditionele etnische muziek in bij voorbeeld Japan, Indonesië, China of Korea. Het snelle komen en gaan van trends in de westerse populaire en commerciële muziek kan haar eigen gebrek aan inhoud niet verhullen.

Sinds een jaar of tien heeft de etnische muziek en de volksmuziek een opvallende comeback beleefd. Niet om haar zelve, niet door wat zij betekent, maar als een plezant soort 'smeervet' voor economische transacties, als wisselgeld voor het moderne toerisme. De terreur van C-groot heeft niet alle etnische muziek verdreven, maar - en dat is in wezen gevaarlijker - haar getransformeerd van een ethische noodzaak tot een esthetische curiositeit, en dat niet zelden ook nog door een smakeloos huwelijk met de westerse muziek. Niettemin zal de invloed van de niet-westerse muzieken de westerse op den duur evenzeer kunnen beïnvloeden, juist door de curiositeitswaarde ervan, doordat wij haar niet anders kunnen en willen genieten dan als een object van schoonheid.

4. Nutteloze schoonheid

Sommigen zullen hierop repliceren: "A thing of beauty is a joy forever". Maar objecten van schoonheid zijn op elk gebied nutteloos, behalve natuurlijk dat ze mooi zijn. Schoonheid is louter een toegevoegde waarde. Geen onbelangrijke - dat kan onmogelijk gesteld worden. Maar het uiteindelijke doel van elke kunst zou haar ethische noodzaak moeten zijn. Een specifieke vorm van kunst zou geworteld moeten zijn in een specifieke maatschappij of maatschappelijke klasse, om gebruikt te worden met een specifiek doel (en daarbij kan schoonheid een nevenrol van belang spelen). Haar reden van bestaan zou niets anders moeten zijn dan dat doel. Eigenlijk zoals dat geldt voor de missen en motetten van Josquin des Prez, de cantates van Bach en de anthems van Purcell.

Bovendien - en daar gaat het hier vooral om - is ons gevoel, onze beleving van schoonheid een tamelijke recente verworvenheid, zeker waar het de

nadruk op dat schoonheidsgehalte betreft. Haydn heeft Mozarts vader nooit gecompimenteerd met de schoonheid van de muziek van zijn zoon, maar met zijn kennis van de 'wetenschap van de muziek'. Tegenwoordig weten de meeste luisteraars niets van de wetenschap van de muziek. Het gaat hen niet aan. Voor hen is muziek immers een object van schoonheid, dat gedachteloos genoten moet kunnen worden, aangezien zij in het hart, in de ziel, in de oerwil zetelt en niet in het verstand.

Hoewel in het denken over muziek tot in de achttiende eeuw 'musica' deel uitmaakte van het Quadrivium, is het concept dat muziek een object van schoonheid is al in de zestiende eeuw op de voorgrond getreden en pas later, aan het einde van de achttiende eeuw van een onontkoombare filosofische basis voorzien door Immanuel Kant, in zijn voetsporen gevolgd door Hegel en Schopenhauer in de vroege negentiende eeuw. Met name de laatstgenoemde heeft veel bijgedragen tot de onttroning van muziek uit het verstand en haar intellectuele devaluatie naar de duistere regionen van het onderbewuste, van de ziel, en van de primaire emoties.

Sindsdien wordt steeds vaker oude muziek als veel mooier beschouwd dan nieuwe, eigentijdse muziek, aangezien deze laatste niet alleen steeds minder tonaal, melodius en eenvoudig te volgen werd, maar de oude muziek door herhaald uitvoeren ook steeds meer bekende en dus herkenbare muziek werd. Zo weerspiegelt muziek ook de maatschappij die wij ons wensen, namelijk een die mooi, comfortabel, gemakkelijk, behaaglijk is. En zo diende muziek om uit de alledaagse werkelijkheid van onze maatschappij weg te vluchten.

