



Universiteit
Leiden
The Netherlands

Gecomponeerde uitvoerders : het musicerende lichaam vanuit compositorisch perspectief

Craenen, P.

Citation

Craenen, P. (2011, March 29). *Gecomponeerde uitvoerders : het musicerende lichaam vanuit compositorisch perspectief*. Retrieved from <https://hdl.handle.net/1887/16667>

Version: Corrected Publisher's Version

License: [Licence agreement concerning inclusion of doctoral thesis in the Institutional Repository of the University of Leiden](#)

Downloaded from: <https://hdl.handle.net/1887/16667>

Note: To cite this publication please use the final published version (if applicable).



GECOMPONEERDE UITVOERDERS

het musicerende lichaam
vanuit compositorisch
perspectief

Paul Craenen

Gecomponeerde Uitvoerders

**het musicerende lichaam vanuit
compositorisch perspectief**

PROEFSCHRIFT

ter verkrijging van de graad van Doctor aan de Universiteit Leiden,
op gezag van Rector Magnificus prof.mr. P.F. van der Heijden,
volgens besluit van het College voor Promoties
te verdedigen op dinsdag 29 maart 2011
klokke 16.15 uur

door

Paul Craenen

geboren te Leuven (B)
in 1972

Promotiecommissie

Promotor: Prof. F.C. de Ruiter

Co-promotor: Drs. M. Van Imschoot

Overige leden:

Prof.dr. E.J. van Alphen

Dr. M.A. Cobussen

Prof.dr. T. van Haaften

Prof.dr. S.A.F. van Maas

Prof.dr. W.A. Wagenaar

Dit proefschrift is geschreven als een gedeeltelijke vervulling van de vereisten voor het doctoraatsprogramma docARTES. De overblijvende vereiste bestaat uit een demonstratie van de onderzoeksresultaten in de vorm van een muzikale presentatie.

Het docARTES programma is georganiseerd door het Orpheus Instituut te Gent. In samenwerking met de Universiteit Leiden, de Hogeschool der Kunsten Den Haag, het Conservatorium van Amsterdam, de Katholieke Universiteit Leuven en het Lemmensinstituut.

Inhoudsopgave

- Samenvatting 4
- Orthografie 5
- Vooraf 6

INLEIDING

- Motivering 8
- Afbakening van het onderzoek 10
- Overzicht 11

HOOFDSTUK I : muziek van *hier* en *daar*

- 1.1 Metamorfose van de klinkende ruimte 14
- 1.2 Muziek in de wereld 19
 - *rondom* de muziek 19
 - *voor* de muziek 20
 - *van* de muziek 21
- 1.3 Muziek van hier en daar 25
 - oog en oor 25
 - muziek van ergens 27
 - punten, lijnen, bollen 29
 - resonantie 30
 - disciplineren 30
 - weerstand 31
 - onderbreking 32
 - concrete muziek, bewegende klank 33
 - muziek van *daar* 34
 - muziek van *hier* 37
 - onderweg tussen *daar*, *hier* en *ergens* 40

HOOFDSTUK II : het lichaam weerklinkt

- 2.1 Het stille lichaam 43
 - collectieve spanning 45
 - ruimtelijke frustratie 46
- 2.2 Het klinkende lichaam 50
 - instrumentaal theater 51
 - contactmicrofoons en EEG's 54
 - tussen abstractie en concreetheid 58
 - de blootgelegde stem 59
- 2.3 Een concrete omslag 67
 - ideologie, herontdekking, experiment 67
 - hoorbare processen 71
 - geluidskunst 72
 - musique concrète 74

- musique concrète instrumentale 78
- ambivalenties 87

HOOFDSTUK III : gecomponeerde instrumenten

3.1 Een gemedieerde relatie	90
• ecologie van het horen	92
• dynamiek van de klinkende aanwezigheid	94
3.2 De instrumentale vergroting	99
• een onzichtbaar instrument	101
• inspirerende inspanning	110
3.3 Speeltechniek en muzikaliteit	113
• het virtuoze lichaam	116
3.4 Instrumentaal denken	124
3.5 Musiceren als performance	130
• instrumentale <i>intensies</i>	133
• instrumentale verbeelding	135
3.6 Instrumentale identiteit	139
• van de slag en de streek	140
• strijken	143
• slaan	147
• zien, horen, voelen	149
• de spiegel in de slag, de stem in het instrument	150
• enactie en subvocalisatie	152
• multimodale gestiek	156
• plukken	159
3.7 Van het punt en de lijn	162
3.8 Sequenza V	171
• “why?”	173
• trombone als percussie	174
• percussieve stilte	177
• <i>Sequenza V</i> , B-deel	180
3.9 Gecomponeerde instrumenten	184

HOOFDSTUK IV : het gecomponeerde lichaam

4.1 Het compositorische perspectief	192
• een onmogelijk object	193
• toegang tot het lichaam	195
4.2 Strategieën van het componerende lichaam	198
• onthullen	198
○ obstructie	198
○ stimulatie	202
○ uitputting	203

•	vergroten	204
•	synchroniseren	207
•	demonstreren	209
•	conceptualiseren	211
•	projecteren	213
•	infecteren	216
•	interactiveren	220
4.3	Lineariteit versus non-lineariteit	222
•	patchworks	223
•	van compositie tot design	227
4.4	Het componerende lichaam	231
•	het schrijvende lichaam	233
•	signatuur van het componerende lichaam	238
•	het tastende lichaam	245
•	het timbrale 'nu'	247
4.5	Het lichaam als strategisch nulpunt	251
	– voorbij het lichaam	
•	het lichaam als filter	251
•	het lichaam als geheugen	254
•	kinesthetische exploraties	255
•	voorbij het lichaam	259
	Abstract	262
	Bibliografie	263
	Curriculum Vitae	270

Samenvatting

Het muziek uitvoerende lichaam vormt een essentiële schakel in de creatie van nieuwe instrumentale composities. Toch vormt zijn aanwezigheid meestal niet het onderwerp van de compositorische aandacht. Compositorische vernieuwingen richten zich doorgaans op de muzikale organisatieprincipes of op de ontginning van nieuwe instrumentale sonoriteiten. Het muziek uitvoerende lichaam behoudt in het muzikale experiment meestal zijn status als transparant medium voor muzikale ideeën, maar ook als begrenzer van het uitvoeringspotentieel. Twintigste-eeuwse uitzonderingen hierop vinden we in het instrumentale theater van Mauricio Kagel of Dieter Schnebel, of in de door John Cage geïnspireerde Fluxusperformances -en happenings die begin jaren '60 de muzikale uitvoering onthulden als een scenisch en teatraal gegeven. Een decennium later werd in de 'musique concrète instrumentale' van Helmut Lachenmann of in de hypervirtuoze muziek van Bryan Ferneyhough het uitvoerende lichaam impliciet hoorbaar en zichtbaar gemaakt via een thematisering van de instrumentale handeling. Ook bij tal van andere componisten was er eind jaren '60 sprake van een perspectiefverandering waarbij het concreet klinkende of de lichamelijke aanwezigheid in de klinkende ruimte in de belangstelling kwamen te staan. De implicaties van deze concrete wending voor de status van het muziek uitvoerende lichaam bleven echter dubbelzinnig. Vanuit historisch perspectief was er slechts zelden sprake van een succesvolle of duurzame integratie van het musicerende lichaam als een compositorisch materiaal.

Recente artistieke en theoretische ontwikkelingen bieden aanleiding tot een herdenken van het compositorische potentieel van het muziek uitvoerende lichaam. De aandacht voor de lichamelijke van de muziekbeleving is in afgelopen decennia sterk toegenomen. In de muziekwetenschap is er sprake van een lichaamsparadigma dat ook hoorbaar en zichtbaar wordt in de compositorische concepten van een generatie jonge componisten. De microtemporaliteit van de lichamelijke gestiek en het instrumentale timbre vormen weerkerende thema's. In het microtemporele tijdsvenster kan lichamelijke aanwezigheid zich op een heel direct niveau manifesteren als een muzikaal interactievermogen van de uitvoerder of de improvisator, maar ook als een 'lichamelijk denken' van het componerende lichaam. Uitgaande van recente wetenschappelijke inzichten en van zowel historische als recente muziekvoorbeelden, wordt in het proefschrift een concept van 'interlichamelijkheid' uitgewerkt dat een nieuw licht werpt op de relatie tussen het muziek uitvoerende, het componerende en het muziek beluisterende lichaam. In het bijzonder wordt het belang benadrukt van een conceptualiserend vermogen dat berust op een afwisselend lineaire en non-lineaire verhouding van het componerende lichaam tot de muzikale tijd.

ORTHOGRAFIE

- De tekst van de auteur volgt de officiële spelregels van de Nederlandse Taalunie, 2005.
- Citaten worden in hun originele spelling weergegeven.
- Citaten uit digitale bronnen krijgen een hyperlink in de voetnoten. Het uitgespelde webadres is te vinden in de bibliografie achter de naam van de auteur en de titel van de webpagina.
- Alleen letterlijk geciteerde auteurs worden met voornaam en achternaam vermeld.
- Online bronnen krijgen in de bibliografie de vermelding ‘online artikel’ indien ze geen andere publicatievorm kennen. ‘Beschikbaar op: (websiteadres)’ wordt vermeld indien meerdere publicatiekanalen voor het desbetreffende document bestaan.
- Titels van composities worden cursief gedrukt zoals: *Sonant*
- Onderdelen van composities worden cursief met aanhalingstekens gedrukt zoals: *‘piece touchée, piece jouée’*
- Geciteerde tekstfragmenten uit geraadpleegde partituren worden aangegeven met het navoegsel ‘part.’
- Als vertellerperspectief wordt de eerste persoon meervoud gehanteerd. Uitzonderlijk wordt de eerste persoon enkelvoud gebruikt waar het persoonlijke getuigenissen van de auteur betreft.
- De dramatis personae in deze verhandeling zijn onpersoonlijke ‘lichamen’: het uitvoerende lichaam, het luisterende of componerende lichaam. Indien de context vraagt om een verpersoonlijking wordt ofwel gekozen voor een onbepaald geslacht (de percussionist(e)), ofwel wordt per geval en willekeurig gekozen voor een vrouwelijk dan wel mannelijk geslacht (de pianiste, de componist).

VOORAF

Het voorliggende proefschrift is de vrucht van tien jaar muzikaal experiment, studie, les geven en schrijven. Het Orpheus Instituut te Gent bood me de kansen en de omgeving om parallel met mijn artistieke exploraties een theoretisch kader te ontwikkelen, aanvankelijk binnen de Laureaatsopleiding, enkele jaren later binnen het doctoraatsprogramma docARTES (Orpheus Instituut Gent, Conservatorium van Amsterdam, Koninklijk Conservatorium Den Haag, Universiteit Leiden, Katholieke Universiteit Leuven en Lemmensinstituut Leuven). Het is onmogelijk om alle luisterende oren, musicerende lijven, enthousiasmerende en kritische stemmen te vernoemen die me in dat lange traject op één of andere manier geholpen hebben. Ik beperk me noodgedwongen tot het opsommen van enkele mensen die, wellicht soms zonder dat ze het zelf beseften, een richtinggevende invloed hebben gehad in de uitvoering van mijn onderzoek.

Enkele muzikanten dragen dankzij hun aansporingen van het eerste uur en hun bereidheid om zeer ver te gaan, onrechtstreekse verantwoordelijkheid voor mijn volharding in het muzikale experiment. Dat zijn in het bijzonder gitarist Tom Pauwels en pianist Frederik Croene, maar ook klarinettist Benjamin Dieltjens, geluidsingenieur Yannick Willox en blokfluitiste Tomma Wessel. Een artistiek project met conceptueel kunstenaar David Helbich en architect Laurent Liefoghe dwong me de consequenties van mijn onderzoek tot voorbij de grenzen van de muziek te doordenken (*The Temporary Institute*, 2006-7). Met docARTES-collega's Cathy Van Eck en Juan Sebastian Lach Lau kon ik een intensief en vruchtbaar artistiek onderzoeksproject rond feedback vol-tooien (*a search for renoise*, 2007). Danseres Shila Anaraki was de ideale metgezel voor het aftasten van de schaduwgebieden tussen beweging, beeld en klank (*Dubbel Gaan*, 2008).

Henk Borgdorff gaf me de kans om twee jaar lang deel uit te maken van de Arti-onderzoeksgroep aan de Amsterdamse Hogeschool voor de Kunsten en daarbij een mastercursus intermedia te doceren aan het Conservatorium van Amsterdam. Een unieke ervaring, en ik durf het cliché te bevestigen dat ik minstens zoveel van de cursisten heb geleerd als andersom. Dat geldt ook voor mijn leerlingen aan de muziekacademie van Oud-Heverlee waar sinds 2003 een cursus experimentele muziek wordt georganiseerd. De mogelijkheid om mijn onderzoek terug te kunnen koppelen naar de amateurpraktijk is meer dan eens van waarde gebleken.

Geen onderzoek zonder gesprekken en correspondenties. Ik dank alle personen die me niet alleen van een oor, maar ook van een wederwoord bedienden: mijn collega's in de docARTES opleiding, de collega's componisten die zich bereid toonden samen te werken aan een unieke publicatie ('Beginning with music, continuing otherwise', in *RTRSRCH*, vol.2, n°1, ARTI/AHK 2010). Godfried-Willem Raes, Luk Vaes, Stefan Prins en in het bijzonder Marcel Cobussen dank ik voor hun feedback op specifieke onderdelen van het proefschrift. Mijn tutor Myriam Van Imschoot hielp me in het bewaren van het overzicht en richtte mijn aandacht op de algemene opbouw en dramaturgie van het proefschrift. Tot slot druk ik mijn appreciatie uit voor het engagement en de nauwgezette lezingen van mijn promotor Frans de Ruiter.

Het arbeidsintensieve karakter van mijn artistieke experimenten en de lijvigheid van dit proefschrift heb ik niet alleen moeten dragen. Ik ben mijn familie dankbaar voor de ruimte die ze me heeft verschaft om dit onderzoek te kunnen uitvoeren, in het bijzonder Oskar en Lena voor hun inspirerende, ongebreidelde levenslust en Klaartje voor haar liefdevolle steun en de talloze uren van mentale afwezigheid die ze me heeft gegund.

INLEIDING

Motivering

Ruim tien jaar geleden trok ik als beginnend, autodidact componist naar een compositiestage onder leiding van de Duitse componist Helmut Lachenmann, ergens in de buurt van het Zuid-Franse Avignon. In mijn reistas zaten vooral veel ideeën en onafgewerkte schetsen, maar ook een korte gitaarsolo voor gitarist Tom Pauwels die als uitvoerder in dezelfde stage participeerde.

In die korte compositie had ik het parasitaire geluid geïntegreerd dat je soms hoort wanneer tijdens het gitaarspel de linkerhand snel van positie of greep verandert en daarbij in zijn verplaatsing ongewild contact met de snaar maakt (wat als een 'slippen' van de vingers klinkt). De notatiewijze van dit geluid en de repetities met Tom stelden me voor een inhoudelijke keuze. Wou ik vooral het geluid laten horen als een klankobject of was het de actie van de verplaatsende hand die de volle aandacht moest krijgen? In het eerste geval kon het slippgeluid theoretisch ook door de rechterhand en zonder al te grote beweging geproduceerd worden. In het tweede geval moest de aandacht vooral uitgaan naar de juiste bewegingsintentie en naar de visuele waarneembaarheid van de gestiek, zelfs al ging dat misschien ten koste van de klankcontrole. Kiezen voor één van beide bleek uiteindelijk overbodig. De juiste bewegingsintentie leverde meestal een passend klankresultaat op.

Het werd voor mezelf echter duidelijk dat een ondervraging van de relatie tussen de lichamelijke actie en haar klankresultaat het potentieel bezat mijn compositorische werkterrein te verleggen. Als de actie die het instrument laat weerklinken zelf al de status van een compositorisch materiaal krijgt, dan wordt de grens tussen compositie en choreografie of theater erg dun. Precies die mogelijkheid tot grensoverschrijding werd voor mezelf een motivatie om intensiever te gaan componeren en daarbij de relatie tussen het musicerende lichaam en zijn muzikale output tot onderwerp te maken. Er opende zich een speelterrein van interacties tussen de zichtbaarheid en de hoorbaarheid van het musiceren, maar ook tussen het waarnemen van beweging en het bewust worden van muzikale structuur. Wat me vooral stimuleerde om me in het grensoverschrijdende experiment te storten, was een intuïtie dat de actuele context daartoe andere motivaties bood dan degene die ik herkende in het instrumentale theater van Mauricio Kagel, de multimediale happenings van de Fluxus-beweging of gelijkaardige historische experimenten op de grens van muziek, choreografie en theater.

De confrontatie met de 'musique concrète instrumentale'¹ van Helmut Lachenmann bevestigde me anderzijds dat ik een thematiek had aangeraakt die al langer latent aanwezig was in de gecomponeerde naoorlogse muziek. De opvallend toenemende populariteit van Lachenmanns muziek eind jaren negentig, de hernieuwde aandacht voor interdisciplinaire samenwerkingen in de podiumkunsten en bovenal de toegenomen aandacht van een jonge generatie componisten voor lichamelijke parameters in de muziekuitvoering, overtuigden me dat het grensoverschrijdende experiment na enkele decennia van relatieve windstilte weer aan relevantie had gewonnen. Met die nuance dat de nieuwe compositorische benaderingen van het muziek uitvoerende lichaam naar mijn aanvoelen vroegen om een andersoortig discours dan het historisch-dialectische, het emancipatorische of postmoderne discours dat sterk aanwezig is bij vele componisten van Lachenmanns generatie. Een belangrijke nieuwe inspiratiebron was zonder enige twijfel de beschikbaarheid van nieuwe, digitale technologieën. De neutraliteit van het digitale medium nodigde uit tot het exploreren van ongewone 'mappings' van acties en geluiden of van beeld-klankrelaties die in een mechanisch-akoestische wereld ondenkbaar en in die zin 'onnatuurlijk' zijn. Nieuwe communicatietechnologieën heropenden de vraag naar de natuur van het lichaam, naar de oorsprong van zijn percepties en ervaringen en naar het assimilatievermogen en de rekbaarheid van zijn identiteit.

¹ Heel kort samengevat wordt in Lachenmann's 'musique concrète instrumentale' de instrumentale handeling als compositorisch uitgangspunt genomen. Uitgebreidere omschrijvingen volgen in de loop van dit proefschrift.

Rond de milleniumwissel was de status van het musicerende lichaam in de gecomponeerde muziek nog een onderbelicht thema, hoewel in andere podiumkunsten (en dan vooral de hedendaagse dans) het lichaam al sinds de vroege jaren '90 alomtegenwoordig was. Parallel daarmee - en die parallel is wellicht tekenend voor de tijdsgeest - was het lichaam ook het onderwerp geworden van interdisciplinaire theorievorming. Eén van de belangrijkste motivaties om mijn artistieke experimenten uiteindelijk ook een theoretiserende pendant te geven, was de vaststelling dat het onderzoek naar het potentieel van het musicerende lichaam aangevat kon worden vanuit verschillende invalshoeken die tot voor kort nogal onverzoenlijk tegenover elkaar stonden. Heel veralgemenend kan die onverzoenlijkheid samengevat worden als een conflict tussen culturele of naturalistische benaderingen, tussen holistische of reductionistische taalregisters. Mijn onderzoek bracht me afgelopen jaren in aanraking met de meest diverse benaderingen van het musicerende lichaam: muzieksociologische, fenomenologische, perceptietheoretische, cognitieve, mediatheoretische. Een veelheid aan kennisgebieden die door hun soms weerbarstige taalidiomen aanvankelijk een intimiderende uitwerking hadden. Toch bleek mijn positie als 'ongebonden buitenstaander' ten opzichte van deze kennisgebieden gaandeweg ook een bepaald comfort te bieden. Doorheen mijn onderzoek heb ik getracht bestaande wetenschappelijke, filosofische of cultuursociologische lichaamstheorieën te begrijpen vanuit hun relevantie voor de artistieke praktijk. Die artistieke filter staat relatief onverschillig ten opzichte van academische, wetenschappelijke of ideologische doelstellingen (hoewel ik uiteraard getracht heb die filter geregeld uit te schakelen om de betreffende kennisgebieden in abstracto te kunnen benaderen).