5. Oude en nieuwe muziek

Menige componist zal met pijn in het hart over deze problematische spiraal piekeren. Waardoor is oude muziek actueler dan eigentijdse? Waarom moeten we steeds weer competitie leveren met al die oudjes in plaats van uitsluitend met onze tijdgenoten? Waarom rekent ook het publiek oude muziek als niet minder actueel dan nieuwe muziek? Toch kan niemand ontkennen dat alles wat we tegenwoordig schrijven bepaald niet minder een weerspiegeling is van onze geest, onze maatschappij, onze tijd dan oude muziek dat indertijd was.

Zowel oude als nieuwe muziek bestaan enkel bij de gratie van de recreatie. En dit brengt ons bij het probleem van de authenticiteit in de moderne uitvoeringspraktijk. Werkelijk authenticiteit in historische zin kan nimmer bestaan. Wat en hoe er vroeger ook gespeeld werd, wij leven nu, in de huidige maatschappij met haar nogal oppervlakkige esthetische ideeën, met haar moderne technologie, met haar eigen manieren om de wereld en haar kunstuitingen te beschouwen, met enkele belangwekkende sociale omwentelingen achter ons en bovendien twee ingrijpende wereldoorlogen.

Uit deze wereld, onze wereld, komt organisch voort hoe wij met muziek en dus ook met oude muziek omgaan, hoe wij haar op oude instrumenten of kopieën daarvan trachten uit te voeren, te reconstrueren, opnieuw te

beleven en het patina van inderdaad 'oude' kunst trachten te verlenen. Wat we daarmee bewijzen is hoe we er tegenwoordig over denken, hoe modern de tegenwoordige uitvoeringspraktijk is. Mozart was niet minder eerbiedig en oprecht in zijn streven Händels Messiah voor het publiek luisterklaar te maken dan Mendelssohn in zijn bewerkingen en uitvoeringen van de muziek van Bach, dan Hindemith op zijn Viola d'amore en Frans Brüggen met zijn Orkest van de achttiende eeuw. Zelfs de indrukwekkende bewerkingen door Ferruccio Busoni van Bachs orgelwerken getuigen bepaald niet van een mindere of een andersoortige eerbied voor het genie van de Thomas Cantor dan de manier waarop Philip Pickett met de Carmina Burana omgaat.

6. Alles kan

Niettemin is tegenwoordig alles mogelijk, alles toegestaan, zowel op het gebied van de oude muziek als van de nieuwe. Van de hardnekkige dogmatici van zo'n jaar of vijftien geleden is vrijwel geen spoor meer te bekennen. Een componist bekende niet zo lang geleden dat hij de situatie van nu toch verkiest boven die van zo'n vijftwintig jaar geleden. Toen was het vrijwel onmogelijk alles te schrijven wat je maar wilde. Steeds weer moest er rekenschap afgelegd worden waarom je een bepaald materiaal gebruikte, waarom je bepaalde technieken hanteerde, wat je doelstellingen waren, en je uitgangspunten. Nu kan je tonale, modale, seriële en aleatorische muziek schrijven, met behulp van potlood en papier of een computer, voor een akoestisch of elektronisch instrumentarium, voor de film, de concertzaal, de commercie, met een politiek of zuiver pecuniair oogmerk. Wie maakt zich daar nog druk over?

Met deze ontelbare middelen tot onze beschikking kunnen we met recht zeggen: "Monsieurs, faites vos jeux!" Dit spel kent bovendien geen echte verliezers. In onze gedefragmenteerde, geëxplodeerde wereld zal elke soort muziek uiteindelijk een publiek vinden. Je hoeft je spulletjes maar op de schappen van het warenhuis te leggen en je cliëntèle een seintje te geven dat het daar is. Het lijkt wel een spiegelpaleis op de kermis. Elke spiegel weerkaatst de beeltenis van wie erin kijkt, maar ook vele andere spiegels en een ieder die daar in kijkt, en zo voorts. Bovendien hebben spiegels op ons mensen een merkwaardige aantrekkingskracht, evenals labyrinten. Beide, spiegels en labyrinten, zijn symbolen van onze tijd.

Cultuurfilosofen noemen onze tijd maar al te gemakkelijk 'postmodern'. Dat is echter enigszins bezijden de waarheid. Onze maatschappij is niet 'post-moderner' dan die van de vorige eeuw, of zelfs die van Mozart of die van de late zestiende eeuw. Onze maatschappij en onze kijk op kunst in het algemeen en muziek in het bijzonder is het resultaat van de uiterste consequentie van de Verlichting, van de suprematie van het Individu. Als we dan werkelijk een merkplaatje aan ons tijdperk willen hangen, dan zou het nog het beste zijn van 'Neomaniërisme' te spreken of wellicht domweg van Maniërisme. En vanzelfsprekend zijn we ons nu niet minder bewust van die

situatie dan de theoretici en kunstenaars in de tweede helft van de zestiende eeuw.

Het is waar: we houden ervan ons met alles dat nieuw is op te houden: met nieuwe muziek, nieuwe technologische verworvenheden, nieuwe maatschappijen en nieuwe publieksgroepen. Zoals in de veertiende eeuw de Ars Nova of rond 1600 La Nuova Musica. In onze tijd wordt zelfs het oude al te graag als nieuw aangemerkt. Maar wat is tegenwoordig nog nieuw? Sommige klanken misschien, sommige ritmes wellicht ook, en inderdaad het leeuwendeel van de hedendaagse technologie. Computers, digitale meetapparatuur en apparaten voor geluidsregistratie, synthesizers, samplers, digitale gegevensbeheerssystemen voor muziek en andere verworvenheden kunnen echter niet verhullen dat een machine geen muziek kan scheppen.

Wanneer we dat eenmaal aanvaarden, zal geen technologische uitvinding op dit terrein ons nog langer angst inboezemen. Want wat achter deze machines aan het werk is, aan de basis ervan, is door de jaren heen nauwelijks veranderd: het menselijke brein, dat al onze wensen en intenties om muziek te bedenken en samen te stellen, om kunst te scheppen, reguleert, dat tegelijk debet is aan en reageert op maatschappelijke en politieke ontwikkelingen en systemen en die weerspiegelt. Geen machine zal die interactieve taak kunnen overnemen. Technologie is slechts een gereedschap tot een hogere graad van efficiency. Het zal ons echter geen stap nader tot een hogere waarheid brengen.

7. Vrolijke chaos

En nu bevinden we ons in het midden van een vrolijke chaos, waarin alles mogelijk lijkt te zijn, maar sedert op z'n minst twee eeuwen vrijwel niets wezenlijk veranderd is. De organisatie van ons muzikleven, de vrije markt waar kunst verkocht en gekocht wordt, het alomtegenwoordige esthetiserend historicisme, de werkelijke of veronderstelde psychologische inhoud van muziek, en tenslotte niet het minst de ethische ontworteling die tot deze situatie geleid heeft, dit alles dateert immers uit de laatste decennia van de achttiende eeuw.

De componisten van hedendaagse avantgarde muziek, en zeker zij die overwegend in een tegelijk intelligente als ook aansprekende muziek geloven, zijn gevaarlijk dicht het moment genaderd dat ze door de toestormende commercialisering van muziek in het algemeen en van bepaald simpele uitdrukkingen van muziek in het bijzonder, op de vlucht voor het rijzende water als vliegen tegen het plafond worden plat gedrukt. Kunnen ze zich nog ergens verbergen? Of moeten ze misschien toch een flessenpost voor de toekomst gereedmaken, zoals Adorno al zo'n vijftig jaar geleden suggereerde?

8. Oplossingen?

Muziek is een spiegel van de geest is, en ze moet dat te allen tijde ook in totale vrijheid kunnen zijn. Muziek moet in vrijheid bedacht, ontwikkeld, uitgevoerd en genoten kunnen worden. Zonder druk van bovenaf, of van onderen, zonder druk van enige politieke ideologie of industriële organisatie.