Een andere consequentie van mijn positie als buitenstaander ten opzichte van een erg breed kennisveld, is dat ik me zoveel mogelijk, maar lang niet altijd heb kunnen beroepen op primaire bronnen. Academische normen en waarden zoals de traceerbaarheid van bronnen en het in acht nemen van een argumentatieve terughoudendheid hebben het soms moeten afleggen tegen mijn wil om een zo omvattend mogelijk beeld van het muziek uitvoerende lichaam te schetsen. Mijn onderzoek heeft me gebracht tot een 'speculatieve omvatting' van het lichaamsthema in de compositiepraktijk en leunt in die zin nauwer aan bij het essay dan bij de wetenschappelijke verhandeling. Niet omwille van mijn voorkeur voor het ene of het andere, maar omdat naar mijn gevoel de natuur van het essay (in de Franse betekenis van 'essai'), met zijn grotere onzekerheidsmarges en associatieve neigingen, nauwer aansluit bij het artistieke denken. De overtuigingskracht van het essay berust op een onderbouw van al dan niet wetenschappelijke argumenten maar ook op een nauw daarmee verbonden bovenbouw van dwarsverbanden die slechts relevant zijn in de mate dat ze tot 'waarachtige speculaties' kunnen leiden. Arjen Mulder verwoordt het in zijn essay over het twintigste-eeuwse lichaam als volgt:

“Het essay verzorgt zowel de pre- als postproductie van het wetenschappelijk bedrijf, het is een testplaats van mogelijkheden en van wat rareiteit zal blijven.” (Arjen Mulder, 1996/13)

Over de status en het potentieel van het artistieke doctoraat is de laatste jaren heftig gedebatteerd en is het laatste woord nog niet gezegd. Voorafgaand aan elke definitie van artistiek onderzoek is het van belang te onderkennen dat het gaat om een onderzoek dat uitgevoerd wordt door iemand met artistieke motivaties. Die situering brengt een aantal beperkingen en mogelijkheden met zich mee, zoals hierboven beschreven. Desalniettemin betreft mijn proefschrift in vormelijke zin wellicht een aparte positie in het nog jonge veld van de artistieke doctoraten, met name door mijn keuze om - op uitzondering van de aanhef van deze inleiding - mijn eigen artistieke output niet ter sprake te brengen. Het is een beslissing die ik me bij voorbaat heb opgelegd als een hygiënische maatregel, als een strategie om mijn eigen artistieke denken tussen haakjes te kunnen plaatsen. Desalniettemin zal tussen de regels door mijn achtergrond als muzikmaker duidelijk worden in de keuze van mijn aandachtspunten.

Het resultaat is hopelijk een tekst die ook voor de geïnteresseerde, niet-gespecialiseerde lezer toegankelijk is. Mijn theoretisch-artistieke onderzoek heeft alvast mijn overtuiging gesterkt dat de actuele kunstpraktijk niet alleen maatschappelijke relevantie bezit als een kritische spiegel van de 'condition humaine' (een functie die haar al te vaak wordt toegedicht en opgelegd), maar ook als een laboratorium voor menselijk handelen, waarnemen en ervaren. Aan de lezer het oordeel of dit proefschrift deze overtuiging kracht bijzet.

Afbakening van het onderzoek

In de meest formele zin stelt mijn onderzoek de vraag naar de status van het muziek uitvoerende lichaam voor de componist(e) die dit lichaam expliciet of impliciet in zijn of haar creatie betreft. Het onderzoek concentreert zich daarbij op de naoorlogse compositiepraktijk, en meer specifiek op de gecomponeerde muziek die gericht is op een instrumentale en concertante uitvoering.

Hoewel het onderzoek uit een grote diversiteit aan kennisgebieden put, blijven voor de hand liggende aanknopingspunten met de thematiek van het lichaam in andere kunstdisciplines (muziektheater, performance, beeldende kunsten, dans,...) grotendeels buiten beschouwing. Niet omdat ze geen bruikbare invalshoeken bieden, maar integendeel omdat het lichamelijke discours in deze disciplines dikwijls al dermate ontwikkeld is dat een projectie van hun referentiekaders op het muziek uitvoerende lichaam vooral een toepassing of vertaling dreigt te worden. Hoe interessant die oefening ook mag zijn, de grootste drijfveer voor het aanvangen van dit onderzoek was het blootleggen en evalueren van een lichaams-potentieel dat specifiek is voor de hedendaagse gecomponeerde muziek en dat naar mijn mening om de ontwikkeling van een aangepast begrippenkader vraagt.

Het musicerende lichaam mag dan wel zelden expliciet benoemd worden in de gecomponeerde muziek, het is daarom niet minder aanwezig op een impliciete, gemedieerde manier. Als de thematisering van het lichaam in de compositiepraktijk met een zekere achterstand lijkt plaats te vinden ten opzichte van andere podiumkunsten, dan is het misschien precies omdat de *aurale directheid* en de alomtegenwoordigheid van het lichaam in de muzikale beleving weerstand biedt aan plaatsbepalende of objectiverende benaderingen. Dat muziek een lichamelijke en zelfs tactiele dimensie bezit, is een weinig controversiële stelling. Moeilijker is het om die lichamelijke van de muziek te lokaliseren en te benoemen. Het is een probleem waarmee ik tijdens mijn onderzoek herhaaldelijk geconfronteerd werd. Zonder afbakening riskeert de zoektocht naar het lichaam in de muziek onmiddellijk te stranden bij de omnipresentie van dat lichaam als datgene wat de muziek bedenkt, uitvoert enervaart. We lopen dan het gevaar terecht te komen bij een lichaam dat tegelijk het object, het subject, als de condities van zijn verschijning bepaalt. Mijn focus op het uitvoerende lichaam is in dat opzicht in de eerste plaats een strategische en ruimtelijke aandachtsvernauwing, in de hoop om langs die weg de symptomen van een door mij verondersteld lichaamsthema in de nieuwe muziek te kunnen blootleggen en om het potentieel van het lichaam voor de actuele compositiepraktijk in kaart te kunnen brengen.

De vraag naar de status van het uitvoerende lichaam impliceert een problematisering van zijn functie. Mijn onderzoek zal hoofdzakelijk teruggrijpen naar voorbeelden waarin van dergelijke problematisering reeds sprake is. Mijn aandacht zal daarom vooral uitgaan naar muziek die doorgaans het etiket 'experimenteel' of 'avant-gardistisch' krijgt opgespeld. Om toch een minimale herkenbaarheid te garanderen, zal ik mij beperken tot enkele iconische, min of meer bekende historische voorbeelden uit het oeuvre van componisten met naam en faam als John Cage, Mauricio Kagel, Alvin Lucier, Helmut Lachenmann of Luciano Berio. Wat de extrapolaties naar de actuele compositiepraktijk betreft, zal mijn aandacht vooral uitgaan naar inhoudelijk relevante composities van jonge, talentvolle componisten die niet noodzakelijk al bekend zijn bij het grotere publiek.

Overzicht

Het voorliggende proefschrift is generalistisch van aard. Gezien de complexe thematiek en de diverse invalshoeken heb ik ervoor gekozen om in elk hoofdstuk een ander perspectief op het uitvoerende lichaam aan bod te laten komen. Die verschillen uit zich ten dele ook in het taalgebruik, hoewel ik ernaar gestreefd heb een terminologie te hanteren die dwarsverbanden en coherentie mogelijk maakt.

In het eerste hoofdstuk probeer ik vanuit een vogelvluchtperspectief de ruimte bloot te leggen waarin het muziek uitvoerende lichaam kan verschijnen. Vanuit dat ruimtelijke perspectief wordt een fenomenologisch begrippenapparaat ontwikkeld dat doorheen de volgende hoofdstukken als een referentiekader zal worden gehanteerd. In eerste instantie onderscheid ik daarbij drie ruimtelijke registers waarmee de muziekpraktijk in abstracte zin kan worden benaderd: de maatschappelijke wereld *rondom* de muziek, de instrumentele omgeving *voor* de muziek en het speelterrein *van* de muziek. Vervolgens ga ik na hoe ruimtelijkheid zich in de muzikale ervaring zelf kan manifesteren. Daarbij introduceer ik drie ruimtebepalende bijwoorden: muziek van *ergens*, muziek van *hier* en muziek van *daar*.

Het tweede hoofdstuk stelt de beleving van de toeschouwer of toehoorder centraal. Ik vertrek daarvoor vanuit een hypothetisch concertprogramma met drie stille en drie luidruchtige historische composities (voornamelijk uit de jaren zestig van vorige eeuw). Daarna onderzoek ik aan de hand van composities van Dieter Schnebel en Mauricio Kagel het fenomeen van de ongrijpbaarheid van de menselijke stem, een problematiek die toepasbaar is op een compositorische thematisering van het musicerende lichaam.

Vervolgens concentreer ik me op het vroege oeuvre van Steve Reich en Helmut Lachenmann. Aan de hand van deze historische 'case studies' beargumenteer ik dat er op het eind van de jaren zestig van vorige eeuw sprake is van een 'concrete omslag' waarin voor het eerst gesproken kan worden van een lichaamsverschijning in diverse muzikale avant-gardes. Het tweede hoofdstuk krijgt daarmee een historiserende inslag, hoewel het allerm minst mijn bedoeling is een omvattend historisch overzicht te presenteren van het lichaam in de gecomponeerde muziek. De muzikale voorbeelden zijn dan ook niet gekozen in functie van hun muziekhistorisch gewicht, maar wel omwille van de argumenten die ze aanbrengen in mijn generaliserend betoog.

Het derde en meest uitgebreide hoofdstuk belicht de instrumentale dimensie van de muziekuitvoering. Het onderzoekt de instrumentale gerichtheid van het musicerende lichaam, en het belang van het instrument als een toegangspoort tot het uitvoerende lichaam voor de componist. Aan de hand van een punt-lijnmodel dat de temporele relatie tussen actie en klank representeert, geef ik zelf een aanzet tot concretisatiemogelijkheden van deze toegang. Hetzelfde model dient vervolgens als uitgangspunt voor de analyse van *Sequenza V* (1966) voor trombone van Luciano Berio.

De instrumentale gesitueerdheid van het musicerende lichaam wordt in dit derde hoofdstuk vanuit verschillende kennisgebieden en taalregisters benaderd. Noties van performativiteit en virtuositeit die we kennen uit muziekhistorische of culturele studies worden verbonden met ecologische en mimetische theorieën die momenteel een prominente plaats innemen in de systematische muziekwetenschap. Die wetenschappelijke invalshoek, samen met een instrumentaal-analytische benadering van de lichamelijke gerichtheid in de muziekuitvoering, zorgt ervoor dat de argumentatie in dit hoofdstuk soms analytischer aandoet dan de eerder essayistische argumentatie in andere hoofdstukken. De precisie die daarmee wordt gesuggereerd, ambiëert niet in de eerste plaats academische nauwkeurigheid, maar is vooral een poging om de concrete realiteit van de muziekpraktijk tastbaar te maken.

In het vierde en laatste hoofdstuk maak ik vanuit een compositorisch perspectief extrapolaties naar de actuele compositiepraktijk. Aan de hand van het recente werk van enkele jonge componisten worden verschillende compositorische strategieën van omgang met het uitvoerende lichaam geanalyseerd. Er wordt een vergelijking gemaakt tussen deze actuele strategieën en de historische benaderingen van het lichaam die in het tweede hoofdstuk aan bod kwamen.

Tenslotte poog ik een perspectief te ontwikkelen op het uitvoerende lichaam vanuit de gesitueerdheid van het componerende lichaam. Het lichaamsthema dat aanvankelijk geprojecteerd werd op de status van het uitvoerende lichaam, wordt daarmee teruggekaatst naar de lichamelijke van het componerende subject. Vanuit die 'interlichamelijkheid' ontwikkel ik argumenten om het lichaam als een nulpunt van het muzikale denken en de muzikale cultuur op te vatten. Vanuit dat 'nulpuntdenken' kan de kloof tussen compositie en uitvoering gedicht worden en kan een crisis van de muziekuitvoering, die in een thematisering van het musicerende lichaam onvermijdelijk wordt opgeroepen, tijdelijk bezworen worden. Het lichaamsthema verschuift van het uitvoerende lichaam in concrete zin naar het potentieel van de lichamelijke voor een innovatief compositorisch denken.

HOOFDSTUK I

muziek van *hier* en *daar*

1.1 Metamorfose van de klinkende ruimte

Geen beter tijdstip om een onderzoek naar het muziek uitvoerende lichaam aan te vatten, dan het ogenblik net voor aanvang van het concert. Luisteraars en uitvoerders hebben plaatsgenomen, het zaallicht is gedimd, het rumoer in de zaal is al verstomd. Alle blikken richten zich naar het podium, op het podium zelf worden ogen naar elkaar gericht, worden instrumenten gepositioneerd, vingers op de toets geplaatst. Zintuigen worden collectief op scherp gesteld, zonder dat daar iets anders voor nodig is dan de afwachting van de muziek.

Het moment net voor het weerklinken van de eerste tonen heeft een fascinerende kracht. We moeten het tijdstip hier preciseren. We hebben het niet over de tijd waarin de laatste voorbereidingen plaatsvinden: de voorbesprekingen, het plaatsnemen van het publiek, het opkomen van de muzikanten, het stemmen van de instrumenten. We hebben het over een tijdsfractie waarin voorkeuren en verwachtingen kortstondig tussen haakjes worden geplaatst, een ogenblik dat de klinkende muziek nog net vooraf gaat, maar dat al tot *de muzikale binnentijd* behoort. Een windstiltemoment waarin een nieuw begin voor de muziek wordt mogelijk gemaakt.

De stilte voor de eerste toon in het klassieke concert berust op een gewoonte, een culturele code waarin zich een bepaalde houding tot de muziekuitvoering aftekent: wat komen gaat heeft alle aandacht nodig. Wat zal weerklinken is geen celebratie van het al gekende, maar behoort tot de orde van het nieuwe of het transformatorische, zelfs al gaat het om de heruitvoering van repertoiremuziek. In heel wat andere muzikale culturen is er van een voorafgaande stilte geen sprake. De rockzanger verheft zijn stem niet in een collectieve stilte, maar onder luid gejuich. Uit historische verslagen blijkt bovendien dat zelfs in de klassieke muziekpraktijk de stille beluistering in de meeste Europese steden pas laat in de negentiende eeuw vast onderdeel werd van de concertetiquette (Smithuijsen, 2001). Het publiek in de achttiende en vroeg negentiende eeuw beleefde het klassieke concert over het algemeen op een veel spontaner en luidruchtiger manier dan vandaag, wellicht vergelijkbaar met de houding van het hedendaagse publiek tijdens een jazzconcert (spontaan applaus na een solo, aanmoedigingen tijdens het spel)¹. Het valt te veronderstellen dat er ook aan het begin van een concert zelden sprake was van geconcentreerde stilte, maar dat het eerder aan de muziek was om het publiek het zwijgen op te leggen.

Wat mijn aandacht trekt in de stilte voor de eerste toon is echter niet haar culturele patroon of haar sociologische status, maar wel haar spontane en collectieve karakter. De etiquette van het stille luisteren volstaat niet om de fascinatie te verklaren die ervaren kan worden in het reflexmatig verstillen van het publiek.

“In de fascinatie word ik in extreme mate gegrepen door iets wat mij niet persoonlijk aangaat... Het is een geladen, een zware stilte. Er beweegt niets, maar de spanning is om te snijden. Het is een 'ter plaatse onrust', waar de storm nooit veraf is”
(Peter Thys, 2006/62).

¹ Mozart uit in een brief aan zijn vader zijn blijdschap om de aanmoedigingen en “da capo!” kreten uit het Parijse publiek tijdens de creatie van zijn 'Parijse symfonie' (n° 31 in D), terwijl Brahms zijn beklag doet over de stilte tussen twee bewegingen tijdens de creatie van zijn eerste pianoconcerto (Ross, 2010)

Het citaat van Thys klinkt te sterk als een omschrijving van de stilte voor de eerste toon. We herkennen in het citaat echter wel de 'in beslag nemende' kracht van deze stilte die de lusterders bovendien collectief weet te treffen. Het stil worden van het publiek is geen optelsom van persoonlijke beslissingen om het rumoer te staken. In de collectieve verstilling treedt een zekere dwang op en die dwang is meer dan alleen de culturele gewoonte stil te worden zodra de lichten dimmen. Van het stil worden zelf lijkt een fascinerende (stil makende) werking uit te gaan.

Dat kunnen we enkel begrijpen als we het fenomeen van de collectieve verstilling niet alleen als een voorbereiding op de muziek beschouwen, maar ook als een momentaan effect van de zich concentrerende lichamen op het podium en de zich naar het podium richtende medelusterders. Het verstillen van de zaal mag dan wel berusten op een culturele code die getriggerd wordt door bepaalde signalen, als een spontaan en collectief proces is het gegrond op een basaal fenomeen van de menselijke interactie. Het is dan ook lang niet alleen terug te vinden in het concertritueel. Als een collectief en reflexmatig de aandacht richten, doet het denken aan de oude grap waarbij iemand in de openbare ruimte plots stilstaat en omhoog staart, waarop andere voorbijgangers reflexmatig het hoofd opheffen en in de lucht turen, hoewel daar niets te zien is. De 'druk' van de verstilling herkennen we in het toevallige samenvallen van stiltes in meerdere gelijklopende kamergesprekken. Die gemeenschappelijke stilte wordt vaak aanvoeld als een 'verhevigde aanwezigheid', alsof iedereen zich in de stilte plots bewust wordt van de andere aanwezigen in de ruimte. De eerste persoon die vervolgens de stilte doorbreekt doet dat te zacht of te luid: in het te zachte klinkt een 'zich beluisterd voelen', in het te sterke is de focus verschoven van het persoonlijke gesprek naar een groepsbewustzijn. De te luide spreker richt de aandacht van de groep op zichzelf en verschuift daarmee het ruimtelijke perspectief van de sociale interacties.

Het is met andere woorden niet alleen de culturele etiquette die de stilte voor de eerste toon doordrukt. De etiquette berust in haar werking zelf op een ouder, primitiever fenomeen van de menselijke interactie. Het is het collectieve richten van de aandacht dat zelf druk uitoefent. In het stil worden van de zaal wordt een nieuw waarnemingsperspectief voelbaar met een dwingend karakter: het perspectief van een 'gedeelde aandacht'.

“Joint attention is a primitive phenomenon of consciousness. Just as the object you see can be a constituent of your experience, so too it can be a constituent of your experience that the other person is, with you, attending to the object.”

(John Campbell, 2005/295)

Gedeelde aandacht is een bewustzijn van het gemeenschappelijk bijwonen van iets. Het kan voorgesteld worden als een driehoeksperspectief: het is het bewustzijn van een object én van een medewaarnemend subject. *“I am aware of myself, the other, and the object as three points on a triangle”* (Tom Cochrane 2009/64). De stilte voor de eerste toon moet de weg vrijmaken voor de muziek, maar als een krachtig zijeffect maakt het ook de collectieve aandacht hoorbaar en verandert daarmee het luisterperspectief.² Als culturele code wil het ge-

² Het veronderstellen van een 'ander' luisterperspectief is alleen maar zinvol als het ook leidt tot een andere waarneming van het waarnemingsobject dan de solitaire waarneming. Het kan hier dus niet gaan om de waarneming van het object plus nog iets anders (in casu de muziek en mijn medelusterders), maar om een fundamenteel ander waarnemingsperspectief dat functioneert als een perceptiefilter met een eigen 'kleuring'. Het unieke karakter van de live uitvoering ligt dan misschien in dit andere luisterperspectief dat een effect is van het collectieve luisteren. Ook in de huiskamer kan ik door de muziek in beslag genomen worden of kan ik met veel aandacht

zamenlijke zwijgen de muziek scherp laten weerklinken, maar in het verstillen zelf treedt onwillekeurig ook een gedeelde 'ervaring van aanwezigheid' op, dat zich uit in een haast tastbaar worden van zowel uitvoerders als publiek.

De manier waarop de psychoanalyticus Thys, vanuit een psychoanalytische en fenomenologische inspiratie het begrip 'fascinatie' uitwerkt, lijkt moeilijk verzoenbaar met het concept van een 'gedeelde aandacht' zoals dat in de cognitieve psychologie en de filosofie van de geest wordt bestudeerd. Fascinatie ontvouwt zich volgens Thys als een 'extreme bewustzijnsvernauwing' in 'onverwachte' en 'abnormale' omstandigheden. Als ervaring leunt het volgens hem aan bij het trauma, een grenservaring waarbij 'de dynamiek tussen het bewuste en onbewuste wordt bevroren' (Thys, 2006). Gedeelde aandacht daarentegen impliceert volgens Cochrane (2009) en Campbell (2005) een wederzijds begrip van 'normaliteit' van de situatie, gekoppeld aan een intersubjectieve openheid en bereidheid om de aandacht, maar ook de subjectieve evaluatie van het aandachtsobject voortdurend op elkaar af te stemmen.

Het is duidelijk dat de stilte voor de eerste toon moeilijk kan voorgesteld worden als een traumatische bewustzijnsvernauwing. Er zit inderdaad een aspect van 'normaliteit' en 'open aandacht' in deze stilte. Fascinatie is volgens Thys de tegenpool van onverschilligheid, het is een maximale inbeslagname van het subject. Tussen fascinatie en onverschilligheid schetst Thys een 'aandachtscontinuüm' gaande van neutraliteit, belangstellende openheid, nieuwsgierigheid tot obsessie. De 'open aandacht' aan het begin van het concert lijkt in dat schema ergens tussen de belangstellende openheid en de nieuwsgierigheid in gesitueerd te moeten worden. We moeten echter onderscheid maken tussen de code van de stilte die normaliteit en gedeelde aandacht mogelijk maakt en het effect van die stilte waarin niet 'het normale', maar wel de druk en de spanning van het collectieve afwachten ervaren wordt. De openheid van de aandacht voor de eerste toon in het klassieke concert is trouwens relatief. De verwachte aanzet van de muziek heeft iets onvermijdelijks en werkt in dat opzicht ook als sluiting van de aandacht, als een trechter die de oren en ogen onweerstaanbaar naar het podium zuigt. Die temporele dwang sluit in zijn exclusiviteit weer aan bij het concept van fascinatie van Thys.

In het collectieve verstillen van de zaal lijkt dus wel degelijk een fascinatieproces aan het werk. Indien we fascinatie opvatten als een onwillekeurige of onweerstaanbare inbeslagname van de aandacht, dan kunnen we dat in de concertervaring herkennen in het tijdelijk vervagen van de ervaren afstand tussen lichamen die klaar staan om te musiceren en lichamen die gespannen wachten op het weerklinken van de muziek. Het fascinerende aspect van de verstillung kunnen we dan begrijpen vanuit een primaire collectieve reflex waarin het solitaire perspectief of zelfbewustzijn kortstondig wordt uitgeschakeld ten gunste van een intersubjectief 'wij'-perspectief (Seemann, 2007).

Dat alles lijken misschien te dure woorden voor een doorgaans snel voorbijgaand moment dat in de herinnering aan het concert ook nog eens wordt weggedrukt door de herinnering aan de muziek die erop volgde. We hoeven onze aandacht echter niet te beperken tot de

een muziekopname van een concert beluisteren, vaak zelfs in optimaler akoestische condities en in een betere uitvoering dan tijdens het reële bijwonen van het concert. Maar de kracht van de levende uitvoering ligt niet in een realisme van akoestische aard. Haar kracht ligt in het realiteitsbesef van de uitvoering *met* haar beluistering, in het bewustzijn van het collectief getuigen en mee-maken van de muzikale acties, inclusief het collectief mee-maken van de risico's waaraan de uitvoerders zich in de eenmaligheid van de levende uitvoering blootstellen.

stilte voor de allereerste toon. De geladenheid en de 'nabije storm' in het citaat van Thys doen ons ook onvermijdelijk denken aan de expressieve pauze, aan het abrupte stokken van de muziek na de onverwachte percussieslag, of ook aan de soms ingehouden stilte na het wegsterven van de laatste toon, wanneer de muzikale tijd lijkt te stollen in het bevroren van de motoriek van de muzikanten. In tegenstelling tot de gecodeerde stilte voor de eerste toon wordt de roerloosheid in deze gevallen door de muziek zelf afgedwongen. Maar ook hier kunnen we spreken van een collectief luisterperspectief en een sterk bewustzijn van lijfelijke aanwezigheid, van lichamelijk besef. Al is het ook een besef dat een disciplinerende functie heeft: het besef dat het maken van de kleinste beweging of het zachtste geluid een grote impact in de ruimte zal hebben en het effect van de collectieve stilte kan verstoren.

Het collectieve luisterperspectief biedt ons een ruimtelijke interpretatie van het stiltemoment (voor de eerste of na de laatste toon) die verder gaat dan de culturele code en houding waarop het berust. Van buitenaf heeft de stilte in de zaal na de laatste wegstervende toon veel weg van een collectieve hypnose, alsof het publiek zich mentaal 'ergens anders' bevindt. In de luisterervaring daarentegen is die stilte tussen muziek en niet-muziek - het applaus behoort al tot de niet-muziek - een schakelmoment dat vaak gekenmerkt wordt door een verhevigd realiteitsbesef, net zoals de stilte voor de eerste toon zich in de ervaring kenmerkt als een uiterste waakzaamheid. De ervaringen van tastbaarheid en aanwezigheid in deze schakelmomenten voor en na de muziek, kunnen we opvatten als ervaringen van ruimtelijke metamorfoses die in deze tijdsfracties plaatsvinden. Even voor het verschijnen van de muzikanten op het podium, is de concertzaal nog een open ruimte met een heterogeen karakter. Het binnenkomende publiek, de begroetingen en verspreide gesprekken zorgen er voor een beschermende atmosfeer die zichzelf versterkt. De onverstaanbaarheid van de stemmen verderop, nodigt uit tot nog meer en luider informele woordenwisselingen, tot improvisatorisch rondkijken of tot het verstrooide lezen van programmafolders. De ongedisciplineerdheid is echter oppervlakkig. Met het doven van het zaallicht vindt in een tijdsspanne van nauwelijks enkele seconden een merkwaardige transformatie plaats. De schijnbaar willekeurige bijeenkomst van mensen verandert in een gelijkgestemde groep, een eengemaakt zintuig in de ban van het podium. Met het weerklinken van de eerste tonen wordt dan de metamorfose voltrokken. De lichamen op het podium worden musicerende lichamen, de aanwezigheid van mijn medeluisteraars verdwijnt naar de achtergrond, er is alleen nog de muziek die bezit neemt van de ruimte en alles wat daarin beweegt en aanwezig is.

Maar laten we deze ruimtelijke metamorfose voorlopig uitstellen en de tijd bevroren in dat moment net voor de eerste toon. Het oplichten en tastbaar worden van de uitvoerende en luisterende lichamen in de verwachting van de weerklinkende muziek, ontvouwt een ruimteproblematiek waar we doorheen deze verhandeling telkens opnieuw mee zullen geconfronteerd worden. Als het uitvoerende lichaam pas echt voelbaar aanwezig wordt in een transitie moment, dan gaat het om een tastbaarheid van vluchtige aard. Het gaat dan niet om de waarneembaarheid van een lokaliseerbaar, objectmatig of werelds lichaam. Ook gaat het niet om het lichaam dat al volop musicceert, maar wel om een lichaam dat zich voorbereidt op de sprong van een 'in de wereld zijn' naar een 'in de muziek zijn'. Het uitvoerende lichaam wordt tastbaar in dat korte onderweg dat zich toont als het gerichte spannen en concentreren van en door het lichaam. De contouren van dit lichaam tekenen zich niet af in de blootstelling van het volle podiumlicht of in de virtualiteit van de muziekopname. Zijn fascinerende aanwezigheid dringt zich op in de schemerzone tussen stilte en geluid, tussen situatie en intentie, tussen het subjectieve en collectieve perspectief, tussen muziek en 'nog-niet-

muziek'.

Schrijven over deze tastbaarheid zal dan ook een 'tussenin schrijven' moeten worden, of een schrijven dat niet alleen de materialiteit van het uitvoerende lichaam probeert in kaart te brengen, of aan de vluchtigheid van zijn weerklinken een 'lichamelijke betekenis' probeert te geven. De opdracht zal erin bestaan het muziek uitvoerende lichaam in het schrijven zelf te raken. Het moment voor de eerste en na de laatste toon kunnen daarbij onze eerste richtpunten zijn, niet omwille van hun culturele betekenis, maar wel omdat ze een tamelijk universeel en herkenbaar gegeven zijn in de westerse klassieke concertpraktijk en aldus de lezer hopelijk enig houvast kunnen bieden. In de stilte voor of na de toon vinden we niet alleen het afwachten of het nazinderen van de muziek, het zijn ook de schakelmomenten waarin de spanning van het luisterende en het zich op muzikale actie voorbereidende lichaam het meest voelbaar wordt.

De ruimtelijke metamorfose waarin het uitvoerende lichaam oplicht, wijst op een ander cruciaal aandachtspunt in ons onderzoek. Willen we de status van dat lichaam onderzoeken, dan moeten we eerst de coördinaten bepalen van de ruimte waarin het verschijnt. Muzikale ruimtebepalingen zullen dan ook centraal staan in het vervolg van dit eerste hoofdstuk. Een ruimtelijk perspectief kan bovendien een nieuw licht werpen op een aantal drijvende krachten en heersende paradigma's in de hedendaagse compositiepraktijk - we zullen in een volgend hoofdstuk zelfs zover gaan te stellen dat er sprake is van een perspectiefverandering in het muzikale denken van de late twintigste eeuw. Het ruimtelijke thema is des te relevanter wanneer vandaag het lichamelijke wel als een cruciaal gegeven in de muziekpraktijk wordt erkend, maar tegelijk de traditionele muziekwetenschappelijke benaderingen tekort schieten wanneer we de rol en het potentieel van het uitvoerende lichaam voor een hedendaagse componeerpraktijk willen onderzoeken. Een ruimtelijke benadering kan naar mijn mening een nieuw licht werpen op een muzikale praktijk die vandaag wel het belang van het lichaam onderkent, maar de problematiek van zijn muzikale huisvesting lang heeft genegeerd. Het is dit verhaal van een actuele lichaamsproblematiek en een daar nauw mee verbonden muzikale ruimtecrisis, dat ik in deze verhandeling wil ontvouwen. We zullen ons daarbij voornamelijk richten op een klein maar betekenisvol segment van de laat twintigste-eeuwse muziek, met name de gecomponeerde, instrumentale muziek waarin we kunnen gewagen van een ruimtelijke of concrete 'omslag' in het muzikale denken. We zullen een onderscheid proberen te maken met de muziek die eraan vooraf ging, meer in het bijzonder de gecomponeerde instrumentale muziek zoals die een hoogvlucht heeft genomen in de negentiende eeuw en waarvan het ruimtelijke paradigma tot diep in de twintigste eeuw heeft doorgewerkt.

1.2 Muziek in de wereld

Ruimtelijkheid is een begrip dat opduikt in vele taalregisters. Er is de ruimte als “een noodzakelijke a priori voorstelling die aan alle uiterlijke aanschouwingen ten grondslag ligt” (Immanuel Kant, [1781]2003/118). Er is de meetkundige, driedimensionale ruimte of er is de ruimte als dimensie van een vierdimensionaal ruimte-tijdcontinuüm. In een losser taalgebruik geldt de ruimte als het omgevende of als een afgesloten binnenin (de kamerruimte is een omgevend binnenin). Er is de ruimte die zich ontvouwt in het interval of als een tussenruimte. Maar we spreken ook - en niet zonder muzikaal belang - van ruimte als een bewegingsvoorwaarde, als een *speelruimte* waarin intentionaliteit gestalte kan krijgen.

Die veelheid aan referentiekaders smeekt om voorafgaande afspraken omtrent ons ruimtelijk woordgebruik. Ik zal voorlopig echter geen poging doen om de vele resonanties van het ruimtelijke thema in te perken om zodoende mogelijke spraakverwarringen te vermijden. Vertrekkende vanuit mijn pleidooi voor een 'tussenin schrijven' (zie vorige paragraaf), denk ik dat een te eenzijdig naturalistisch of omgekeerd een te metaforisch gebruik van het begrip 'ruimte' er precies voor zorgt dat de aangehaalde lichaamsproblematiek aan het oog en oor onttrokken blijft. Denken over ruimtelijkheid in de muzikale ervaring mag zich niet beperken tot een driedimensionaal schema waarin geluiden kunnen worden gelokaliseerd. Evenmin helpt het ons ervan uit te gaan dat muzikale ruimtelijkheid enkel bruikbaar is als een sonore metafoor die volkomen onafhankelijk opereert van de concrete ruimtelijkheid van haar ontstaan. We zullen dan ook pogen om de muzikale ruimte, zoals die zich in de muzikale ervaring ontvouwt, te verhouden tot de concrete en materiële ruimte waarin de muziek weerklinkt. Daartoe zullen we onze toevlucht zoeken tot enkele ruimtebepalende bijwoorden die we in het vervolg van deze verhandeling als detectie-instrumenten kunnen blijven inzetten. Laten we echter starten met het uitzetten van een ruimtelijke schaal, met het bepalen van de verschillende registers, dimensies of categorieën waarin muziek als een ruimtelijk fenomeen kan worden getraceerd.

rondom de muziek

Laten we starten op de allergrootste schaal met een register dat we het 'rondom' van de muziek' zullen noemen. Rondom de muzikale gebeurtenissen vinden we menselijke interacties. Het *rondom* van de muziek tekent zich af als de bewegende contouren van een dynamiek waaraan muzikale activiteit in de wereldruimte kan worden herkend. We vinden er de muziekprogrammatie en de aankondigingen, de tijd die ervoor wordt vrijgemaakt, de economische activiteiten die er zijdelings afhankelijk van zijn, het onderwijs dat er rond wordt georganiseerd, het politieke of ideologische discours waarmee het omgeven is. Het *rondom* van de muziek getuigt van haar impact en verworteling in een menselijke wereld. Het is het niveau waarop de muziek structureel deelneemt aan een economische of sociopolitieke dynamiek. De ruimte rondom de muziek is dan ook geen privaat muzikaal eigendom. Het economische en sociopolitieke behoort de menselijke wereld toe, hoewel die wereldruimte ook door de muziek of de kunst kan worden bewoond. De consequentie daarvan is dat over de inrichting van deze ruimte *rondom* niet alleen door de muziek beslist wordt.

De ruimtelijke lading van dit *rondom* is vaag, volatiel en moeilijk bepaalbaar. Als ruimtebepaling is het *rondom* de minst concrete en meest metaforische categorie. Bovendien verschijnt het *rondom* pas buiten de muzikale tijd, wanneer de muziek 'offline' wordt benaderd. Dat

betekent allerm minst dat het geen rol speelt tijdens de muzieku itvoering, maar wel dat haar aanwezigheid in de uitvoering altijd muzikaal of instrumentaal gemedieerd is. Het muzikale *rondom* kristalliseert zich in de muzikale binnentijd als sonore of sonoorstructurele ideologie, als de aard van de gehanteerde muzikale technologieën of als de relatie tussen uitvoerder, componist en toehoorder die zich in de muzieku itvoering aftekent.

In het *rondom* wordt zichtbaar hoe muziek de wereld mobiliseert, maar we kunnen tegelijk ook spreken van een mobilisatie van de muziek door de wereld die haar omgeeft. Meestal gaat het daarbij om een toegespitst aanwenden van haar affectieve krachten. Met een spectrum dat gaat van troost en catharsis tot intimidatie en terreur, zijn de toepassingsgebieden erg divers. Er is de economische inzet van het muzikale apparaat als een glijmiddel dat de kooplust of de werkkraft bevordert. Er is de therapeutische inzet van muziek om geesten en lichamen te kalmeren. Muziek is aanwezig in haast alle religieuze rit en of spirituele praktijken. Maar muziek is vanouds ook een instrument van gemoedsverhitting, van terreur en machtsontplooiing. Militaire marsmuziek, krijgsgezangen en stadionliederen wijzen op nog een ander bijzonder vermogen van de muziek dat in de wereldruimte kan worden ingezet. Muziek weet niet alleen het individuele gemoed te beroeren, maar werkt als geen ander medium 'aanstekend'. In een mum van tijd weet ze een massa tot een unisono samen te kneden. Die combinatie van affectieve en socialiserende krachten, maakt van muziek een basisingrediënt van hedendaagse jongerencultuur en van belijdenissen van gemeenschapsidentiteit. Hier beginnen de sociologieën van de muziek: muziek is een identiteitsverschaffer in de wereldruimte. Het brengt mensen samen tot een groep en onderscheidt mensengroepen van elkaar.

Rondom de muziek ontstaan sociale, economische, politieke en didactische ruimtes. De muziekwereld wordt gevormd door het geheel van de muziek en haar *rondom*. Die wereld heeft in het Westen sinds de negentiende eeuw een relatieve autonomie verworven. Maar anderzijds is voortdurend ook een omgekeerde kracht werkzaam, een 'wereldkracht' die de muzikale dynamiek kanaliseert en haar krachten beteugelt door haar een rol toe te bedelen, door haar een plaats in de wereld toe te wijzen.

voor de muziek

De plaats die aan de muziekpraktijk wordt toegewezen zullen we benoemen als de ruimte *voor* de muziek, te begrijpen als de meest directe omgeving van de muzikale activiteit. In deze ruimte materialiseren de interacties tussen muzikale en wereldkrachten zich tot een instrumentele omgeving die de muzikale gebeurtenissen in concrete zin mogelijk maakt. We vinden er de podia, de oefenruimten, de instrumenten, de instrumentale technologie, de muzieknotatie en de archiveringstechnieken. Het is ook de ruimte waarin de muziek uitvoerende lichamen zich bevinden, en meer specifiek hun muzikale vaardigheden en technieken.

De ruimte *voor* de muziek is een instrumentele omgeving. Ze wordt gekenmerkt door objectmatigheid en daaraan verbonden instructies die niet voor interpretatie vatbaar zijn. Deze instructies liggen meestal dubbel verankerd in zowel het instrumentale ontwerp als in de gebruikscontext van het instrument. De slaginstructie van de stok en het drumvel spreekt voor zich en kan zonder grote voorkennis uit het ontwerp zelf worden afgelezen. De gebruikscontext kan daar nog verschillende speelwijzen (roffelen, wrijven etc.) aan toevoegen. In het geval van de strijkstok is de dubbele verankering gesofisticeerder. Een strijkstok is ge-

modelleerd naar een menselijke handgreep en armbeweging. Maar iemand die geen weet heeft van de sonore mogelijkheden en de speelwijze van strijkinstrumenten, zal wellicht meer instructies en experiment nodig hebben om te komen tot een 'juiste' relatie tussen strijkstok en viool, laat staan tot een goede 'stokhouding' (dat die houding voor verandering vatbaar is weten we uit de historische uitvoeringspraktijk).

Een nog sterker voorbeeld van contextgebonden instructies vinden we in de muzieknotatie. De muzikale symbolen zijn in hun typografie gericht op communicatieve transparantie en hebben voor hun gebruikers binnen eenzelfde muzikale cultuur een eenduidige betekenis. Maar die betekenis gaat verder dan de expliciete referenties van symbolen naar concrete muzikale tonen en instrumentale acties. Tot haar contextuele gebruiksinstructie behoren ook aspecten die niet uitdrukkelijk in de symboliek van toonhoogten, toonduren en articulaties zitten vervat, maar die geacht worden in de uitvoering te worden toegevoegd³.

De instrumentele ruimte van de muziek is in belangrijke mate een zichtbare, aanwijsbare en representeerbare ruimte. Het vormt daarmee, in tegenstelling tot de ruimte *rondom* de muziek, de meest concrete ruimtelijke categorie. Het is ook een ruimte van muzikale techniek en kennis die in haar expliciteerbaarheid onderwijsbaar en uitbreidbaar is. Nochtans maakt haar aanwijsbaarheid geen deel uit van de muzikale ervaring zelf. De ruimte *voor* de muziek heeft een mediërende of kanaliserende functie. Als medium verdwijnt ze tijdens het musiceren naar de achtergrond. Ze is impliciet aanwezig als datgene wat het expliciete situeert. Ze functioneert als een veld dat de muzikale gebeurtenissen op de voorgrond stabiliteit verleent. De ruimte *voor* de muziek is een begrensde ruimte kleiner dan de wereld, maar altijd meer dan de gebeurtenissen die erin kunnen plaatsvinden. De instrumentele ruimte is in dat opzicht intermediair: het is de specifieke vorm van opening of toegang die je hebt vanuit de wereldruimte tot het muzikale speelterrein⁴.

van de muziek

Dat speelterrein tenslotte, is de ruimte *van* de muziek. Het onderscheid tussen de instrumentele ruimte en het muzikale speelterrein is een onderscheid tussen statische en dynamische karakteristieken. De instrumentele ruimte kan haar mediërende rol slechts spelen dankzij een voldoende mate van vertrouwdheid en instructies die niet ter discussie staan. Zodra de instructies van de instrumentele omgeving hun transparantie verliezen omdat de oorspronkelijke gebruikscontext verdwenen is of omdat ze niet meer gerespecteerd worden, verliest de instrumentele omgeving haar intermediaire functie en komt ze zelf in het centrum van de belangstelling te staan. Historische partituren en notatieconventies kunnen dan onderwerp worden van interpretatie en debat. In het meest radicale geval behoort het niet-transparante tot de instructie zelf. Achtergrond wordt dan voorgrond, de ruimte *voor* de muziek wordt een muzikaal speelterrein. In de grafische partituren van John Cage, Cornelius

³ In de evolutie van het muziekschrift in afgelopen eeuwen kunnen we, parallel met het ontstaan van een persoonlijke en subjectieve muziekcultuur, een tendens herkennen van een steeds dichter en 'vollediger' worden van de notatie. Dat de vroege muzieknotatie veel meer stof tot interpretatie biedt, betekent echter geenszins dat het om een openheid zou gaan die te vergelijken valt met de openheid die we terugvinden in sommige grafische of conceptuele partituren van de jaren '60 en '70 van vorige eeuw. De naar onze maatstaven 'open' oude notatie was stevig ingebed in een sterk geconditioneerde, en veelal collectieve auraal-muzikale cultuur.

⁴ Deze intermediaire omgeving zouden we in Don Ihde's fenomenologische terminologie (Ihde, [1977]2007) als 'veld' kunnen benoemen. Om echter verwarring te vermijden met wat ik hierna het 'muzikale speelterrein' zal noemen, verkies ik de wat omslachtiger term 'instrumentele ruimte'.

Cardew of Anestis Logothetis komt de notatie zelfs in die mate op de voorgrond te staan, dat het niet meer zo duidelijk is of de grafische kwaliteiten al dan niet ondergeschikt zijn aan de sonore instructies.

Het speelterrein *van* de muziek bezit de statische hardheid van de instrumentele omgeving niet. Datgene wat zich in het speelterrein bevindt, kan onderwerp of inzet worden van het muzikale spel. In de traditioneel gecomponeerde muziek zijn de tonen de inzet van dat spel, en niet de vingers die de tonen spelen. Het zijn de verticale, harmonische combinatiemogelijkheden en niet de stemming van de instrumenten. Het is de ritmeerbaarheid van de sonore patronen en niet de additieve of divisieve ritmeringstechniek.

Hoewel het speelterrein door haar instrumentele omgeving wordt begrensd, is het geen ruimte die vooraf precies is afgepaald, maar (en hier komt onze ruimtelijke metafoor onder druk te staan) een ruimte die zich voortdurend verlegt, zich dynamisch gedraagt. De instrumentele omgeving van instrumenten, uitvoerders en hun speeltechniek behoudt tijdens het musiceren haar identiteit. De speelruimte *van* de muziek daarentegen, schijnt zich te verleggen bij elk compositie. Het is een ruimte in wording die zich ontvouwt doorheen het muzikale parcours. Het worden van deze ruimte en het spelen in deze ruimte zijn haast synoniem. Toch heeft deze speelruimte wel degelijk 'terreinachtige' kenmerken. De grond voor het muzikale spel is niet maagdelijk, maar is een door en door beoefende en doorploegde grond. De muzikale speelruimte is een culturele en audiomotorische ruimte waarin muzikale verwachtingspatronen, stilistische kenmerken en idiomatische sonoriteiten aansporen tot selectie en variatie.