Dat wil niet zeggen dat componisten voor zichzelf geen keuzen zouden mogen maken, evenmin dat enige toenadering tot een publiek of doelgroep uit den boze zou zijn. Integendeel. Maar dergelijke toenaderingen zouden uit zichzelf moeten voortkomen, zouden organisch tot ontwikkeling moeten komen, gestuurd door onze behoeften, en dus niet doordat het ons opgelegd wordt of de commercie ons aanpraat dat we bij voorbeeld niet zonder zouden kunnen. Dan pas zal muziek en ook nieuwe, eigentijdse muziek in de maatschappij kunnen wortelen, uit de voedzame aarde van een maatschappij kunnen voortkomen, in plaats van zich zelf te moeten aanbieden als een van de vele duizenden sociaal en vaak ook anderszins totaal nutteloze producten, inderdaad zoals in een supermarkt.

Enige hulp is hier echter wel geboden. We kunnen natuurlijk denken in termen van een patronaat of mecenaat, opdat er een buffer gecreëerd kan worden tussen de concert-, de volks- en etnische muzieken aan de ene kant en de commerciële muziek aan de andere kant [tegenover de commerciële muziek zouden we de concertmuziek ook wel kunstmuziek kunnen noemen; in de Duitstalige muzieksociologie wordt wel gesproken van 'ernste Musik' of E-Musik tegenover de 'Unterhaltungsmusik' of U-Musik].

Wat we echter in werkelijkheid nodig hebben, is niet een strijdperk op basis van het grote getal en de valuta - de concertmuziek zou daarin onherroepelijk het onderspit delven -, maar een soort osmose tussen beide kampen. En daartoe is met name de hedendaagse concertmuziek van het allergrootste belang. Zo kan in de praktijk aangetoond worden dat er een populaire muziek kan bestaan die intelligent geconstrueerd, bruikbaar, ethisch geworteld en esthetisch de moeite waard is.

Maar vooral eerst moet muziek dan erkend worden als een spel van de geest, van het verstand, inderdaad als een spiegel van de geest, het menselijk brein. Zij zou zo ook gehanteerd en behandeld moeten worden in het onderwijs, zowel voor jonge kinderen als voor volwassen muzikliefhebbers. Muziek is immers een van de beste gereedschappen om jonge mensen in het abstracte denken in te wijden, beter zelfs dan wiskunde. De juiste weg zou eigenlijk moeten zijn: van de muziek naar de wiskunde...

Muziek zou verplicht gesteld moeten worden in elke vorm van algemeen onderwijs, evenals filosofie. En niet alleen op scholen voor lager, hoger en voortgezet onderwijs, maar ook aan de universiteiten. En wanneer ik het hier over muziek in het algemeen heb, sluit ik moderne of hedendaagse concertmuziek in het geheel niet uit. Juist zeer jonge kinderen, die nog niet bevooroordeeld zijn, nog niet in de tredmolen van maatschappelijk opgelegde smaakbepalingen zijn gedrongen, staan daar bijzonder open voor. Daarvan moet gebruik gemaakt worden. Een intelligente benadering van

muziek, van de muziek zelf en niet allerlei vormen 'circumstantial evidence' waar met name de musicologie al te vaak op drijft, is uitermate ingewikkeld en tijdrovend. Maar het is een prioriteit, in elk land en in elke cultuur, in directe relatie met dat land en met die cultuur.

9. Zeven stellingen

Tenslotte volgen hieronder de zeven filosofische en historische stellingen die voor het bovenstaande betoog als uitgangspunten gediend hebben :

1. De culturele sector is een supermarkt
2. De meest etnische culturen zijn in cultureel doodsgevaar door de eurocentristische terreur van C-groot
3. Muziek is een spiegel van de geest en dus van de maatschappij
4. Op alle niveaus is kunst in onze westerse maatschappij getransformeerd van een ethische behoefte tot een esthetische curiositeit
5. Mede hierdoor houdt de meeste eigentijdse concertmuziek zich bezig met het verleden
6. Mooie dingen hebben geen andere functie dan dat ze mooi zijn. En schoonheid is voor een cultuur weinig meer dan een toegevoegde waarde.
7. De hedendaagse technologie kan niet verhullen dat machines niet kunnen scheppen.