Het zou echter een misleidende voorstelling van zaken zijn, te stellen dat het terrein van de speelruimte nog voor het componeren of musiceren volledig in kaart kan worden gebracht. De speelruimte is geen selectie uit de catalogus van alle denkbare sonore acties op een gegeven instrumentarium. Het terreinachtige van deze speelruimte komt pas achterom kijkend tot uiting, op het ogenblik dat het spel gespeeld is en via de (al dan niet genoteerde) sporen het muzikale parcours kan worden gereconstrueerd. In die zin is het een ruimte die uitnodigt tot musicologische exegese, tot partituuranalyses en uitvoerende interpretaties. De ruimtelijke paradox van het muzikale speelterrein ligt in haar tegelijk open en verborgen karakter: in haar openheid onthult ze nieuwe variatie -of bewegingsmogelijkheden voor de componist, uitvoerder of musicoloog. Haar terreinachtige karakter leidt een eerder verborgen leven: het is datgene wat een herkenbare grond biedt die oriëntatie en beweging in het spel mogelijk maakt. We zouden dat als haar 'tonale' grond kunnen bestempelen, in de meest brede zin van het woord. Maar dan wel met dien verstande dat het hier niet alleen om een culturele tonaliteit gaat, maar ook om de perceptuele en biologische 'voorbesteding' van mensen om naar muziek te (kunnen) luisteren.

In het lokaliseren van de muziek schijnen zich aldus drie registers te ontplooien, die we als 'wereldruimte' *rondom*, 'instrumentele ruimte' *voor* en 'speelterrein' *van* de muziek hebben benoemd. Wanneer muzikmakers of musicologen het over de muzikale ruimte hebben, dan hebben ze het traditioneel meestal over dat laatste niveau: het muzikale speelterrein zoals dat uit de muziekopname of de muziekpartituur kan worden geabstraheerd. Muziek sociologen zullen zich vooral op de relatie van het muzikale speelterrein met haar *rondom* richten, etnomusicologen op de relatie tussen wereldruimte en instrumentele ruimte, organologen en instrumentenbouwers zullen vooral de relatie tussen de instrumentele ruimte en het mu-

zikale speelterrein voorop stellen.

Het is echter duidelijk dat de drie genoemde registers zich niet laten omwallen. Eerder is er sprake van doorlaatbare wanden, van een osmose waarin de druk zowel van binnenuit als van buitenaf kan komen. De interacties tussen wereld, instrumentele omgeving en speelterrein zijn van cruciale betekenis voor de manier waarop muziek kan klinken en als praktijk kan ontwikkelen. Veranderingen in de organisatie van de wereldruimte beïnvloeden rechtstreeks de inrichting van de omgeving voor de muziek, en daarmee onrechtstreeks welke soort van muziek er kan weerklinken⁵. Omgekeerd kunnen intramuzikale ontwikkelingen leiden tot een herbepaling van het instrumentarium, met als eventueel neveneffect een verandering van de status van de muziek in de wereldruimte. Technologische vernieuwingen in de wereldruimte kunnen tot nieuwe artistieke denkbeelden inspireren, maar omgekeerd kan artistieke vernieuwing door de wereld ook als een nieuw aanbod worden herkend.

In de regel verlegt het speelterrein zich sneller dan haar instrumentele omgeving. Dat snelheidsverschil is zelfs een voorwaarde voor het bestaan van een instrumentele omgeving en speelterrein als dusdanig: waar de speelruimte en de instrumentele ruimte samen worden ontworpen, strijden ze beide om de aandacht en ontbreekt de achtergrond waartegen het muzikale spel zich kan aftekenen. In die situatie ontstaat een perspectiefprobleem, typisch voor de introductie van nieuwe instrumentale concepten, maar evenzeer herkenbaar in die muziek waar de instrumentele ruimte alle weerstand is verloren en nog slechts in formele zin aanwezig is. Wanneer de technologie die de muzikale expressie ondersteunt sneller evolueert dan de expressievormen zelf, dan verdwijnt soms de instrumentale vertrouwdheid die voorwaarde is voor een transparante communicatie. Het is onder meer in deze ruimteproblematiek dat het uitvoerende lichaam verschijnt als een rest, als een verdwaald omhulsel of, in positieve zin, als het nieuwe muzikale thema bij uitstek.

Dat lichaam is immers, in tegenstelling tot het muziekinstrument of het podium, altijd meer dan alleen een instrument *voor* de muziek. Het muziek uitvoerende lichaam is datgene wat voortdurend op de drie genoemde ruimteniveaus tegelijk aanwezig is: het is in de wereldruimte aanwezig als een politiek en sociaal gemobiliseerd lichaam. In de instrumentele ruimte is het aanwezig als een materieel en geoefend lichaam. In de speelruimte tenslotte is het datgene wat aan het muzikale spel deelneemt, het tegelijk ondergaat en stimuleert. Ziedaar het gewicht van onze onderneming: in het uitvoerende lichaam resoneren vele ruim-

⁵ Niet zelden worden deze veranderingen geschraagd door technologische ontwikkelingen. Het toenemend gebruik van vensterglas in de burgerwoning bijvoorbeeld, heeft wellicht een belangrijke rol gespeeld in de ontwikkeling van de instrumentale muziekpraktijk zoals we die vandaag kennen (Schafer, 2001). Eén van de belangrijkste veldveranderingen voor de instrumentale muziek is volgens Schafer het binnenbrengen van het instrument in een afgesloten, stille ruimte. De ruimte voor de instrumentale muziek wordt vanaf dan voornamelijk een ingesloten binnenruimte. De instrumentale muziek die zich buiten afspeelt, wordt steeds meer als straatlawaai bestempeld. Het naar binnen keren van de muziekpraktijk is dus een sociale gebeurtenis waarbij de gecultiveerde muziekpraktijk een middel wordt om zich te onderscheiden van een ongecultiveerde massa. Maar tegelijk heeft deze veldverschuiving niet alleen consequenties voor de sociale ruimten rondom de muziek. De akoestische karakteristieken van de binnen- of buitenruimte gaan zowel de sonore identiteit van de instrumenten als de muzikale vormgeving bepalen. Niet toevallig is de doedelzak, alom tegenwoordig op de schilderijen van Pieter Breughel, een buiteninstrument. Zijn penetrante sonoriteit is hoorbaar doorheen het lawaai van de open ruimte, en dankzij zijn aangehouden bourdootoon verdwijnt het niet in de beweeglijkheid van het straatrumoer. Het is een instrument dat de chaos en de willekeur van de buitenwereld te lijf gaat met een doordringende en stabiele soundscape. Hoe anders klinkt dan het clavichord, dat kleine, genuanceerde kamerinstrument waar Bach zo verknocht aan was en dat zich erg goed leende voor de subtiele nuances en gevarieerde articulaties en fraseringen van de 'upper class'.

telijke taalregisters. Kiezen voor één van deze registers, is kiezen voor een discours en een ruimtebepalende woordenschat waarin dit uitvoerende lichaam kan opdoemen. Willen we denken en schrijven over dit lichaam, dan moeten we ons voortdurend bewust blijven van de mogelijke spraakverwarringen die het lichamelijke thema met zich meebrengt. Hier ving onze eerste opdracht aan: de woordbakens uitzetten waarmee een talige verkenning kan worden aangevan van de ruimtes waarin het muziek uitvoerende lichaam opereert.

De niveaus van wereldruimte, instrumentele ruimte en speelruimte zijn bruikbaar voor een ruimtelijke benadering van de muziek in abstracto, of voor een onderzoek dat zich grotendeels buiten de eigenlijke muzikale tijd afspeelt. We moeten nu echter nagaan in hoeverre deze ruimtelijke registers aansluiten bij de muzikale ervaring van ruimtelijkheid zelf. Is de ruimtelijkheid die in het muzikale spel wordt ervaren de ruimte die we, achterom kijkend, als haar speelterrein herkennen, of gaat het hier om nog een ander soort van ruimte? In hoeverre kunnen we muziek als een ruimtelijke kunst ervaren en om wat voor soort van ruimtelijkheid gaat het dan? In tegenstelling tot de ruimtelijke schaal die we hierboven hebben uitgetekend, is de ervaren ruimtelijkheid in de muziek niet representeerbaar buiten de muzikale tijd. Een fenomenologische benadering dringt zich hier op. We zullen daartoe onze toevlucht zoeken tot drie nieuwe, ruimtebepalende bijwoorden: de ruimte *in* de muziek als de ervaring van een klinkend *ergens*, een klinkend *hier* of een klinkend *daar*.

1.3 Muziek van *hier* en *daar*

oog en oor

"Die Rangordnung der Toneigenschaften in der bisherigen abendländischen Musik ist also die folgende:

1. Tonhöhe (Harmonik-Melodik)
2. Tondauer (Metrik-Rhythmik)
3. Tonfarbe (Phonetik)
4. Tonlautheit (Dynamik)
5. Tonort (Topik)"

(Karlheinz Stockhausen, 1963/160)

De betekenis, in de zin van intentie, van de traditioneel gecomponeerde muziek ligt niet in de artikulering van haar omgeving of van de plek van haar ontstaan. Ook al zorgt de ruimtelijke spreiding van instrumenten ervoor dat de muzikale gelaagdheid en de instrumentatie van een symfonie of een kamermuziekwerk beter tot zijn recht komt, het klinkende links, rechts, ver of dichtbij wordt er doorgaans niet als compositiemateriaal ingezet. Hoewel er historische voorbeelden zijn die op een muzikale exploitatie van de concrete, driedimensionele ruimte wijzen, toch is het topische vanouds de minst belangrijke van alle sonore parameters in het muzikale speelterrein⁶. In de muzikale reproductie van klassieke muziek is de exacte ruimtelijke weergave de minst doorslaggevende parameter. Minder belangrijk dan een getrouwe weergave van de luidheid, de klankkleur en zeker minder belangrijk dan de juiste weergave van toonduren en toonhoogten. Sluitend bewijsmateriaal voor deze stelling hebben we niet, maar we beschikken wel over een overtuigende proef: de dubbelkorige Mattheus-passie van Johann Sebastian Bach blijft ook in een monoweergave overeind⁷. Een omkering van de hiërarchie daarentegen, klinkt volslagen absurd. Het zou zo iets betekenen als een weergave van een klassieke symfonie in een ruimte die identiek is aan de ruimte waarin de opname plaatsvond, gebruik makend van evenveel luidsprekers als er muzikanten waren, identiek geplaatst maar met slechts het weerklinken van één langgerekte toon.

De desinteresse van de canonieke westerse muziek voor het inzetten van reële ruimtelijkheid heeft misschien een voor de hand liggende verklaring: het menselijke gehoor is niet geschikt om afstanden tot klinkende objecten precies in te schatten. Dat heeft zowel te maken met de ruimtelijke omgeving van de muziek als met eigenschappen van het menselijke gehoor. Klankbronnen functioneren min of meer als bolvormige stralers. Geluidsgolven verspreiden zich gelijkmatig in de ruimte (theoretisch, in een open veld) en zijn dus niet - in tegenstelling tot hun geluidsbron - lokaliseerbaar, maar letterlijk overal. Lage toonfrequenties bezitten de karakteristiek dat ze makkelijk om hindernissen en objecten heen buigen (diffractie). In de binnenruimte van een concertzaal worden geluidsgolven ook nog eens talrijke malen en in

⁶ Naargelang het perspectief kan men andere nuances leggen. Indien de aandacht vooral gaat naar de relatie tussen instrumentele ruimte (*voor*) en wereldruimte (*rondom*), dan kan muziek ook als een instrument beschouwd worden voor de maatschappelijke functie of de status van de reële ruimte waarin het weerklinkt (denk bijvoorbeeld aan de muziek die de grootsheid van een kathedraal benadrukt, of de muzak die intimiteit schept in een restaurant).

⁷ Steve Reich verwoordt het op deze manier: "I remember in 1957 enjoying Gabrieli performed in St. Mark's Cathedral, Venice,... The antiphonal brass choirs were something the composer obviously had in mind for that particular church. But is Gabrieli a flop in mono recordings? I think not..." (Steve Reich, 2002/141)

verschillende richtingen weerkaatst. De richtingskarakteristieken van het geluid (waarvoor het oor wel relatief gevoelig is⁸) worden hierdoor afgezwakt, maar bovendien voegt die activiteit een tweede vorm van informatie toe aan het geluid: weerkaatst geluid vertelt niet alleen iets over de gebeurtenis van haar oorsprong, maar ook over de ruimte waarin de klankgebeurtenis plaatsvindt.

Geluiden zijn geen objecten maar sonore gebeurtenissen die wel richting hebben, maar niet absoluut lokaliseerbaar zijn⁹. Als het in de auditieve ervaring lijkt alsof we klanken kunnen lokaliseren, dan gaat het meestal niet om een strikt auditieve waarneming, maar om een samenwerking tussen oog, oor en begrip. Of zoals Pierre Schaeffer het stelt:

“Surpris souvent, incertains parfois, nous découvrons que beaucoup de ce que nous croyions entendre n'était en réalité que vu, et expliqué par le contexte”
(Pierre Schaeffer in Kane, 2005/93).

Dat instrumenten in de beluistering van een symfonisch orkest erg goed lokaliseerbaar zijn, berust minstens voor een stuk op de standaardisering en vertrouwdheid met het instrumentarium en hun sonoriteit, op de kennis van plaats van de instrumenten in het orkest die je als luisteraar vooraf al hebt (of die je geleverd wordt door de visuele verschijning van de muzikanten aan het begin van het concert).

Bovenal is het de richtingsgevoeligheid van het oor (zie voetnoot 8) die in combinatie met het vernoemde visuele en cognitieve begrip van de situatie een suggestie van auditieve lokalisatie biedt. Het oor is tegelijk erg nuttig in het inschatten van de grootte en de aard van een binnenruimte (door de reflectietijd van de weerkaatste geluidsgolven en de spectrale karakteristieken van de reflectie). Het is ook in staat om, in tegenstelling tot het oog, 360° rondom te luisteren en zelfs gebeurtenissen te detecteren die door een hindernis afgeschermd blijven van het oog. Het auditieve apparaat blijkt over het algemeen een grotere temporele resolutie te bezitten dan het visuele systeem (erg nuttig om naderend gevaar snel te interpreteren), daar waar het visuele systeem met een veel hogere resolutie en wellicht ook op een directere wijze¹⁰ ruimte in kaart weet te brengen. Hier begint de natuurlijke en reflexmatige samenwerking tussen oor en oog: het oor presenteert, maakt ruimtelijk aanwezig en wekt en richt het oog. Het oog lokaliseert wat auditief al aanwezig is.

Uiteraard is dat een uiterst schematische voorstelling van zaken die in temporele zin soms

⁸ Het menselijke gehoor mag dan wel beperkt zijn in het inschatten van afstanden tot een klankbron, dankzij het tijdsverschil en luidheidsverschil waarmee een klank het linker -of rechteroor bereikt, is het in staat richting aan klanken toe te kennen (Moore, 2004/233-66).

⁹ Casey O'Callaghan verdedigt in zijn boek *Sounds* (2007) een enigszins afwijkende mening: volgens hem zijn geluiden gebeurtenissen die op zichzelf al gelokaliseerd zijn, namelijk dichtbij of aan hun klankbron, en kunnen geluiden niet als geluidsgolven begrepen worden. Er valt beslist iets te zeggen voor dat laatste argument. Het eerste argument is naar mijn mening problematischer. Callaghan gaat met de lokaliseerbaarheid van geluiden 'op zichzelf' in tegen de opvatting dat we de plaats van geluiden horen als de plaats van hun klankbron, en dat geluiden in dat opzicht 'secundaire' kwaliteiten zijn van resonerende objecten. Het leidt geen twijfel dat ons gehoor richting- en ruimtegevoelig is, maar wat betreft het inschatten van afstand zijn we toegewezen op interzintuiglijke of contextuele kennis (bv. de wetenschap hoe specifieke klankbronnen vanop afstand of van dichtbij klinken). Al bij al is het vanuit fenomenologisch standpunt verdedigbaar aan geluiden intrinsiek richting toe te kennen maar hun lokalisatie toe te schrijven aan een multimodale waarneming. Zie ook voetnoot 10.

¹⁰ “In the visual system there is a relatively isomorphic correspondence between spatial positions in the environment and equivalent points on the retina. This correspondence is well preserved through cellular organization throughout much of the physiology of the visual pathway... in the auditory system...the correspondence between spatial position and neuronal representation is not nearly as detailed as that of the visual system. Instead, spatial position is calculated using a number of different sources of information,...” (John G. Neuhoff, 2004/87)

kan worden omgekeerd. Desalniettemin geldt het oog doorgaans als het afstand scheppende orgaan, het scheidt ruimte door afstanden tussen objecten in de ruimte te zien. Het oor hoort ook vanop afstand, maar als ervaring brengt het de dingen dichterbij, het maakt ze letterlijk aanwezig. En wel op een dubbele wijze: het is het horen van een gebeurtenis in een ruimte, en het horen van de resonerende ruimte zelf. Er zijn aanwijzingen dat het orgaan van Corti (het zenuworgaan van het oor) evolutionair gegroeid is uit een tactiele structuur die drukgolven in het water kon detecteren¹¹. Als horen een betasting is vanop afstand, dan is luisteren een weerloze ervaring: op het moment dat iets hoorbaar wordt, is het horende lichaam door de aanwezigheid van het klinkende al geraakt.

Deze primaire en reflexmatige verhouding tussen oog en oor bepaalt dat ook in een muziekpraktijk die het topische niet nastreeft, de visuele dimensie toch niet uit te schakelen valt. Er wordt wel degelijk zeer intens gekeken tijdens een muziekconcert. Alleen al omdat de musicerende actie hoorbaar is, wordt ze ook zichtbaar. De frontale opstelling in de concertruimte kunnen we dan ook lezen als een tegemoetkoming aan deze primaire oog-oorreflex. Niet zozeer als een benadrukken van de zichtbaarheid van de muzikale actie, maar precies om datgene wat we als 'instrumentele omgeving' hebben bestempeld, te neutraliseren als een aandachtsveld. Het is slechts in haar volle openbaarheid dat deze omgeving achtergrond kan worden, zodat ze als een intermediaire ruimte transparantie verkrijgt. De visuele openbaarheid van de lichamelijke uitvoering functioneert als een achtergrond, maar ook als een voertuig voor muzikaal-ruimtelijke transcendentie.

muziek van ergens

Als de zichtbare omgeving van de muziek geen inzet vormt van het muzikale spel, dan rijst de vraag hoe we kunnen spreken over een ruimtelijke ervaring in de muziek. Het begrip 'ruimte', met zijn driedimensionale associaties, lijkt een gebrekkig woord om datgene te omschrijven wat met 'muzikale ruimtelijkheid' wordt ervaren. Misschien is het gepaster om deze muzikale ruimte daarom als een als een niet – ruimte te benoemen, in die zin dat de coördinaten van de muzikale ruimte niet te vergelijken zijn met de dimensies van de concrete ruimte. De conservatieve filosoof Roger Scruton spreekt in dat opzicht over muziek als een eendimensionale, 'onbruikbare' ruimte (Scruton, 2000/153). Dat die ene dimensie volgens hem een toondimensie is, zegt echter al veel over de soort muziek die hij het beschouwen waard vindt. Charles O. Nussbaum (2007) gaat uit van een meer traditionele tweedimensionaliteit van toon en tijd, maar benadrukt vooral het ongelimiteerde, surreële karakter van de ervaren muzikale ruimte. In de muziek (ook bij Nussbaum gaat het veelal om klassieke, westerse muziek), worden volgens Nussbaum bewegingen mogelijk die in een driedimensionale ruimte onmogelijk zouden zijn. Daarmee bevestigt hij tegelijk het mimetisch 'ruimtelijke' karakter van deze bewegingen als de andersoortigheid van deze ruimte. Ook hier merken we een worsteling tussen het beschrijven van een muzikale ruimte die achterom kijkend als een speelterrein (representeerbaar in een partituur) herkenbaar is, en de ruimte die in de muzikale bewegingen zelf ervaren wordt.