Tijdelijke toevoeging betreffende elektronische muziek

Elektronische muziek

1. Het zoeken naar nieuwe klanken

Het zoeken naar nieuwe klanken is bepaald geen recente ontwikkeling. Het ontstaan van allerlei muziekinstrumenten is immers daaraan te danken. Met het commercialiseren van de elektriciteit begon men als vanzelfsprekend ook eraan te denken daarmee op het gebied van de muziek iets te doen.

In de vorige eeuw ontwikkelde Thaddeus Cahill, kort na de uitvinding van de grammofoon, een elektromechanisch instrument, dat hij Sound Staves noemde. In 1906 was Cahill de uitvinder van het 'Telharmonium', ook wel de 'Dynamophone' genaamd, een soort orgel, waarin het geluid via elektrische transmissie wordt voortgebracht. Met name Ferruccio Busoni was hierover zeer te spreken.

In 1906 propageerde hij in het geruchtmakende essay Entwurf einer neuen Aesthetik der Tonkunst een nieuwe muziek, met veel kleinere intervallen en veel meer combinatorische mogelijkheden. Het grootste probleem was echter die nieuwe klanken, die zo kleine en nauwluisterende intervallen te construeren. Waarop moest het oor zich baseren?

Busoni verwees naar het instrument van Cahill, waarmee geluidsgolven zeer precies gegenereerd konden worden. "Welke prachtige verwachtingen en fantastische voorstellingen doemen voor U op! Wie heeft niet al eens in dromen 'gezwefd'? En vast geloofd, dat hij die droom ook beleefde? -"

En: "De toonkunst is vrij geboren en haar doel is de vrijheid. Laten we ons voornemen de muziek haar oerwezen terug te geven, laten we de muziek van architectonische, akoestische en esthetische dogma's bevrijden, laat de muziek het resultaat zijn van zuivere inspiratie en gevoelens, zowel harmonisch, als wat haar vorm betreft en ten aanzien van klankkleuren (want inspiratie en gevoel zijn niet uitsluitend het voorrecht van de melodie), laten we er voor zorgen dat muziek de regenboog volgt en met de wolken een wedstrijd aangaat om de zonnestralen te breken."

In de jaren rond de Eerste Wereldoorlog kwamen de Italiaanse futuristen bovendien met ideeën over muziek op basis van andersoortige geluiden, in hun visie vooral fabrieks- en stadsgeluiden. Allerhande instrumenten waren daar geschikt voor, van metalen stukken gereedschap tot de traditionele instrumenten. Enigszins in het verlengde hiervan ligt ook het componeren van muziek over fabrieken (Mossolow: De ijzergieterij), havens (Monnikendam: Arbeid) of over treinen (Honegger: Pacific 231).

2. Het ontwikkelen van elektronische muziekinstrumenten

Allereerst moest men in staat zijn muziek als een akoestisch fenomeen te beschouwen. Zover was Joseph Saveur al voor 1700. Muziek als geluids-

golven. Het maken van die geluidsgolven was tot het einde van de 19e eeuw echter een mechanische zaak. Toen was men in staat geluidsgolven te genereren aan de hand van elektriciteit. In deze zelfde tijd werd het door de grammofoon ook mogelijk geluiden te beperkt manipuleren, dus achterstevoren af te draaien of vertraagd en versneld.

Cahill zorgde voor het eerste elektrische instrument. Zijn uitvinding viel nauwelijks op, want ondanks de oneindige mogelijkheden ervan, was de gezochte klank toch die van een orgel. Cahills vinding kwam zo in de jaren twintig terecht bij het bioscooporgel, zoals het hammondorgel. Maar de eerste steen was geworpen en te zelfde tijd werd in Amerika, Europa en Rusland druk geëxperimenteerd met elektrisch voortgebracht geluid.

Varèse, die later een belangrijke rol zou spelen in de ontwikkeling van de elektronische muziek, sprak in 1922 van een instrument dat een continue toon kan geven op elke gewenste toonhoogte. "De componist en de elektro-ingenieur moeten hier gezamenlijk aan werken."

Nog voor 1920 had de Rus Lev Theremin, de Thereminvox, ontwikkeld, waarmee elektrisch een frequentie wordt voortgebracht. Deze kan door een uitvoerende beïnvloed worden door de afstand van zijn hand tot een antenne te variëren. De inbreng van de mens blijft hier dus wezenlijk, maar het geluid is voor honderd procent elektrisch gegenereerd. Voor dit instrument hebben verschillende componisten muziek geschreven: Andrej Pasjtsjenko (*Symfonisch Mysterie*, 1924), Joseph Schillinger (*The First Airphonic Suite*, 1929) en Edgard Varese (*Equatorial*, 1934).

Eveneens in deze jaren presenteerde de Duitser Jorg Mager een 'spherophon' en iets later een 'partiturofoon'. Het laatst genoemde elektronische instrument bezat meerdere manualen en was in staat vibrato te maken. De klanken die dit apparaat kon voortbrengen waren bijzonder gevarieerd.

In 1928 kwam de Franse ingenieur Maurice Martenot met de naar hem genoemde Ondes Martenot. Een instrument met een klavier en een draad, waardoor zowel als toetsinstrument als gelijk een zingende zaag te bespelen, dat wil zeggen met een continu verglijdende toon.

De Ondes Martenot kan een veelheid aan klanken voortbrengen, van zeer lage zaagtandklanken tot een gierend gejoel in extreme hoogten. Voor de Ondes Martenot is tot op heden zeer veel muziek geschreven, onder meer door Olivier Messiaen en Andre Jolivet.

Het derde instrument is het Trautonium, van de Duitse ingenieur Trautwein, dat alleen een draad bezit, waarmee toonhoogte en toonsterkte gerealiseerd kan worden. Hiervoor is tot in de jaren vijftig gecomponeerd, onder meer door Hindemith. Het Trautonium werd uiteindelijk vervangen door meer sofisticated elektronische apparaten in de jaren vijftig.

Dit zijn dus stuk voor stuk instrumenten die als alternatief op de bestaande instrumenten door mensen bespeeld moesten worden. Inmiddels was op het gebied van de elektronische muziek een andere belangrijke fase bereikt: namelijk het ontwikkelen van de bandrecorder. Immers, het geluid dat via elektrische transmissie gerealiseerd werd kon nog nauwelijks bewerkt wor-

den. In het apparaat zelf was dit onmogelijk (de computer zou daarin pas veel later de helpende hand zijn).

3. De bandrecorder, de synthesizer en de computer

Opgenomen geluid op band leverde echter vele nieuwe mogelijkheden, vooral toen na 1945 het magnetiseringsproces van tape in massaproductie genmen kon worden. In het verlengde van de theorieën van Busoni en Varese was het nu echt mogelijk geworden alle mogelijke klanken op te nemen en dusdanig te verwerken dat geheel nieuwe klanken en combinaties ontstaan.

Dat de radiostudio's hierin een centrale rol gespeeld hebben (evenals enkele onafhankelijke opname studio's) behoeft geen betoog. Daar waren de nieuwe technische middelen ruim voorradig. En zo konden in Frankrijk en in Duitsland binnen enkele jaren na de Tweede Wereldoorlog studio's voor elektronische muziek ingericht worden: de eerste in Parijs (Club d'essai, 1948), later omgedoopt tot de bekende Groupe de Recherche de Musique Concrete (1951) en tenslotte als Groupe de Recherches Musicales (1958). Hier werkten Schaeffer, Varese, Pierre Henry en Xenakis.

Daarop volgden tot 1962 studio's in Princeton (Varese, Babbitt, Leuning, Ussachevsky), Keulen (Eimert en Stockhausen), Tokio (Mayuzumi, Stockhausen), Milaan (Berio, Maderna, Nono), Eindhoven (Badings en Tempeelaars), Munchen (Riedl), Warschau (Kotonsky, Penderecki), Brussel (Pousseur), Toronto, San Francisco (Subotnick), Utrecht (Koenig, Frits Weiland) en Gent (Goethals en Pousseur).