Ruimtelijke evocaties zijn inderdaad niet vreemd aan de traditioneel gecomponeerde muziek. *Die Moldau* van Bedrich Smetana, *De Schilderijtentoonstelling* van Modest Mous-

¹¹ “The fish ... *feels* the presence of patterns of watery disturbance by way of the lateral line more than it *hears* it: “Lateral line organs are stimulated by vibrations of low frequency, but they are not sensitive to pressure waves, and therefore do not perceive sound” (Sarnat and Netsky 1981, 163) ... Very low tones ... are felt nearly as much as they are heard. Katz (1989, 204) proposes that “the [tactual] vibration sense represents one step in the evolutionary sequence leading from touch to hearing.”” (Charles O. Nussbaum, 2007/53)

sorgsky, *La Mer* van Claude Debussy, *De Planeten* van Roland Holst, *Pacific 231* van Arthur Honegger: de lijst van instrumentale muziektitels waarin een directe omgevingsinspiratie weerklinkt is lang. Beluisteren we deze muzikale ruimte-evocaties, dan blijkt het haast nooit te gaan om een letterlijke, fonografische evocatie, maar wel om sonore ruimtemetaforen: om een uitgestrekte of onbegrensde ruimte op te roepen, hoef je de muzikanten niet ver uit elkaar te plaatsen, maar kies je voor langgerekte, aangehouden tonen en statische harmonieën. Wil je het effect van een naderbij komen, dan is het luider en concreter worden van klanken het meest effectief. Bewegende nabijheid is gebaat bij ritmische en gearticuleerde differentiëring. Ijle, kosmische ruimten lijken dan weer het best opgeroepen te worden door middel van gladde, synthetische klanken, zonder korrel of referentie naar een lichamelijke wereld (denk aan de elektronische klanken in vroege science-fictionfilms). Zelfs de koekoek in Mahlers eerste symfonie of de talrijk rondfladderende vogels in de muziek van Messiaen zijn geen letterlijke, fonografische representaties van vogelgezang, maar muzikale verklankingen die zich conformeren aan de instructies (de stemming, de speeltechniek, de notatie) van de instrumentele ruimte voor de muziek. Letterlijke ruimteverklankingen worden pas laat in de twintigste eeuw hoorbaar in soundscapes en klankinstallaties, hetzij op virtuele wijze door middel van klankprojecties, hetzij door de concrete ruimte als uitgangspunt te nemen (denk aan de grootschalige projecten van Bill Fontana in open lucht). Het is echter opvallend dat deze praktijken dikwijls niet meer onder de vlag van de muziek varen, maar zichzelf als geluids -of klankkunst voorstellen.

Dissonantie, polyfonie en timbreverschillen kunnen worden ingezet om de muzikale ruimte op te splitsen, terwijl consonante intervallen en spectrale versmeltingen die ruimte dan weer lijken te centreren. De ruimtelijke heterogeniteit bij de Amerikaan Charles Ives (1874-1954) is in dat opzicht onovertroffen: in zijn polytonale benaderingen maakt hij tegelijk gebruik van de horizontale herkenbaarheid van tonale klankpatronen, als van een verticale atonaliteit om een muziek te creëren die daadwerkelijk de opdeling van de muzikale ruimte als inzet lijkt te hebben. Een effect dat hij soms nog combineert met experimenten in de ruimtelijke opstelling van instrumenten.

De ruimtelijke ervaring in de klassieke muziekpraktijk blijkt vooral uit de talrijke associaties van composities met karakteristieke beweging. Niet alleen wordt gesproken van een eerste of tweede deel van een symfonie, haast alle genoteerde muziek spreekt zich bij aanvang uit over haar bewegingsidentiteit: als een tempoaanduiding of een bewegingskarakter. Deze ervaring van beweging veronderstelt een 'ergens', een ruimte waarin muzikale bewegingen kunnen plaatsvinden, hoewel die ruimte niet de reële ruimte lijkt te zijn waarin de muzikanten en toehoorders zich bevinden. De ruimte waarin de klassieke muziek zich beweegt, is een verbeelde ruimte, en in het bijzonder een intentionele ruimte : de ruimte die we in de muziek ervaren, ontvouwt zich pas doorheen de impulsen die ze weet op te roepen: deze ruimte gaat niet vooraf aan de bewegingen en omgeeft ze niet, maar ontstaat met en in de beweging.

Haar vermogen om via klank een bewegend, mystiek lichaam op te roepen, wijst op de relatieve ongebondenheid van klassieke, en vooral tonale muziek, ten opzichte van reëel fysieke en ruimtelijke eigenschappen. Hoewel ervaringen van ruimtelijkheid haar niet vreemd zijn, is de reële ruimte noch haar topos, noch haar instrument. Deze muziek is niet *hier* of *daar*, van zodra ze klinkt is ze alomtegenwoordig en alom doordringend. Het is niet de muziek die plots je hoofd doet draaien, het is ook niet die muziek die behoefte heeft aan de allerbeste luidspreker. Het is niet de strijkstok die je heen en weer ziet bewegen, wel de muzikale impuls

die het lichaam van de strijker en de luisteraars tot bewegen aanzet. Het is een muziek die wil vervoeren, maar die vooral spelers en luisteraars al dansend en zingend wil wegvoeren van het concrete *hier* en *daar*.

Laten we deze muziek in ruimtelijk opzicht daarom een muziek van *ergens* noemen, en dat *ergens* opvatten als een vloeibare, fantasmatische ruimte die op een kinetische wijze wordt ervaren. Die kinetische ervaring is niet alleen een gevolg van het luisteren naar dit *ergens*, ze ligt ook aan de basis van haar ontstaan. De kinetische prikkel is tegelijkertijd reactie en impuls. Dat is wat bedoeld wordt wanneer men beweert dat de muziek niet in maar tussen de tonen ligt. De ervaring van muzikale beweging lijkt een resultaat van de kinetische impulsen die we ervaren bij het verspringen van de ene toon naar de andere en die een reeks van opeenvolgende tonen tot een bewegende, continue melodie verbeelden. In het fictieve 'tussen de tonen' ontstaat een ervaring van beweging in een fictieve ruimtelijkheid. Zang en dans, in de meest brede en overdrachtelijke zin, zijn de hoorbare, zichtbare en sensomotorische gedaanten waarmee deze fantasmatische ruimte zich in de reële ruimte kan ontvouwen.¹²

punten, lijnen, bollen

De muzikale ruimte laat zich moeilijk beschrijven met het ruimtelijke begrippenapparaat dat ons ter beschikking staat. De westerse muziek heeft in haar notatietechniek voor een tweedimensionale verruimtelijking gezorgd van datgene wat ze als haar speelterrein beschouwt. Partituren symboliseren het muzikale tijdsverloop in een ruimtelijke spreiding van links naar rechts. Toonhoogten worden op een verticale as gerangschikt, we spreken over hoge tonen en lage tonen. Het zijn deze horizontale en verticale assen die aanleiding geven te spreken over een tweedimensionale muzikale ruimte. Maar wat betekent het een toon als 'hoog' of 'laag' te ervaren¹³?

Nog moeilijker wordt het wanneer we de ruimtelijkheid van de muziek willen beschrijven aan de hand van meetkundige begrippen. Je kan moeilijk spreken over de muzikale ervaring van een punt in de zin van een temporeel geïsoleerde en gelokaliseerde gebeurtenis. Nochtans zijn punt, lijn, vlak, driehoek en cirkel termen die al eerder als inspiratiebron hebben gediend voor de beschrijving van muzikale ideeën. Ze zijn ook door muzikmakers zelf ingezet in het ontwikkelen van nieuwe muzikale modellen (denk aan Stockhausen's 'Punktuelle Musik'). Ze blijven echter gebrekkig in de beschrijving van de ervaring van muzikale ruimtelijkheid. De enige geometrische figuur die in dit opzicht enigszins toepasselijk lijkt te zijn, is de bol, omdat het een vorm is die aansluit bij een fundamentele eigenschap van het horen en van de akoestiek die we eerder al hebben aangehaald: de bol suggereert een presentie die niet lokaliseerbaar maar gelijkmatig verspreid is. En bollen zijn ook sferen: een ruimte waarin klanken resoneren, wordt zelf aanwezig als een klanksfeer. Het gebruik van achtergrondmuziek wordt gemotiveerd door het streven naar een 'bolvormige sfeer': achtergrondmuziek is overal, doordringend en toch onopvallend. Tegelijk smeedt het een band tussen alle horende aan-

¹² Zang, dans en declamatie worden verondersteld al door de paleolitische mens te zijn gebruikt om de zintuigen zodanig te 'blokkeren' dat trance-achtige gemoedstoestanden konden worden opgewekt. (Pfeiffer (1982) in Nussbaum, 2007/ 290-1)

¹³ Voor enkele hypothesen omtrent de rol van het lichaam in de muzikale ervaring van ruimtelijkheid in het algemeen en muzikale verticaliteit in het bijzonder, verwijs ik naar het onderzoek van Arnie Cox (1999), Candace Brower (2000) en naar de discussie tussen Malcolm Budd en Roger Scruton in *British Journal of Aesthetics* 2003-2004.

wezigen, het brengt mensen samen in een gemeenschappelijke sfeer voor datgene wat op de voorgrond staat: tafelen, werken, verleid worden.

resonantie

Dat brengt ons tot een fundamentele karakteristiek van de akoestische ervaring waarop ook de muzikale beleving berust. Alle vormen van muzikale communicatie kunnen beschouwd worden als ruimtelijke resonantiefenomenen, en dat zowel in akoestische, fysische als overdrachtelijke zin. Het kinetische als reactie en prikkel (zie vorige pagina) kan opgevat worden als een vorm van resonantie. Elk zingen en dansen kan op zichzelf al beschouwd worden als een meezingen of meedansen. Resonantie brengt het lichaam in een nieuwe toestand: in het meevibreren verdwijnt de afstand tussen het klinkende lichaam en het luisterende lichaam. Het principe van de resonantie is toepasbaar op zowel het solitaire musiceren als op de interactie tussen muzikanten onderling of tussen muzikanten en publiek. Resonerende lichamen zijn in de muziek van *ergens* voertuigen van een 'ruimtelijke roes'.

Als we de parallel met de akoestiek doortrekken, zouden we kunnen stellen dat deze roes van *ergens* teweeg wordt gebracht door resonerende eigenfrequenties¹⁴ van het lichaam. Het zijn deze eigenfrequenties die de muziek 'van binnen - uit' lijken te doen ontstaan. Als een muziek van binnenuit gunt ze het cognitieve bewustzijn niet de tijd noch de afstand om tijdens haar klinken tot een formulering te komen van de concrete plaats van haar gebeuren. In die zin kan er in muziek van *ergens* geen sprake zijn van een lokaliseerbaar object¹⁵. Zodra ze inwerkt, bedwelmt ze als een alomtegenwoordige resonantie. Ze neemt bezit van de reële ruimtelijke differenties en vernietigt ze, plooit ze tot een vloeibare eenheid: tegelijkertijd het dansende been hier, de heen en weer gaande strijkstok daar. Muziek van *ergens* speelt zich af in een 'topos teleios'¹⁶. Ze zet aan tot synchroon zingen en dansen. Ze roept geesten op, ze is magisch. In haar klinken neemt ze bezit van het leven en wordt zo het leven zelf (Ruud Welten, 2002).

disciplineren

Er is iets nodig in de reële wereld om de klinkende creatie van een fantasmatistische ruimte mogelijk te maken. Vooreerst mag het bewustzijn van de reële omgeving de bewegingen in het *ergens* niet hinderen. Als de roes van de muziek van *ergens* de opheffing betekent van reële ruimtelijke differenties, dan lijkt deze muziek niet gebaat bij het inzetten van klanken die verwijzen naar, of sterker, wijzen op reële ruimtelijke aanwezigheid of meer bepaald datgene wat we hebben aangeduid als de ruimte voor de muziek. Dat kan alleen maar indien het instrumentele karakter van deze ruimte geen ambiguïteit vertoont. In de praktijk betekent

¹⁴ Dat de resonantiecurve, zoals bekend uit de akoestiek, bruikbaar is om bepaalde aspecten van de muzikale perceptie, zoals tempo en ritme, te benaderen werd aangetoond in het onderzoek van Dirk Moelants (2002): *Een model voor ritmeprecipie, toegepast op de muziek van de 20ste eeuw*, laatst bezocht op 28/12/2010

¹⁵ Wat niet belet dat er andere benaderingen tot de klinkende muziek van *ergens* mogelijk zijn die wel ruimtelijke objectivering toelaten, zoals in het instrumentale onderwijs waar lokale uitvoeringsaspecten op een analytische manier worden afgezonderd van het klinkende *ergens*.

¹⁶ "Topos Teleios is, in sommige middenplatonistische milieus, de naam waarmee de ideale plaats wordt aangeduid. De ideale plaats is er dan een die zozeer aanwezig is, in de sterkste betekenis van dat woord, dat zij degene die erin aanwezig is geheel in zich absorbeert. Het doel van deze midden- (en neo)platonistische filosofie (of liever: mystiek) is het vinden en/of het maken van die plaats om ons heen, of, anders gezegd, het zorgen dat men daar komt." (Jos Kunst, *XXV Topos Teleios*, laatst bezocht op 18/12/2010)

deze voorwaarde een doorgedreven disciplinerende van de ruimte *voor* de muziek. Als we ruimtelijke roes omschrijven als een toestand waarin het bewustzijn van de concrete realiteit naar de achtergrond is verdrongen, dan kan disciplinerende opgevat worden als een roesversterker: hoe sterker de discipline, hoe meer de aandacht naar het intradisciplinaire spel kan gaan en hoe minder datgene wat in de reële ruimte aanwezig is (mensen, instrumenten, acties, klanken) als singuliere gebeurtenissen of aanwezigheden kunnen worden waargenomen¹⁷. De instrumentele omgeving van de muziek (instrumentenbouw, tooncultuur, speeltechnieken, conventies van uitvoering) kan in dat opzicht gaan functioneren als een disciplinerende versterker, als een luidspreker voor de bewegingen van een mystiek lichaam. Ze vormt de klankkast waarin resonantie en vervoering kunnen plaatsvinden, op voorwaarde dat ze zelf geen onderwerp van verplaatsing is. Ze heeft daarenboven het vermogen de vraag naar haar bestaansrecht te onderdrukken tijdens en door haar beoefening. Dat betekent: hoe sterker de discipline, hoe minder de grenzen van de instrumentele ruimte voorwerp kunnen worden van de compositorische inzet. Het verklaart tegelijkertijd de betekenis en het belang van het gestandaardiseerde lichaam in klassieke uitvoeringssituaties: het uitvoerende lichaam geldt er niet als compositorisch materiaal, wel als de geoorloofde, disciplinaire bril.

weerstand

Trekken we de parallel met de akoestiek verder, dan bezit elk lichaam een stijfheid, een weerstand die overwonnen moet worden om te komen tot resonantie. De aanzet van de strijkstok is niet het begin van de cellotoon, wel de typische ruisvorm die ontstaat tijdens de fractie van een seconde waarin de haren van de strijkstok tegen de snaren in beweging worden gebracht. Ontdoe je instrumentale klanken van hun articulatie, dan verdwijnt in vele gevallen de herkenbaarheid van hun klankbron¹⁸. Of om het enigszins boutadisch uit te drukken: in de medeklinker huist het lichaam, in de klinker de stem.

Daar waar de weerstand van het instrumentale lichaam overwonnen lijkt, verdwijnt het lichaam en verschijnt het medium. Een musicerend lichaam als een transparant medium wordt zelf muziek. Of misschien omgekeerd: in een medium zonder weerstand wordt muziek vlees. In dat tegelijkertijd vloeibaar en vlees worden kunnen ervaringen ontstaan van magische virtuositeit, die ervaringen zijn van magische aanwezigheid: de virtuoos transcendeert zijn reële ruimtelijke existentie door een klinkend 'niet-hier' te belichamen. Tegelijkertijd kan die ervaring van vervoering haar aantrekkingskracht slechts halen uit een gedeeld besef van een 'geworteld zijn', een bewustzijn van concrete lichamelijke weerstand. De magie van de virtuoos is daarom een magie die steeds iets van een bevrijding of overwinning in zich draagt.

Toch is ook de magie van de virtuoos geen onvervreemdbaar bezit. Hoe sterk ook de interne

¹⁷ Een definitie van discipline door Michel Foucault: "In discipline, the elements are interchangeable, since each is defined by the place it occupies in a series, and by the gap that separates it from the others. The unit is, therefore, neither the territory (unit of domination), nor the place (unit of residence), but the rank: the place one occupies in a classification, the point at which a line and a column intersect, the interval in a series of intervals... Discipline is ... a technique for the transformation of arrangements. It individualizes bodies by a location that does not give them a fixed position, but distributes them and circulates them in a network of relations."
(Michel Foucault, 1977/147)

¹⁸ Verwijder je in de geluidsmontage de aanzet van een fluit (non vibrato) in het middenregister en doe je hetzelfde met een pianotoon in hetzelfde register, dan wordt het zeer moeilijk om op basis van de overblijvende klanken pianotoon en fluittoon van elkaar te onderscheiden.

discipline, virtuositeit en disciplines zijn onderhevig aan processen van erosie, die soms niet eerst in de discipline zelf afleesbaar zijn, maar wel te maken hebben met een afbrokkelende lichaamsweerstand waarrond de discipline (bijvoorbeeld de kunst van het cello spelen) is opgebouwd. Bij een verminderde aanwezigheidsspanning van het lichaam verliest de muziekuitvoering als gebeuren haar transcendente kracht. En een discipline waarin de balans tussen oefening en impact scheef trekt, verliest haar aantrekkingskracht.

Samen met de komst van elektronische en digitale reproductietechnieken in de tweede helft van de twintigste eeuw, was er een opvallende tendens naar het opnieuw hoorbaar maken van het (musicerende) lichaam. In de historische uitvoeringspraktijk werden stalen snaren weer ingeruild voor darmsnaren, verhullende vibrato's werden geweerd ten voordele van de heldere dictie. In de nieuwe muziek deden ruisklanken en actiepartituren hun intrede. Misschien is het geen toeval dat ongeveer tegelijkertijd in een nieuwe jeugdcultuur pop- en rockmuziek ontstonden waarin de schijnbare directheid van de zuchtende, kreunende, schreeuwende maar bovenal persoonlijke stem, verkozen werd boven het gecultiveerde stemgebruik dat de klassiek geschoolde zanger typeerde? Het lijkt erop alsof er onderhuids een besef aanwezig was dat in een tijdperk van toenemende reproductiecapaciteit, de weerstand van het uitvoerende lichaam in muzikale uitvoeringssituaties zo sterk aftakelde dat niet meer het disciplineren van dat lichaam voorop moest staan, maar dat een oorspronkelijke, ongetemde ruwheid van het lichaam opnieuw moest worden opgezocht.

In die zin kan de twintigste-eeuwse hang naar meer lichamelijke aanwezigheid in de muzikale sonoriteit gelezen worden als een afscheidsritueel waarbij zoveel mogelijk lichamelijke sporen in het auditieve geheugen moesten worden gegrift. Als een compositorische strategie kan het inzoomen op het lijfelijke ook geïnterpreteerd worden als een compensatie, als een kunstmatig vergroten of suggereren van weerstand na een verlies ervan, om zodoende de muzikale uitvoering weer de nodige spankracht te verlenen. We beperken ons hier tot een summiere opsomming van een aantal mogelijkheden: de uitvoering kan zo complex en moeilijk worden gemaakt dat de lichamelijke inspanning weer op de voorgrond treedt. Intrinsiek weerstandsloze bewegingen kunnen zolang herhaald worden tot het lichaam weer gaat verschijnen in een soort van (al dan niet suggestieve) uitputtingslag. In het ontwerp van nieuwe instrumenten kan het lichamelijke bewegingspotentieel als uitgangspunt genomen worden, zodat de resolutie van de menselijke lichaamsexpressie nauw gaat aansluiten bij de resolutie van de muzikale expressie. Met behulp van (contact)microfoons of camera's kan ingezoomd worden op details van de lichamelijke uitvoering die in een conventionele uitvoeringssituatie onmerkbaar blijven. De 'normale' communicatie tussen de uitvoerders op het podium kan fysiek onmogelijk worden gemaakt, zodat de muzikale interacties theatrale betekenis krijgen.

onderbreking

Wanneer de roes van een muzikaal *ergens* onderbroken wordt, manifesteert zich dat bijna altijd in het schoksgewijs (weer) naar voren treden van reële ruimte in de vorm van een gebeurtenis of een aanwezigheid. Deze onderbrekingen kunnen het gevolg zijn van externe gebeurtenissen: onverwachte klanken van bewegingen en gebeurtenissen, zoals het geluid van een overvliegend vliegtuig, het mobieltje dat niet was uitgeschakeld. Doorgaans ingrijpender zijn de interne onderbrekingen: de tenor die de hoogste noot niet haalt, de valse toon, de snaar die springt. Waar het voertuig van de roes niet meer geruisloos rijdt, wordt het voertuig zelf hoorbaar. Het hoorbaar worden van het voertuig speelt zich in de muziek

van *ergens* af als een schok. De 'valse' toon onthult in één klap de weerstand van het lichaam. De valse toon is een ongedisciplineerde, lokaliseerbare toon. Waar teveel ongedisciplineerdheid het wegvoeren verhindert, rest slechts een penibel samen zijn. De luisteraar wordt in de positie van gluurder gedwongen, het lichaam van de uitvoerder wordt ongewenst intiem.

Een derde vorm van onderbreking is minder duidelijk toe te schrijven aan eenduidige externe of interne factoren, maar kan in vele gevallen toegeschreven worden aan datgene wat we hebben omschreven als een afbrokkeling van lichaamsweerstand, waardoor de bestaansreden voor de discipline - die altijd rondom weerstand is opgebouwd - vervaagt. Zonder weerstand geen aanwezigheidsspanning en geen transitie moment van een wereldse naar een muzikale ruimte. Wanneer de roes van de overwonnen weerstand verslapt, slaat de verveling makkelijk toe. De aandacht van de luisteraar verplaatst zich dan al gauw van het muzikale *ergens* naar het *hier* van de ongemakkelijke stoel, naar de grimassen en bewegingen van de spelende muzikanten *daar*, naar de doordringende boventonen die tegen zijn of haar vermoede slapen lijken in te beuken.