Sinds Henk Badings in 1952 zijn eerste elektronische werkje schreef, Countess Cathleen, kent Nederland een gestage aanwas van studio's, eerst, mede op instigatie van de Stichting Gaudeamus, in Eindhoven en Delft, later verhuisd naar de Utrechtse Universiteit en vervolgens steeds meer aan alle conservatoria en bij vele particulieren.

Met de komst van kleine synthesizers en vooral van de microcomputer is zelfs de meest complexe techniek niet meer voorbehouden aan grote studio's, al blijven de investeringen nog steeds zo hoog, dat de meesten wel verplicht zijn op dergelijke min of meer openbare instellingen terug te vallen, die bovendien zeer veel know how in huis hebben.

4. De situatie na 1945

De ontwikkeling van de elektronische muziek is niet alleen het gevolg van steeds meer technische middelen. Want met die middelen moet uiteindelijk iets gedaan worden. Zo is de ontwikkeling in de genoteerde muziek rond 1950 van groot belang geweest voor de ontplooiing van de elektronische muziek.

De componisten gingen hun materiaal anders benaderen. De oude waarden en normen vervielen ten dele en daarvoor in de plaats kwam een nieuwe

visie op materiaal ordening aan de hand van reeksen, aan de hand van wiskundige manipulaties, aan de hand van toevalselementen en zo voorts.

Niet in de laatste plaats onder invloed van zulke voormannen als Varese en Schaeffer, kon men zich ook losmaken van de aloude idee dat muziek melodie, ritme en harmonie zou zijn, dat muziek een gedefinieerde toonhoogte zou moeten hebben. Muziek werd klank en andersom. Bij het bedenken en realiseren van muziek ging men ook van dat concept uit, waardoor, ondanks de menigmaal zeer complexe manipulaties, steeds beter in staat was een onafhankelijke elektronische muziek te scheppen.

5. Soorten elektronische muziek rond 1950

Rond 1950 bestonden er in principe twee hoofdstromingen binnen de elektronische muziek. Ten eerste de aanhangers van de Musique concrete, ten tweede de aanhangers van een absoluut autonome elektronische muziek. Onder de eerste groep bevond zich een van de genoemde voormannen Pierre Schaeffer.

Met zijn Musique concrete doelde hij op een techniek waarbij bestaande geluiden worden opgenomen, om deze vervolgens via bandmanipulaties en later ook elektronische manipulaties dusdanig te vervormen dat er nieuwe klanken uit ontstaan. De Musique concrete heeft tot op heden vele aanhangers. Veel componisten van autonome elektronische muziek maken ondanks ook van technieken van de Musique concrete gebruik.

De tweede groep wil alle geluiden via oscillatoren genereren, werkt dus geheel in de studio en haalt liefst geen bestaande geluiden van buiten naar binnen. Vooral in Duitsland werd deze visie geproclameerd. Daar zagen de componisten de elektronische muziek ook als een voortzetting van de klankenwereld van Anton Webern, dus elektronische muziek als serieel principe.

Het spreekt vanzelf dat tussen deze twee tegengestelde ideologieën geen strenge scheidslijn te trekken is. Men speelde in de loop van de jaren vijftig steeds meer leentjebuurt. Bovendien werden beide kampen ook nog eens beïnvloed door andere benaderingswijzen uit Amerika.

Zowel John Cage met zijn ideeën over toevalsmuziek als de componisten van elektronische muziek in de Verenigde Staten, die eerder van 'tape music' uitgingen dan van elektronische muziek, hebben de dogmatische houding van veel Duitsers afgezwakt. Bovendien waren ook nog steeds componisten die de elektronische muziek beschouwden als een nieuwe klankenwereld, waarbinnen muziek gecreëerd moest worden als voorheen: mooie, beeldende, expressieve muziek.