In de reeds aangehaalde voorbeelden werd het muzikale *ergens* onderbroken ten gunste van concrete gebeurtenissen of reële aanwezigheid: wat de aandacht trekt is niet de dynamische verhouding van de motorklank tot de contrabas, wel het overvliegen van het vliegtuig. Het is niet de afwijking in toonhoogte, wel het vaststellen wie of wat daar vals klinkt. Er is sprake van een onderbreking van de klankbewegingen in het *ergens* door een onwillekeurige (niet-intentionele) klankmanifestatie van concrete fysieke aanwezigheid. Als deze hoorbare manifestaties als storend worden ervaren, dan is het omdat ze vanuit hun aard als 'wijzers naar concrete realiteit' moeilijk kunnen opgaan in de fantasmatische ruimte van een muzikaal *ergens*.

Kan deze onverzoenbaarheid van het klinkende *ergens* met het concrete *hier* of *daar* doorgetrokken worden naar het intentionele, compositorische niveau? Leidt het inzetten van de reële ruimte als compositorisch materiaal per definitie tot een niet-muziek? Kan de 'écoute réduite' van Pierre Schaeffer¹⁹ gemaximaliseerd of hertaald worden via het incorporeren van 'klanken als rapport van een plaatselijke gebeurtenis'? Kan de concrete ruimtelijkheid van klanken als muzikale structuur worden ingezet? Is er dan naast een muziek van *ergens* ook een gecomponeerde muziek van *hier* of *daar* mogelijk? Zo ja, is deze muziek bij gebrek aan een ruimtelijk fantasma dan van het nuchtere soort? Vanwaar kan deze muziek dan haar verleidingskracht halen? Wat is haar ontologische verhouding tot de dansende en zingende muziek in het *ergens*?

concrete muziek, bewegende klank

Er lijken inderdaad heel wat actuele klanksituaties en muziekvormen te bestaan die het concrete *hier* en *daar* niet alleen inzetten als compositorisch materiaal, maar die ook die reële ruimte en/of het lichaam van de uitvoerder voorop stellen als de plek waar hun betekenis tot stand komt. In het volgende hoofdstuk zullen we een aantal voorbeelden bespreken waarin met name de lichamelijkheid van de uitvoering een compositorisch thema lijkt te worden.

¹⁹ "L'écoute réduite est l'attitude d'écoute qui consiste à écouter le son *pour lui-même*, comme *objet sonore* en faisant abstraction de sa provenance réelle ou supposée, et du sens dont il peut être porteur" (Michel Chion, 1983/33)

Voorlopig probeer ik een antwoord te formuleren op de hierboven gestelde vragen door te verwijzen naar twee soorten van klankbenadering die afgelopen decennia hun ingang hebben gevonden in de gecomponeerde muziek.

Het eerste type kan onder de noemer 'klankspatialisatie' worden gecategoriseerd. De verspreide opstelling van instrumenten en uitvoerders is geen nieuw fenomeen, maar zoals al eerder gesteld, kan het effectvol gebruik van de uitvoeringsruimte in de historische voorbeelden eerder als een ingreep van secundair belang bestempeld worden. Pas onder invloed van een serieel gedachtegoed zijn sinds de jaren vijftig van vorige eeuw talrijke composities ontstaan die de ruimtelijke opstelling van muzikanten en instrumenten als primaire compositorische parameter gingen uitspelen. In dezelfde periode werd vanuit een andere invalshoek de concrete ruimte betrokken als theateraal element van de muziekuitvoering (John Cage, Mauricio Kagel, Dieter Schnebel en anderen). In afgelopen decennia lijkt het vooral de toegankelijkheid van technologische mogelijkheden van klankverspreiding en 'surround sound' die componisten inspireert tot het organiseren van de ruimtelijkheid van klanken. Aangezien we deze technieken van ruimtelijke distributie van klank vanuit het standpunt van de componist kunnen beschouwen als een formele verdeling en toewijzing van de uitvoeringsruimte, zullen we ze categoriseren onder de noemer van een 'muziek van *daar*'.

Een tweede type van klankgebruik waarnaar we zullen verwijzen ligt in het gebruik van 'concrete instrumentale klanken', of klanken die in hun klinken sterk verwijzen naar hun lichamelijke oorsprong, naar de manier waarop ze tot stand zijn gekomen. In de instrumentaal akoestische muziek betekent dat doorgaans een emancipatie van het potentiële ruisscala dat het klassieke instrumentarium biedt, en het benutten van alle mogelijke kwaliteiten van 'korrel' of 'grain' in de toon. De op dit ogenblik meest invloedrijke componist op dit gebied is de Duitser Helmut Lachenmann. De futuristische 'intonarumori', de dadaïstische performances, de 'extended techniques' van Henry Cowell en de 'prepared piano' van John Cage kunnen als voorlopers beschouwd worden van deze intussen ingeburgerde praktijk. Het inzetten van deze 'concrete instrumentale klanken' als compositorisch materiaal zullen we opvatten als compositie van een 'muziek van *hier*'.

muziek van *daar*

Een klank(sterkte) die snel opeenvolgend herhaald wordt in verschillende luidsprekers die naast elkaar staan opgesteld, kan de illusie teweegbrengen van beweging of verplaatsing. Illusie omdat er in realiteit geen beweging is van een klank van luidspreker A naar B (waarbij de reële ruimte tussen de luidsprekers letterlijk zou worden overbrugd), maar simpelweg een klinken van B na A. Gelijkaardige technieken van klankspatialisatie zijn gemeengoed in de 'akoestische muziek' (muziek voor luidsprekers) en vonden intussen ook hun weg naar de akoestische of gemengd akoestisch - elektronische muziek. Het illusionnaire aspect van deze klankbewegingen, zou kunnen betekenen dat het oproepen van fantasmatische ruimtelijke bewegingen niet is voorbehouden tot de muzikale ruimte van het *ergens*, maar ook kan optreden als resultaat van technieken waarbij de reële ruimte muzikaal-structureel wordt ingezet. Het is echter lang niet zo zeker of beide fantasma's met elkaar vergelijkbaar zijn. Want wat is de betekenis van de over de hoofden van de luisteraars heen en weer zovende klank? Is het een zo realistisch mogelijke simulatie van een heen en weer gaan? In dat geval is het onderscheid met de muziek van *ergens* duidelijk: het opwekken van auditieve illusies door het uitspelen van de (enorm toegenomen) kennis van auditieve perceptie, hoort eerder

thuis in het domein van de ontwikkeling van virtuele realiteit, dan van de muzikale compositie van een fantasmatisch *ergens*²⁰. Surround sound heeft als natuurlijke biotoop de filmzaal, eerder dan de concertzaal. Als we daar tegenover stellen dat met bioscooptechnieken verheevigde, immersieve illusies van ruimtelijkheid beoogd worden, dan zou ook hier gesproken kunnen worden van ruimtelijke roes.

De simulatie van een kathedraalakoestiek door toevoeging van digitale nagalm en echo, heeft echter niet de inzet nodig van het kinetische lichaam van de luisteraar om haar suggestie 'waar' te maken. Om dat te begrijpen kunnen we hier opnieuw de paradox van de bewegingservaring in de tonale muziek als vertrekpunt nemen: hoewel een melodie niet meer is dan een geritmeerde opeenvolging van discrete (duidelijk onderscheidbare) toontrappen, horen we ze als een vloeiende, continue beweging. Tonale beweging is niet gebaat met een streven naar sonore mimesis van de continuïteit van motorische bewegingen. Als ze tot een ervaring van vloeiende beweging leidt, is dat dankzij de actieve participatie van het luisterende lichaam. Klankbewegingen in surround sound daarentegen, hebben de neiging te streven naar realisme: het bewegen van een klank van luidspreker A naar B klinkt het meest effectief wanneer gelijktijdig en geleidelijk de klank in luidspreker B versterkt, terwijl dezelfde klank geleidelijk verzacht in luidspreker A. Die hang naar realisme uit zich ook in een streven naar een steeds geavanceerder klankprojectie, bijvoorbeeld door middel van constructies van tientallen luidsprekers²¹ die het publiek omringen. Wat vermeden moet worden in surround sound, is precies het sprongsgewijze verspringen van de klankrichting of een te letterlijke positionering in de linker- en rechterluidspreker, zoals dat hoorbaar is in de eerste commerciële stereolangspeelplaten van de vroege jaren '60. Je zou kunnen stellen dat het sprongsgewijze karakter het realisme van de klankbeweging teniet doet omdat het de techniek van de spatialisatie hoorbaar maakt. Eerder dan een participerende constructie 'van binnen uit', wil surround sound zich, via gaten in de filters van onze perceptie, rechtstreeks toegang verschaffen tot ons realiteitsbesef. De cinematografische realiteitsdrang van surround sound kan dan ook opgevat worden als een obstructie van de reële ruimtelijke wereld door er van buitenaf een andere (virtuele) voor in de plaats te stellen.

Is er nog een andere interpretatie mogelijk van het gecomponeerde heen en weer? Kan klankspatialisatie ook ingezet worden om een 'tussen' op te roepen, een ruimtelijk interval dat vergelijkbaar is met het toonhoogte-interval of de metrische verdeling in de muziek van *ergens*? Kunnen met andere woorden door variaties in het heen en weer (de richting, de bewegingssnelheid) intervalrelaties ontstaan die toch naar bewegingen in een *ergens* leiden? In dat geval is het onderscheid met het fantasma van het klinkende *ergens* minder voor de hand liggend. Waar daar¹ en daar² in staat zijn hoorbare ruimtelijke differenties te scheppen ontstaat, althans in theorie, de mogelijkheid tot het exploiteren van een intervalrelatie: een verhouding die niet meer de concrete (reële) locatie of klankrichting op de voorgrond stelt, maar een intradisciplinaire relatie oproept die op haar beurt vatbaar voor variatie en ontwikkeling wordt.

²⁰ Een interessant commentaar hierop werd gegeven in *Stay Low* (2005) van componist Serge Verstockt. In samenwerking met architect Werner Vandermeersch bouwde hij een installatie waarin vier miniatuurluidsprekertjes, voorzien van een motortje en een propeller, rakelings over de hoofden van de toeschouwers rondvlogen.

²¹ Bijvoorbeeld in het onderzoek naar weergavetechnieken op basis van recente convolutietechnieken. Zie ook Theile (2004): 'Wave Field Synthesis – a promising spatial audio rendering concept', laatst bezocht op 18/12/2010.

Misschien wordt dergelijke muzikale abstractie van concreet klinkende ruimte wel denkbaar wanneer we het ruimtelijke heen en weer niet meer opvatten als bewegingen *in* een reële of gesuggereerde ruimte, maar als bewegingen van het ruimtelijke frame zelf. Sonore ruimtelijkheid die hoorbaar wordt als een resonantiekarakteristiek heeft in de klassieke muziekpraktijk vanzelfsprekend een statisch karakter. De resonantiekarakteristieken van de concertzaal veranderen niet tijdens de muziekuitvoering, ze bezorgen de muzikale dynamiek een stabiel, ruimtelijk 'thuis'. In sommige elektroakoestische muziek daarentegen, maar ook in populaire muziekgenres die in de jaren negentig bekend werden onder noemers als 'dub', 'ambient' of 'post-rock', wordt het ruimtelijke frame zelf soms hoorbaar als de inzet van een muzikaal spel.

"In Squarepusher's *Go Plastic* (Squarepusher, 2001) the virtuosity shifts to the surreal and extraordinary – the kit becomes plastic and elastic at once. Moving out from a mono centre image to wide stereo (and beyond) it grows and contracts like an organism, sometimes at bizarre speeds. The medium becomes the instrument."

(Simon Emmerson, 2007/86-7)

Indien we het *tussen* beschouwen als een kinetisch veld dat zich bevindt tussen projectie en herinnering, dan lijkt er in dat opzicht hier toch, net zoals in de muziek van *ergens*, een rol weggelegd te zijn voor het kinetische lichaam als schepper van fantasmatische, klinkende ruimtelijkheid. We moeten echter benadrukken dat alleen al omwille van perceptuele begrenzingsen het hanteren van variaties in het *tussen* van de concreet klinkende ruimte minder compositorische mogelijkheden biedt dan het *tussen* van de toonhoogte-intervallen, de toonduren en klankkwaliteiten.

Er lijkt echter nog een andere, en meer complexe betekenis van het klinkende *daar* mogelijk. We hebben al een aantal voorbeelden aangehaald waarin de ruimtelijke roes van de muziek van *ergens* wordt doorbroken door externe klankgebeurtenissen. Deze klanken wijzen in eerste instantie altijd op een *daar*. De klank *daar* doet het hoofd draaien in de richting van zijn klankbron. Waar de muziek van *ergens* beroep deed op heupen, voeten en stembanden, doet het geluid *daar* beroep op de nekspieren. Het schakelt via de oren de ogen in en vraagt om lokalisatie en detectie van haar ontstaan. *Daar* is een afstand die moet overbrugd worden. De klank *daar* heeft al een vorm, maar kan die vorm niet verhouden tot de huidige klankcontext. *Daar* is de ongedisciplineerde, de onverwachte of de vervreemde / verplaatste klank. *Daar* klinkt vanuit het perspectief van de ruimte van *ergens* als abstract, hoewel niet die betekenis maar wel het perspectief van de reële ruimte in de waarneming voorrang zal krijgen: waar klank als een in zichzelf besloten structuur klinkt, gaat ze letterlijk samenvallen met de plek en het ogenblik van haar ontstaan. Wat *daar* klinkt, is een gebeurtenis in de ruimte. Die toewijzing van het klinkende *daar* aan een concrete, nog niet gesitueerde gebeurtenis, verklaart de cognitieve trigger die gepaard gaat met het *daar* en die verantwoordelijk lijkt voor het doorbreken van de roes van het *ergens*. Het klinkende *daar* lokt een 'cognitieve beweging' uit die de geschiedenis van de klanksituatie, het besef van concrete aanwezigheid en de positie van de waarnemer met elkaar verbindt. Die cognitieve beweging leidt tot de gewaarwording van een *nieuwe situatie*, inclusief de lichamelijke positionering van de waarnemer in die nieuwe situatie.

Daaruit volgt dat een muziek die zich alleen maar in het *daar* afspeelt per definitie onmogelijk is. Het zou zoiets zijn als de totale voortdurende desoriëntatie. Vanuit compositorisch

opzicht lijkt er echter wel een rol weggelegd voor het inzetten van een ruimtelijk *daar* als opening tot nieuwe verhoudingen, tot vernieuwd besef van ruimtelijke aanwezigheid en relaties. Dit gecomponeerde *daar* is een *daar* dat niet alleen beroep doet op het gehoor, maar via het op gang brengen van een cognitieve beweging potentieel ook alle andere zintuigen kan betrekken. Het “wat gebeurt er?” of “wat klinkt er?” kan daarmee een geoorloofde plaats krijgen in de muzikale ervaring, een plaats die haar in de muziek van *ergens* verboden wordt. Voorbeelden daarvan vinden we in de instrumentale muziek in het gebruik van 'extended techniques', oneigenlijke speeltechnieken die soms niet alleen ingezet worden als een sonore uitbreiding van de speelmogelijkheden, maar - via de 'ongewoonheid' van hun sonoriteit - ook de aandacht richten op de techniek van de klankproductie. De compositorische inzet van dergelijk klinkend *daar* kan het omwisselen van voorgrond en achtergrond beogen, om zo elementen die voorheen tot de instrumentele omgeving behoorden, te transfereren naar de muzikale speelruimte. Onvermijdelijk wordt daarmee een choreografisch of theateraal terrein betreden, zij het niet vanuit een samenkomst van disciplines, maar vanuit een multi -of intermedialiteit die al bij aanvang in de uitvoeringssituatie verscholen lag.²²

muziek van *hier*

“Er is dat en er is dit - Hier is de wereld van dit - Daar is de wereld van dat”
(Dick Raaijmakers, 1985/23)

In een voorgaande paragraaf hebben we de Muziek van *ergens* bestempeld als de vleesgevoorden muziek, als muziek die naar een kinetische binnenkant wijst. Muziek die naar binnen wijst heeft geen concrete plek. In de reële wereld wordt het kinetische binnen afgegrensd door de omtrek van het lichaam. *Hier* is dan de eerste plek²³. De uitspraak van een “dit” is de ervaring van een *hier*. In het klinken van “dit” wordt aanwezigheid als *hier* gearticuleerd. “Dit” ligt binnen handbereik, en wat binnen hand- en tastbereik ligt, bevindt zich in een intieme zone die het lichaam als een sfeer omhult, waarin een eerste contact met de buitenwereld tot stand komt en waar die buitenwereld vertrouwd wordt gemaakt. Het is de zone waar wrijving ontstaat tussen het lichaam en zijn onmiddellijke omgeving. Wat klinkt als *hier* kunnen we bestempelen als wrijvingsklanken uit een intieme zone. Het is een berichten van lichamelijke aanwezigheid, zonder meer.

Alles wat als *hier* klinkt is al gelokaliseerd. Het klinkende *hier* is geen lokaliseren maar een bewust worden en (her)formuleren van aanwezigheid. Als de hand zich als een klinkend *hier* verplaatst, voert ze geen functie van een bewegingsprogramma uit, maar vergewist ze zich van haar aanwezigheid. Geluid makend overtuigt de hand zich van haar beweging. In het *hier* komt concrete aanwezigheid tot expressie, niet de relatie of het verschil met een *daar*. De

²² Dat met name het werk van Helmut Lachenmann dergelijke intermediale potentie bezit werd overtuigend aangetoond in de choreografische enceneringen van enkele van zijn composities door Xavier Leroy (*Mouvements für Helmut Lachenmann*, 2005). Zoals in *Salut für Caudwell* (1977), oorspronkelijk een werk voor twee gitaren, boordevol ‘extended techniques’. In de encenering van Leroy wordt het werk uitgevoerd door twee gitaristen die voor de ogen van het publiek verborgen worden achter twee panelen. Twee andere gitaristen nemen vervolgens plaats voor de panelen en voeren de partituur synchroon uit met de verborgen gitaristen, zonder instrument maar wel met de bijhorende speelbewegingen en enkele minimale choreografische ingrepen (zoals op gegeven moment het stopzetten van de bewegingen terwijl de verborgen gitaristen doorspelen). Het effect is een theatralesering van de actie en het op de voorgrond treden van het choreografische potentieel van de partituur.

²³ “Le contours de mon corps est une frontière que les relations d’espace ordinaires ne franchissent pas.”
(Maurice Merleau-Ponty, [1945]1976/114)

articulatie van *hier* gaat daarbij eerder puntsgewijs te werk. Het heeft behoefte aan een intiem “dit” om zich kenbaar te maken.

Waar de onderbreking van het klinkende *daar* de verrassing hanteert, brengt het weerklinken van een “hier, dit” een kortstondige stilstand teweeg. De ervaring van een *hier* is een zich opdringend zelfbewustzijn dat het ‘op weg’ tussen verleden en toekomst naar de achtergrond drukt. *Hier* is een ‘zich niet tussen iets bevinden,’ het is louter aanwezigheid. Het is de ogenblik die zich vergewist van de positie van de hand op de toets op het moment dat de snaren al worden aangeslagen. Of het is het moment net voor de klankproductie. *Hier* is het vluchtige ogenblik van tastbare aanwezigheid tussen muziek en niet-muziek waarmee we dit hoofdstuk gestart zijn. Maar de verstomming van het *hier* hoeft geen letterlijke stilte te betekenen. Het kan ook de 'zelf' sensatie van het lichaam zijn tijdens zijn musiceren of luisteren. Of het is het geluid dat tijdens zijn klinken nog slechts bericht over het mechanische proces van zijn ontstaan: “dit is het geluid met deze beweging, *hier*”.

In zijn stilstand heeft het klinkende *hier* het potentieel de discipline te vergeten en gefascineerd te raken door de ‘eigen’ vreemdheid. Toch is wat zich in het *hier* bevindt nog niet vervreemd. In het *hier* wordt gestameld en geschuifeld, maar stopt de schuifelaar nog voor hij ergens anders belandt. Omgekeerd, waar *hier* de vreemdheid opgeeft, bevindt het zich al in de roes van een *ergens*.

“... nous sommes obsédés de montrer un ceci, et de (nous) convaincre que ce ceci, est ce qu'on ne peut ni voir, ni toucher, ni ici, ni ailleurs – et que ceci, ici, est cela non pas de n'importe quelle manière, mais comme son corps.” (Jean-Luc Nancy, [1994]2008/2)

Het 'hier zijn' van het lichaam is geen zekerheid, betoogt Jean-Luc Nancy. Het is iets waarvan we ons steeds opnieuw moeten overtuigen. We moeten aandringen en zeggen: ik zeg je waarlijk dat hier, dit mijn lichaam is²⁴. Maar zelfs dan nog blijft de onzekerheid omtrent het 'dit' van het lichaam. Wat is al dat 'dit'? “Ceci, ceci... ceci est toujours trop ou pas assez, pour être ça.” zegt Nancy. Het lichaam maakt zich aanwezig in zijn aanraakbaarheid, maar slaagt er niet in de zintuiglijke chaos die het ervaart in het raken zelf te bedwingen. Het lichaam is een zekerheid die voortdurend versplintert: “Rien de plus propre, rien de plus étranger à notre vieux monde” (ibid.).

Hoe meer we het klinkende *hier* proberen te omschrijven, hoe duidelijker blijkt dat *hier* ongrijpbaar is. Wanneer de muziekkuitvoering ononderbroken “hier” zegt, loopt ze het risico een afbeelding te worden van een lichaam dat “hier” zegt en bijgevolg een “daar” te worden. Of het wordt een ‘pulserend hier’ dat voert naar de roes van een *ergens* waar gedanst wordt. Een omgekeerde beweging is overigens evengoed mogelijk. Ervaringen van een klinkend *hier* zijn niet voorbehouden tot een niet-dansende of niet-zingende muziek. Ook in de volgehouden pulsatie van het *ergens* kunnen ervaringen ontstaan van een gesitueerd zijn, van een verhevigde aanwezigheid van de onmiddellijke omgeving of van het hier en nu van het door muziek aangestoken eigen lichaam. Het zijn de flitsen waarin het luisterende lichaam zich van zijn roestoestand bewust wordt. Het zijn de momenten van zelfvervreemding die niet in een muzikale compositie besloten kunnen liggen.

De onvoorspelbaar opduikende en weer verdwijnende *hier* – ervaring wijst op het subject zijn van naar muziek luisterende of musicerende lichamen. Het muzikale *hier* is dan ook niet concretiseerbaar als materiaal in de muziek, maar is een effect van en in het luisterende of

²⁴ Het essay *Corpus* van Nancy start met de christelijke mantra 'hoc est enim corpus'.

musicerende lichaam. Er zijn geen technieken in de muzikale speelruimte die een garantie bieden op ervaringen of luistereffecten van een klinkend *hier*. Maar ervaringen van *hier* zijn langs de buitenzijde misschien wel herkenbaar in de wijze van articuleren van het musicerende lichaam. In bepaalde vormen van muziek lijkt zelfs een compositorisch streven naar de articulatie van dergelijk *hier* herkenbaar. De Duitse componist Helmut Lachenmann benoemt eind jaren zestig zijn muziek als een 'musique concrète instrumentale', of een muziek die in haar weerklinken refereert naar haar concrete ontstaan:

“Meine letzten Werke gehen von einem Moment des Klanglichen aus, das schon immer Teil des Musik-Erlebnisses war, aber höchstens in extremen naturalistischen Fällen, und sonst nur untergeordnete Beachtung fand, obwohl die Wirkung von Musik wesentlich damit zusammenhängt: nämlich vom Klang als charakteristischem Resultat und Signal seiner mechanischen Entstehung und der dabei mehr oder weniger ökonomisch aufgewendeten Energie.” (Helmut Lachenmann, [1970]1996/149-50)

Lachenmann wijst erop dat het in deze concrete instrumentale muziek niet gaat om een volkomen nieuwe muzikale benadering, maar om de emancipatie van iets dat altijd al deel uitmaakte van de muzikale ervaring en dat we misschien wel als haar 'gebeurteniskarakter' kunnen omschrijven. Ook al horen we muzikale klanken als bewegingen in een fantasmatische ruimte, klanken zijn gestempeld door de ruimtelijke situatie waarin ze ontstaan. Dat in de traditioneel gecomponeerde muziek dit gebeurteniskarakter naar de achtergrond kan verdwijnen ten voordele van de bewegingen in het muzikale *ergens*, is alleen maar mogelijk dankzij een doorgedreven disciplineren en een volledige openbaring van de uitvoeringssituatie. Niet als iets om naar te kijken, maar als een 'doorkijkbaar' of transparant maken. De bewegingen in het muzikale *ergens* mogen -zoals we eerder hebben besproken- niet gehinderd worden door wat zich afspeelt in het concrete hier en nu. Een compositorische benadering die een ervaring van het *hier* voorop stelt, heeft er dan ook alle baat bij de transparantie van de uitvoeringssituatie te doorbreken. Door een ont-disciplineren van de tooncultuur bijvoorbeeld, zoals het voorschrijven van instrumentale acties met een ruisachtig resultaat. Maar ook door een houding die in zeker opzicht verwant is met seriële benaderingen: een ontwijken van de pulsatie van het *ergens* door het vermijden van een hiërarchie in de tonen, door een voortdurend doorbreken van regelmaat, een herformuleren van klankkwaliteiten, ritmieken, tempi of instrumentale acties. Muziek die het *hier* vooropstelt, moet haar materiaal steeds weer vanuit andere oorpunten benaderen. De klinkende bestending van het *hier* vraagt om een onophoudelijke differentiatie in de articulatie van aanwezigheid, tegelijk met de weigering van de roes van *ergens* en een oor dat zich afgewend houdt van de verte. Het uitvoerende lichaam in de concrete instrumentale muziek lijkt voortdurend te willen zeggen: 'deze klank, dit lichaam, nu'. Daarbij is haar tactiek er één van voortdurende wijziging: de beweging nu eens zus, dan weer zo. Ze demonstreert het specifieke, ze toont de klank en hoe die ontstaat. Ze verkiest de fluctuatie boven de breuk, het ontvouwen van de microstructuur van het lokale boven het opzoeken van nieuwe grenzen en identiteiten.

Desondanks veronderstelt het herhaaldelijk herfocussen op aanwezigheid kleine of grote breuken. Een bestending van het *hier* kan dus niet zonder de wekerende, al dan niet kortstondige onderbreking van een *daar*. Sommige muziek lijkt goed op die smalle koord te kunnen dansen en met de inzet van een retorisch *daar* voortdurend "(blijf) hier!" te willen zeggen. In het beste geval werkt dergelijk gecomponeerd *hier* als een mantra, als een soort omgekeerde roes. In die zin lijkt een muziek die het *hier* vooropstelt en de vervoering naar een

ergens weigert, verwant met meditatieve activiteiten waarin waakzame observatie tegelijkertijd met een weigering tot beweging of vervoering worden beoogd. Het is een muziek die haar gesitueerd zijn niet poogt te ontvluchten, maar integendeel tot een verhevigd bewustzijn wil komen van wat haar omgeeft en conditioneert. Het resultaat is een vervaging van het onderscheid tussen voorgrond en achtergrond, tussen spel en instrumentaliteit. De ongrijpbaarheid van het muzikale *hier* berust dan misschien precies op deze vervaging die elk perspectief onmogelijk maakt.

onderweg tussen *daar*, *hier* en *ergens*

Logisch beschouwd is het *hier* van de muzikant een *daar* voor de luisteraar/toeschouwer. Maar net zoals de klinkende ruimte van de muziek van *ergens* gemeenschappelijk is voor alle toehoorders kan het principe van resonantie doorgetrokken worden naar een muziek van *hier* en *daar*. Bewegingsklanken resoneren in hun concrete verwijzing naar lichamelijke oorsprong als potentiële of innerlijke bewegingen in het lichaam van de luisteraar. Identificatie met het lichaam van de uitvoerder maakt van het klinkende *daar* een potentieel kinetisch *hier* (we komen daar in een volgend hoofdstuk op terug). Het klinkende lichaam *daar* werkt als een spiegel waarin het *hier* van de waarnemer kan oplichten. Het verschil met de resonanties in het *ergens* ligt in een omkering van de mediale beweging: daar waar het zien van de bewegende hand in de conventionele muzikuitvoering het horen van de bewegingen in het *ergens* versterkt, versterkt in een muziek van *hier* en *daar* de gehoorde klank de gestalte van een concreet uitvoeringslichaam. Wat overigens ook als een zwakgebod kan geïnterpreteerd worden: waar in de uitvoering de resonantie (of de herkenbaarheid) van een gedisciplineerde melodische lijn, puls of klankprogressie ontbreekt, daar kan slechts de lichamelijke concentratie en de uitvoeringsspanning voelbaar worden die aan de klankactie vooraf gaat.

In zijn meest radicale consequentie betekent dit dat in de muziek van *hier* en *daar* niet de muzikale gestalte resoneert, wel de lichamelijke 'wil tot klank', of de voortdurende mogelijkheid fysieke en ruimtelijke aanwezigheid in klank te uiten. Niet de geluiden op zich zijn de boodschap, wel het resoneren van hun fysieke, lokale en momentane oorsprong. Niet de cultuur van het gealtereerd dominant septiemakkoord, wel de greep van de hand naar het toetsenbord met de intentie van een specifieke tooncombinatie. Wat vanuit compositorisch standpunt betekent dat het niet gaat om een desinteresse voor de klankgestalte als wel om een verschuiven van het werkterrein naar een gebied dat zich ergens tussen het concrete instrument en de klankarticulatie bevindt. De aantrekkelijkheid van een goede organisatie van het klinkende *hier* en *daar* zal daarom eerder aansporen tot meecomponeren, tot een veelvoud aan lokale, asynchrone en individuele expressies, dan te leiden tot unisonozang. Dat betekent ook dat de uiteindelijke bestemming van een muziek van *hier* en *daar* zal liggen in interactieve of coöperatieve klanksituaties. Wat niet belet dat een getheatraliseerde opvoering door muzikanten voor een min of meer passief publiek, vandaag een verdedigbare en pragmatisch (de meest) werkbare oplossing blijft.

Tegenover de roes van de muziek van *ergens* waar sprake is van verdringing van de reële ruimtelijke aanwezigheid ten voordele van een door klank gemedieerde kinetische ruimte, staat een muziek die de reële aanwezigheid, of de uitvoeringssituatie zelf, tot onderwerp maakt van haar discours. Ze is er daarbij niet slechts op uit illusies op te wekken die zich in die realiteit schijnen af te spelen, soms lijkt ze ook in staat het reële en concrete te sublimeren door precies de materialiteit ervan hoorbaar en voelbaar te maken: ze hanteert de uit-

voerder niet als doorkijkje naar een andere wereld, maar sluit muzikale vluchtwegen af met het ruwe oppervlak van lichamen, instrumenten, muren. Het weerklinken van het *hier* en *daar* in de muziekuivoering, impliceert een existentiële crisis en een erosie van bestaande disciplines. Daarom kan het compositorische inzetten van dat klinkende *hier* en *daar* geïnterpreteerd worden als een primitivisering, als een herleiden van muzikale ervaring tot de meest basale klankervaring, ruwe wrijving etc. Het primitieve hoeft echter niet het eindpunt te zijn. Het muzikale *hier* en *daar* zijn geen plekken waar je kan aankomen en blijven. De ervaring van de klinkende hand *hier*, werkt als een spiegel, waardoor die hand al als vreemd klinkt, en een beweging naar een positie *daar* (als een noodzakelijk herfocussen op dat *hier*) zich opdringt. In een goede opstelling werken *hier* en *daar* als een oneindige spiegelstructuur: ze kaatsen de waarnemer voortdurend weg van zijn/haar actueel oor- of oogpunt en dwingen daarmee tot participatie. Wat behouden kan blijven in een muziek van *hier* en *daar* is daarom de kinetische impuls. Die impuls kan niet afgelezen worden in de auditieve verschijning van een fantasmatisch bewegend lichaam, maar in het ontstaan van een feedbackproces waarin lichamen en klanken zich onderling voortdurend herpositioneren. Misschien in een poging zichzelf te sublimeren, zichzelf in een intermediale beweging te bevrijden uit de kooi van klinkende onmiddellijkheid. Het behoud van het kinetische is daarom het behoud van het componeerbare: het kinetische is ook de drang tot (her)componeren.

Op die manier is de cirkel rond: het inzetten van een klinkend *hier* en *daar* wordt gemotiveerd door het streven naar een *overall* dat sublimatie is van dat *hier* en *daar*. Het verschil met de muziek van *ergens* is er dan nog één van nuances: waar in de muziek van *ergens* het gedisciplineerde lichaam het voertuig is, wordt het voertuig in de muziek van *hier* en *daar* de lichamelijke weerstand, en speelt disciplinerend zich af als een klinkend aftasten en voortdurend herbepalen van ruimte en aanwezigheid. Het is *ergens* zonder de roes van de uitgeschakelde ruimte, of beter, het is een *ergens* dat zich door de reële ruimte niet meer laat uitschakelen maar haar integendeel opneemt in een proces van interzintuiglijke feedback. Het is met andere woorden een inclusieve plek, waar niet alleen klankconcepten maar ook de gehele uitvoeringssituatie tot bewustzijn is gekomen. Niet het verdwijnen in de bevestiging van een discipline, maar het affirmeren van lichamelijk bestaan. Niet het in de plaats stellen maar de plaats zelf onder oren brengen. Het is daarbij belangrijk aan te stippen dat we hier niet hoeven te vervallen in gedateerde discussies omtrent de grens tussen leven en kunst. In het 'tot materiaal verheffen' van de concrete wereld spreekt niet slechts de twintigste-eeuwse passie voor het werkelijke (Badiou, 2006), maar wordt het organiseerbare en fictionaliseerbare van datgene wat als realiteit wordt ervaren, hoorbaar gemaakt.

Er lijkt in dat opzicht een muziek van *hier* en *daar* mogelijk die verder gaat dan het Cageiaanse 'het is er al', maar die kiest voor het voortdurende hercomponeren van concrete aanwezigheid. Het is daarom een muziek die het korte overgangsmoment voor de eerste klank waarmee we dit hoofdstuk openen, wil vasthouden. De vraag stellen naar het 'waar' van deze muziek schijnt betekenisvoller te zijn dan de vraag naar haar 'wat'. En het heeft er alle schijn van dat het antwoord op die vraag allereerst de bestemming van het musicerende lichaam in rekening zal moeten brengen.

HOOFDSTUK II

het lichaam weerklinkt

2.1 Het stille lichaam

Laten we dit tweede hoofdstuk starten zoals we het eerste begonnen zijn: in de geconcentreerde stilte net voor aanvang van het concert. Een pianiste heeft plaatsgenomen aan haar instrument, opent het deksel, plaatst een partituur op de staander, drukt een chronometer in, sluit het deksel en blijft vervolgens dertig seconden lang zitten met de handen in de schoot, de blik op de partituur en de chronometer. Vervolgens opent ze het deksel weer en herhaalt de eerste handeling: chronometer indrukken, pagina draaien, deksel sluiten om daarna ruim twee minuten roerloos te blijven zitten. De hele sequentie wordt nog een derde maal herhaald, het stilzitten duurt nu ruim anderhalve minuut. Daarna staat ze op en verdwijnt van het podium.

Na dit minimale tafereel wordt de piano van het podium gerold. Op een verhoog dat lijkt op een dirigeerplatform, worden een muziekstaander en een stoel geplaatst. Rondom het platform worden nog meer staanders opgesteld, schijnbaar zonder duidelijke ordening en elk met een verschillende hoogte. Er verschijnt een man die op de stoel plaatsneemt. Nadat het publiek is stil geworden, staat hij zeer langzaam op, rondom zich heen kijkend alsof hij de aandacht vraagt van een ingebeeld orkest. Hij maakt een lichte slag in de lucht met de rechterhand, vervolgens een sterkere met de linkerhand. Dan heft hij de rechterhand tot ooghoogte en maakt er een krachtig teken mee, alsof hij zich richt tot een muzikant achteraan in het denkbeeldige orkest. Tenslotte heft hij de linkerhand zo hoog hij kan, om daarna met een energieke neerwaartse slagbeweging een groot tutti-accent te suggereren. Tussen deze bewegingen in gaat telkens een pauze, alsof hij voor elke actie diep in zijn geheugen moet graven. Er volgt nog een heel repertoire aan dirigeerbewegingen, nadrukkelijke gesticulaties met de wijsvinger van de linkerhand, alsof instrumenten afzonderlijk in het orkest worden aangeduid, salvo's van heftige vuistbewegingen, molenwiekende bewegingen met beide armen tegelijk. De dichtheid, de intensiteit en de aard van zijn bewegingen verandert voortdurend, alsof hij niet één muziekstuk in zijn verbeelding oproept, maar heen en weer geslingerd wordt tussen herinneringen aan de meest uiteenlopende soorten muziek. Op het ene moment staat hij diep voorover gebogen en tekent hij zorgvuldig langzame patronen met de wijsvinger in de lucht. Op een ander ogenblik valt hij op de knieën, met verkrampde handen, schijnbaar ten prooi aan een diepe pijn, om daarna weer snel op te springen en met vloeiende gebaren en wiegende bewegingen een driekwartsmaat te dirigeren. Af en toe schijnt hij volledig in zichzelf gekeerd, de ogen gesloten, dan weer lijkt hij zich uitdrukkelijk te richten tot de lege muziekstaanders om zich heen. Zijn bewegingen zijn soms precies en afgemeten, alsof hij poogt een ingebeelde muziek te visualiseren, op andere ogenblikken schijnen ze niet meer te zijn dan de stuip trekkingen van zijn emotionele beleving.

Het eerste deel van dit fictieve concert wordt afgesloten met een trio van muzikanten. Een trombonist, een klarinettist en een cellist verschijnen op het podium. Ze stellen zich dicht bij elkaar op, en nemen rechtstaand hun instrument in de aanslag. In die positie blijven ze als verlamd voor zich uit staren. Zodra hun onbeweeglijkheid enige onrust in het publiek begint te zaaien, komen ze in actie en voeren ze een korte sequens van schijnbaar instrumentale handelingen uit. Het zijn echter niet hun instrumenten die we horen, maar wel een gedempt vocaal gezoem en gesis waarmee ze hun muzikaal pantomime begeleiden.

Wie enigszins vertrouwd is met de canon van de twintigste-eeuwse kunstmuziek, heeft het eerste werk in kwestie snel geraden: het gaat om het 4 minuten 33 seconden lange niet-spelen van John Cage, voor het eerst uitgevoerd door David Tudor in 1952, en sindsdien te pas en te onpas geciteerd als een ijkpunt in de westerse kunstmuziek. De tweede compositie, voor dirigent solo, is *Nostalgie* (1962), van de hand van de iets minder bekende Dieter Schnebel, Duits componist en musicoloog, eveneens auteur van de cyclus *Mo-No*, een verzameling grafische partituren die niet gericht zijn op uitvoering, maar die een leespartituur vormen die de auditieve verbeelding van de lezer wil prikkelen. De derde compositie tenslotte is *Con Voce* (1972) van Mauricio Kagel, de filmmaker en componist die berucht werd om zijn absurde humor en die vooral bekend werd met zijn instrumentaal theater.

Drie stille stukken waarin nauwelijks een noot muziek weerklinkt. Tegelijk drie stukken waarin de stilte verschillende motivaties lijkt te kennen. In *4'33"* wordt met behulp van een chromometer het raamwerk van de muziek gearticuleerd zonder de pianotoetsen te beroeren. Dat concept wordt meestal voorgesteld als een terugtrekking van het ego van de componist en de uitvoerder ten voordele van het niet-intentionele, toevallige omgevingsgeluid. *4'33"* geldt als het schoolvoorbeeld van de aandachtverplaatsing van muziek als een spel van subjectieve intenties, naar het weerklinken van de geluiden die er altijd zijn, hoe onwillekeurig ook¹. Het is dan ook helemaal geen stiltecompositie maar wil precies de onmogelijkheid van die stilte aantonen².

In *Nostalgie* weerklinkt niet alleen de omgeving in het zwijgen van de muziek maar is het vooral, via de expressieve gebaren en gelaatsuitdrukkingen van de dirigent, een verbeelde muziek die wordt opgeroepen. De gelijkenissen en verschillen tussen Schnebel's en Cage's benadering liggen voor de hand: waar in *4'33"* het compositorische en uitvoerende ego buiten spel wordt, wordt in *Nostalgie* een subject opgevoerd dat verzonken is in de eigen muzikale verbeelding, om daarmee in de verbeelding van elke toeschouwer afzonderlijk een al even hoogst persoonlijke imaginaire muziek te laten weerklinken. Beide composities getuigen van openheid, maar in het geval van Cage is die openheid uitdrukkelijk gericht op de omgeving, terwijl de openheid in Schnebel's geval gericht is op een subjectieve belevingswereld, met als doel het stimuleren van de innerlijke verbeelding van elke luisteraar afzonderlijk. In *Con Voce* tenslotte, krijgt het zwijgen van de muzikanten een wrange bijmaak: Kagel droeg het op aan 'zijn Tjechische vrienden' (Kagel,1972), in een periode waarin de sovjet-tanks de 'Praagse Lente' brutaal het zwijgen hadden opgelegd en er van vrije meningsuiting geen sprake was. De machteloosheid van de muzikanten in *Con Voce* kan dan ook als een voorbeeld gelden van het binnensijpelen van een politieke dimensie of van 'wereldruimte' in de muziek.

Over het werk van Cage, Kagel, en in mindere mate Schnebel zijn reeds ettelijke boeken en studies verschenen³. Ook de motivaties, contexten en implicaties van de vernoemde compo-

¹ Cage bezocht in 1951 de anechoïsche kamer aan de Harvard universiteit waarin hij geconfronteerd werd met de ervaring dat zelfs in een zogenaamd absolute stilte nog steeds het ruisen en suizen van de eigen ademhaling en bloedsomloop te horen is.

² "They missed the point. There's no such thing as silence. What they thought was silence, because they didn't know how to listen, was full of accidental sounds. You could hear the wind stirring outside during the first movement. During the second, raindrops began patterning the roof, and during the third the people themselves made all kinds of interesting sounds as they talked or walked out." (John Cage in gesprek met Kostelanetz, 2003/70).