Door de komst van de synthesizer was het inmiddels mogelijk geworden geluiden zeer snel en effectief te manipuleren. Alle eigenschappen van een klank kunnen daardoor moeiteloos verhoogd, verlaagd, versneld en vertraagd worden. Ook de klank zelf, de akoestische kant ervan, kan aan de hand van de synthesizer beter beheerst worden.

6. De combinatie van elektronische muziek met instrumenten of stem

Een veel gehanteerde mengvorm van elektronische muziek met bestaande geluiden ontstaan al in het begin van de jaren vijftig. Zo componeerde Bruno Maderna al in 1952 een werk voor elektronische band en fluit (*Musica su due dimensioni I*).

Combinaties van elektronische band en instrumenten of stem zijn door de jaren heen zeer geliefd gebleven, deels door de houvast met de traditionele muziek, deels doordat juist uitvoerende een dergelijke muziek graag uitvoeren (het orkest op een band...), deels ook doordat het publiek vaak moeite heeft met het luisteren naar een aantal luidsprekers in een concertzaal en een dergelijke combinatie alleen al door het visuele aspect ervan verkiest.

Later werd het zelfs mogelijk met kleine synthesizers combinaties van live electronics en instrumentale muziek te realiseren, waardoor de manipulaties van het gespeelde geluid ter plekke kan plaatsvinden. Ook hier geldt in eerste instantie hetzelfde als bij de combinatie live muziek en band.

Bovendien levert de samenwerking tussen live muziek en elektronische manipulaties, al dan niet met synthesizers en/of computers de mogelijkheid minder rigide het materiaal vast te leggen, waardoor de interpretatie en het moment zelf een aanzienlijke rol kunnen spelen. Die vrijere benadering van het materiaal is met name te danken aan de invloed van Amerikanen als Cage en Brown.

7. De computer doet zijn intrede

De computer is vooralsnog de laatste fase in de elektronische muziek, maar zeker niet de minst belangrijke. Juist door de compacte computers, die direct het geluid kunnen verwerken en zo nodig manipuleren, zowel van de live muziek als van een van te voren gemaakte band, is het spectaculaire element in de elektronische muziek aanzienlijk vergroot.

Bovendien is het door de computers nu mogelijk synthesizers te voeden met willekeurige, vantevoren gegenereerde geluiden, zodat een ongelimiteerd aantal geheel nieuwe instrumenten is ontstaan. Met name in de Franse IRCAM wordt hier door een grote groep componisten aan gewerkt.

Dan bestaat er de mogelijkheid computer muziek te maken. De computer wordt dan als procesgenerator en deels zelfs als componist ingeschakeld. Maar het belangrijkste is wellicht dat de computer in staat is de componist bij vele klussen te helpen, waar hij anders weken lang aan gekunsteld zou hebben. Zoals het ontwikkelen van nieuwe toonreeksen, van klanken, van tijdsduren, van allerlei verwerkingsprocessen en dergelijke.

Met de computer kan ook bestaande muziek zeer goed aangepakt worden, waardoor de oude 'tape music' vele malen complexer is geworden, maar ook de resultaten aanzienlijk boeiender zijn dan zo'n twintig jaar geleden. De componist kan nu aan de computer zijn werk doen, in plaats van fröbelen

met stukjes tape, een schaar, wat plakband en dergelijke.

De digitale verwerkingstechnieken zullen de elektronische muziek ongetwijfeld in bijzondere mate populariseren. Daardoor alleen al zal de elektronische muziek steeds weer in het spanningsveld tussen componist en publiek blijven staan. Alleen zo kan de elektronische muziek een relevante functie vervullen, die de studio en het experimenteelokaal ontstijgt.

Elektronische muziek is vooral muziek en daarna ook nog op een bijzondere, namelijk via elektronische weg vervaardigd. Dat mag niemand vergeten, de componist niet voor hij aan het werk gaat en de luisteraar niet bij zijn beoordeling van die muziek.

© Leo Samama