³ Schnebel zelf heeft als musicoloog als één der eersten het werk van Kagel uitvoerig besproken (*Mauricio Kagel*, 1970).

sities zijn elders reeds uitvoerig becommentarieerd. We zullen het dan ook niet hebben over de witte schilderijen van Robert Rauschenberg die Cage tot het gebruik van stilte in zijn muziek hebben geïnspireerd. We zullen ook geen nieuwe poging doen de ironische en metamuzikale houding van Mauricio Kagel te begrijpen vanuit zijn positie als buitenstaander, als autodidact en Argentijnse emigré in de naoorlogse Europese Nieuwe Muziek. Laten we ons daarentegen wenden tot een eerder fenomenologische benadering en ons concentreren op de beleving van elk van deze composities. De beleving als uitgangspunt nemen mag dan wel een hachelijke zaak lijken in afwezigheid van duidelijke referenties – uitvoeringen en opnames van deze stille composities zijn erg zeldzaam, de bestaande opnames van 4'33" zijn om praktische redenen haast onbruikbaar voor ons opzet - de conceptuele eenvoud en helderheid van elk van deze werken maken het beslist verdedigbaar om beroep te doen op onze verbeelding, luisterervaring en inlevingsvermogen.

collectieve spanning

Het valt makkelijk voor te stellen hoe de uitvoeringen van *Nostalgie* en *Con Voce*, maar ook van 4'33", een ervaring teweeg brengen die, in de breedste zin van het woord, als 'lichamelijk' kan omschreven worden. We hebben in het vorige hoofdstuk beschreven hoe in de kortstondige stilte voor de muziek de lichamelijke aanwezigheid van luisteraars en uitvoerders haast tastbaar wordt. Het niet-spelen van de pianiste in 4'33" zouden we als een temporele extensie kunnen beschouwen van die normaal gezien kortstondige ervaring van gesitueerdheid. Zelfs al ben je vooraf op de hoogte van het concept van 4'33" en weet je dat er geen muziek in traditionele zin zal weerklinken, dan nog blijft er iets van een collectieve spanning voelbaar waar niemand zich zomaar aan onttrekt. We hebben besproken hoe het collectieve spannen van de aandacht als een dubbelzijdig proces kan worden voorgesteld: er is enerzijds de code van de stille beluistering, maar anderzijds is er ook het besef van de aanwezigheid van je medeluisteraars die je luisterperspectief beïnvloedt.

De aandacht voor de culturele code en de gedeelde aandacht mag ons echter niet uit het oog doen verliezen dat zij op hun beurt gericht en ingekapseld zijn in een muzikale uitvoeringssituatie. Wat in de collectieve spanning voor de eerste toon meetrilt, is uiteraard ook de verwachting van muzikale actie. De spanning is er dus één van collectief afwachten van de muziek, en ik meen dat zelfs een Cageiaanse toevalsmuziek zich niet aan die afwachting kan onttrekken⁴.

Daarom zal voor een niets vermoedend en ongeïnformeerd publiek de sterkste en meest gedeelde ervaring van 4'33" waarschijnlijk niet zozeer de bewustwording zijn van het niet-intentionele omgevingsgeluid, maar wel de bewustwording van het gezamenlijk meemaken van iets dat (nog) niet gebeurt. Wat in het wachten voelbaar zal worden, is de belichaming van dat wachten. Wat allereerst op de voorgrond treedt in het uitblijven van uitgevoerde

⁴ Men zou hier tegenin kunnen brengen dat de spanning van het afwachten niet strookt met de door een zenpraktijk geïnspireerde houding van Cage waarin niet het wachten maar wel een 'open ontvankelijkheid' voorop staat. In een concertpraktijk waarin de *geconcentreerde* luisterhouding of het collectieve 'luisteren naar' moeilijk uit te schakelen valt, is dergelijke houding echter weinig realistisch. Er schuilt bovendien reeds een intentionele en zelfbevestigende geste in de houding om het niet-intentionele omgevingsgeluid 'als muziek' te gaan beluisteren. Een bepaalde vorm van verwachting (de verwachting het willekeurig klinkende als muziek te (h)er-kennen lijkt daarbij haast onontkoombaar. Bovendien duurt 4'33" als luistermeditatie nogal kort om de spontane collectieve spanning van de aandacht louter door middel van tijdsduur en gewenning te overstijgen. Tenminste, zolang we uitgaan van de originele uitvoering door David Tudor (Cage voegt later aan de eerste uitgave van de compositie de instructie toe "the work may be performed by (any) instrumentalist or combination of instrumentalists and last any length of time. "

muziek zijn niet de 'omgevingsgeluiden als muziek', maar wel het niet-spelende lichaam en de luisterende lichamen die enigszins onwennig toekijken. Het valt in te beelden hoe die onwennigheid na een tijdje plaats maakt voor onrust die hoorbaar en zichtbaar wordt in de blikken die luisteraars elkaar toewerpen, in gekuch en geschuifel, tot zelfs gefluister of het lawaai van toeschouwers die opstaan om de zaal te verlaten. Of zoals Douglas Kahn vertelt over zijn ervaringen met *4'33"*:

"...in every performance I've attended the silence has been broken by the audience and become ironically noisy." (Douglas Kahn, 1999/165)

ruimtelijke frustratie

De pianiste maakt zichzelf én het publiek door haar niet-spelen aanwezig. Dat kan in positieve zin een erg intense belevenis zijn waarin we zowel zouden kunnen spreken van een gesitueerd luisteren als een luisterend situeren. Maar paradoxaal genoeg kan daardoor de niet-egotische expressie die Cage nastreefde, ook als een opdringerige lichaamsaanwezigheid worden ervaren. In eerste instantie de opdringerigheid van het niet-spelende lichaam, maar na een tijdje, wanneer duidelijk wordt dat er op het podium geen instrumentale actie meer zal plaatsvinden, evenzeer de opdringerigheid van de op het niet-spelen toekijkende medeluisteraars (de gedachte aan de boze blikken die de kuchende luisteraar tijdens het klassieke concert krijgt toegeworpen, is haast onvermijdelijk).

Hoewel we daarmee volkomen voorbij gaan aan de motivaties van Cage - die zijn zoals gezegd elders reeds uitvoerig besproken - is het interessant om vanuit het ruimtelijke perspectief dat we in het eerste hoofdstuk hebben geschetst, met enige welwillendheid stil te staan bij deze (herkenbare) conservatieve reflex. We hebben gesteld dat in de traditionele of populaire muziek doorgaans de roes van een klinkend *ergens* wordt nagestreefd. Die roes hebben we beschreven als de muzikale vervoering waarin alledaagse concreetheid tijdelijk buitenspel wordt gezet. Het moment vlak voor de eerste toon hebben we in die context als een moment van metamorfose bestempeld, een ogenblik waarin de concrete aanwezigheid nog kortstondig oplicht, vooraleer ze opgaat in een collectieve muzikale roes. Vanuit die invalshoek lijkt de negatieve receptie van het niet-spelen een ervaringsgrond te krijgen die verder gaat dan een banaal conservatisme. De ergernis van een gedeelte van het publiek moeten we dan niet alleen verstaan als een lage inschatting van wat hen gepresenteerd wordt, maar ook als een reactie op de *collectieve* inertie om te komen tot een muzikale metamorfose van de ruimte. De gedeelde aandacht die in normale omstandigheden kortstondig voelbaar wordt in het verstillen voor de muziek, zou in de negatieve receptie van *4'33"* het voorwerp kunnen zijn van een soort ruimtelijke frustratie. In het uitblijven van de muzikale metamorfose verplaatst de aandacht zich niet alleen naar de uitvoerder die niet speelt, maar ook naar de concertsituatie waaraan de toeschouwer participeert.

"People began whispering to one another, and some people began to walk out. They didn't laugh— they were just irritated when they realized nothing was going to happen, and they haven't forgotten it 30 years later: they're still angry."
(John Cage in Kostelanetz, 2003/70)

Er kan verondersteld worden dat het niet-spelen van de pianiste in de conservatieve reflex niet alleen wordt afgekeurd vanuit een esthetische moraal, maar ook omdat deze luisteraars zich betrokken voelen bij het 'falen' van de muzikale ruimtemetamorfose. Uit hun kwaadheid achteraf spreekt geen onverschilligheid of leedvermaak, maar misschien vooral de ongewilde

deelname aan dat falen, een gevoel als luisteraars in de val gelokt te zijn. Het publiek voelt zich ongewenst beluisterd, en het ultieme verzet tegen dat 'verraad' is ostentatief opstaan en de zaal verlaten nog voor de uitvoering is beëindigd. De daad van het opstaan is een inbraak van het *rondom* van de muziek (dat we in het eerste hoofdstuk beschreven hebben als de 'off-time' werelddimensie van de muziek) in de muzikale tijd. Het is een doorbreken van de luistercode als een ont-ritualiseren en als een poging het opgevoerde te verbannen uit het muzikale domein. Maar anderzijds wordt in de verdeelde reactie ook het ingrijpen van de muziek in haar *rondom* zichtbaar: in het artistieke schandaal worden publieke categorieën geschapen, wordt de luisterhouding gepolitiseerd. Wat afgewezen wordt door een gedeelte van het publiek, wordt voor een ander gedeelte een des te sterker baken van onderscheid met maatschappelijke betekenis. De introductie van het toevallige omgevingsgeluid in de concertpraktijk is daarmee ook verantwoordelijk voor een luisteren naar het *rondom* in een metaforische betekenis: in de verdeelde reacties die de perspectiefverandering uitlokt, wordt de maatschappelijke verankering van het muzikale speelterrein in kaart gebracht. Wie 4'33" afwijst als muziek, bekent zich als beschermer van de culturele orde. Wie het toejuicht toont zijn openheid voor het onzekere en voor de relativiteit van de eigen identiteit en verwachtingspatronen.

Toegegeven, deze ruimtelijke interpretatie van de sociale receptie van 4'33" klinkt speculatief en gaat uit van een aantal veronderstellingen die moeilijk verifieerbaar zijn, al was het maar omdat de grond voor muzikale ergernis of afwijzing een veel minder aantrekkelijk en toegankelijk onderzoeksterrein vormt dan de vernieuwing die zich in het object van de afwijzing manifesteert. De speculatie wordt echter interessanter als we ze op dezelfde manier zouden toepassen op *Con Voce* en *Nostalgie*. Het niet-spelen in deze laatste composities zou wellicht ook lauw kunnen onthaald worden omwille van het non-conformisme, het absurde karakter, of gewoon door een gebrek aan muzikale verleidingskracht in de traditionele zin. Vanuit het interpretatiemodel dat we hebben gehanteerd voor de negatieve receptie van 4'33", zouden we daarentegen kunnen speculeren dat een negatieve receptie van *Con Voce* en *Nostalgie* een andere ondertoon zal hebben. Vanuit een ruimtelijk perspectief zijn het immers veel minder radicale uitvoeringsconcepten. In de twee gevallen kleeft aan de aanwezigheid van de uitvoerders nog een regie die de verantwoordelijkheid voor de stilte bij het niet-spelen van de uitvoerder houdt, eerder dan dat het de aandacht van het podium zou loslaten en vrij spel zou geven. In *Con Voce* en *Nostalgie* is er niet zozeer sprake van de terugtrekking van het uitvoerende en componerende subject, als wel van een theatrale ensce-nering van machteloosheid met behulp van een klankloze muzikale gestiek. De toeschouwer wordt met andere woorden niet aan zijn lot overgelaten, laat staan dat de schijnwerpers radicaal de zaal zouden worden ingedraaid zoals dat in zekere zin gebeurde in 4'33". De bezorgdheid om de toeschouwer blijkt in *Con Voce* overigens uit de instructie waarmee de partituur vergezeld gaat: er is geen vaste duur voor het stuk, maar de uitvoerders worden geacht te starten met het mimespel net voordat de aandacht van het publiek verslapt.⁵

Wat de drie stille composities dan weer met elkaar verbindt, is het verschijnen van het lichaam als een rest of als een surplus. Wat overblijft van de muziekuitvoering wanneer de klank ervan afgestript wordt, is niet alleen de stilte of het toevallige omgevingsgeluid. Het blijft vooral een bijeenkomst van luisterende en uitvoerende lichamen in een ontwerp dat gericht is op de collectieve beleving van muziek. In elk van de drie voorbeelden, maar het

⁵ "... Danach *verharrt die Gruppe ausgiebig lange in Spielstellung*. Erst kurz bevor die Aufmerksamkeit der Zuhörer abzubröckeln droht, beginnen sie zu agieren." (Mauricio Kagel, 1972, part.)

meest radicaal in 4'33", kunnen we dan ook spreken van een perspectiefverandering waarbij datgene wat zich normaal gezien in de instrumentele omgeving bevindt (de ruimte voor de muziek, zie hoofdstuk 1), haar transparantie verliest en in het centrum van de belangstelling komt te staan. Zonder meer een bevreemdende situatie, en de kans dat dergelijke klankloze muziek een genre op zich zou kunnen worden, is zo goed als onbestaande. We moeten er bovendien op wijzen dat deze composities onvermijdelijk functioneren in een schemerzone van de muziekpraktijk. Hoewel 4'33" soms wordt voorgesteld als een conceptueel kader voor een 'open luisteren', dankt het zijn bestaan vooral aan de cultuur van het stille luisteren, waarvan het een extensie is. Het is moeilijk voor te stellen hoe 4'33" zou kunnen worden uitgevoerd in een voetbalstadion met een rockpubliek⁶. Het blijft dan ook bijzonder lastig deze composities als min of meer autonome werken te bespreken, en niet als commentaren op een bestaande muziekpraktijk (in de bespreking van het werk van Mauricio Kagel wordt trouwens wel vaker de notie van een 'metamuziek' gehanteerd).

Voor alle begrip: ik ben er allerminst op uit een verdediging op te bouwen voor virtueel afwijzende reacties op deze stille composities. Ik meen daarentegen dat een ruimtelijke interpretatie van de luisterervaring een ander licht kan werpen op zowel de fascinatie als het onbegrip die een compositie als 4'33" nog steeds weet op te roepen. In de stilte van 4'33" komt niet alleen het omgevingsgeluid, het aleatorische of het ruisachtige tot emancipatie. Eén van de al dan niet zijdelingse ervaringseffecten in de stilte van de besproken werken, is een vergroot besef van collectieve lichamelijke aanwezigheid. In dat opzicht krijgt het profetische karakter dat 4'33" wordt toegedicht nog een extra dimensie. Het ruimtelijke aspect van de besproken stille muziek resoneert met een aantal globale interesseverschuivingen in de kunstmuziek na het serialisme van de jaren vijftig en begin jaren zestig: de groeiende aandacht voor de 'perceptuele realiteit', het centraal stellen van de actie en het unieke karakter van de uitvoering, het herdenken van de relatie tussen componist, uitvoerder en publiek, het streven naar interactieve modellen, en meer recent het streven naar inclusieve, ecologische muziekbelevingsmodellen.

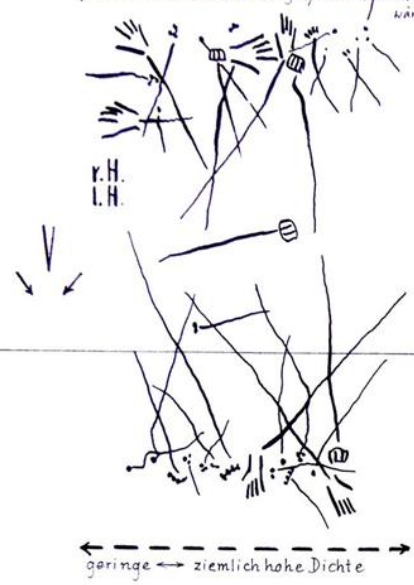
Volgende pagina: een fragment uit Nostalgie van Dieter Schnebel waaruit duidelijk de regie en de dramaturgie van de stille actie blijkt.

⁶ Er zijn wel vergelijkbare 'massastiltes', zoals de minuut stilte die wordt gevraagd voor een overleden persoon of een humanitaire catastrofe. Er zijn me echter geen voorvallen bekend waarbij die stilte om het loutere zwijgen en luisteren heeft plaatsvonden.

2m

16 acuto, ma con difesa

Impulse der Hände, Fäuste, Finger - auch Rückhand - von unterschiedlicher Heftigkeit gehen über in starre, verkrampfte Bewegungen schräg nach vorn oder nach hinten - quasi dämpfend oder holend. Gesten der oberen und unteren Region teils für sich teils alternierend. *BT groß - vorwärts und rückwärts*



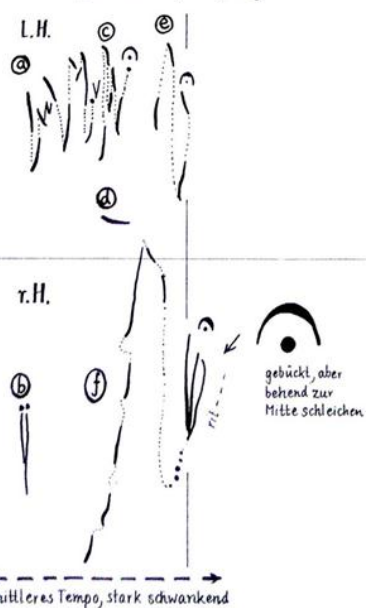
1,5m

1m

0,5m

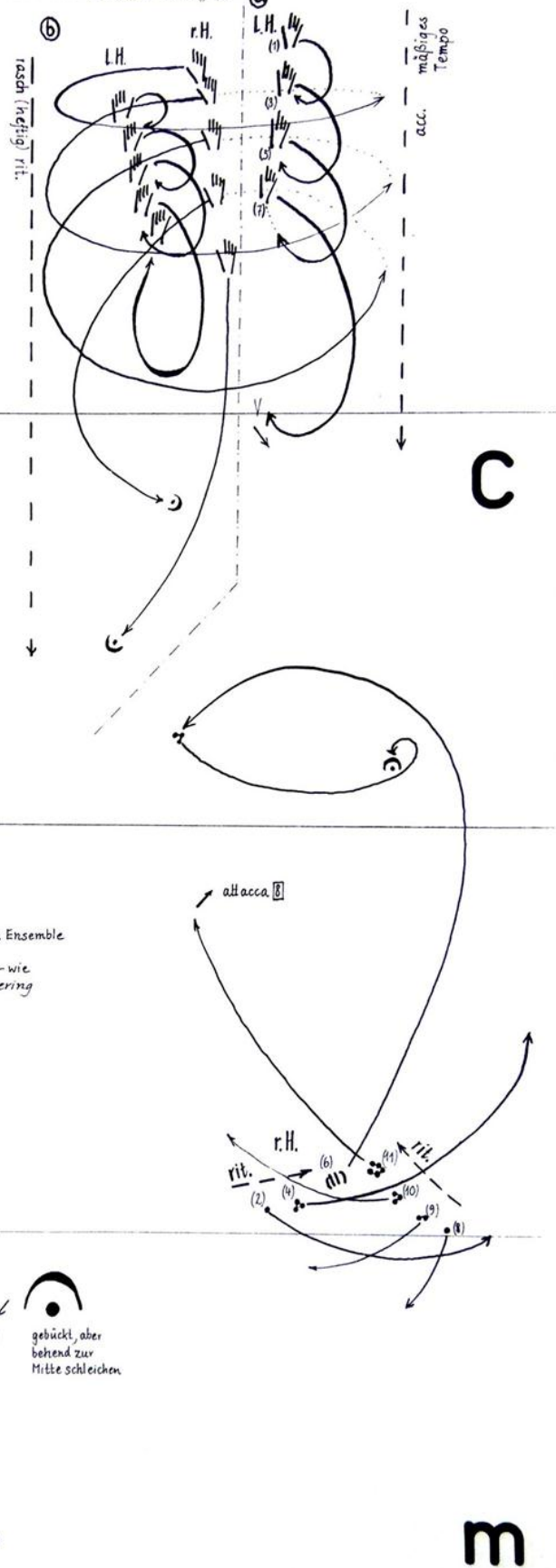
11 amabile

halb kniend; wie zu einem Ensemble in der Nähe zarte Striche von Fingern - wie sanftes Taktieren; *BT gering*



7 ondeggiante con abbandono

ausholende Bewegungen zu einem imaginären Ensemble rechts vorn
⊙ heranholende Gesten der gedrehten l.H. alternierend mit weit nach vorn zeigendem Deuten der r.H.; Körper auf und abwippend [wiegend
⊙ r.H. nach vorn, l.H. nach hinten kreisend, wie rudierend; Körper sich *BT mittel -> sehr groß*



2.2 Het klinkende lichaam

De hang naar een 'perceptueel realisme', zullen we in het vervolg van dit hoofdstuk van nabij onderzoeken en zal ik als een 'concrete omslag' in het muzikale denken bestempelen. Laten we als een opstap daartoe ons fictieve concertprogramma (zie p.43) verder zetten. Om de coherentie met het eerste deel te verzekeren, moeten we op zoek gaan naar composities waarin eveneens de perspectiefverandering herkenbaar is die het uitvoerende lichaam op het voorplan laat treden. In het eerste deel van het programma drong de lichamelijke aanwezigheid van het uitvoerende lichaam zich op in een verlenging van de spanningsvolle stilte die de muziek normaal vooraf gaat. Om na te gaan of we die lichamelijke aanwezigheid ook in het weerklinken van de muziek kunnen ervaren, zullen we deze keer op zoek gaan naar voorbeelden van een luidruchtig lichaam. Dat zou dan betekenen dat het muzikale geluid kan worden ervaren als het weerklinken van de acties van het musicerende lichaam. Het vioolspel als de klank van de arm die de strijkstok met een bepaalde druk en snelheid over de snaren strijkt. Met het ruimtelijke schema in het achterhoofd dat we in het eerste hoofdstuk hebben geschetst, betekent dat een zoektocht naar composities waarin de hoorbaarheid van het musicerende lichaam niet ervaren wordt als louter instrumenteel, ten dienste van een klankideaal, maar als expressie van fysieke aanwezigheid. Een muziek dus waarin niet alleen de roes van een muzikaal *ergens* wordt nagestreefd, of waarin de aanwezigheid van de uitvoerder ervaren wordt als belichaming van dat *ergens*, maar een muziek waarin ook een plaats is voorbehouden voor het uitvoerende lichaam als een klinkend *hier of daar*.

Twee interpretaties dienen zich hier aan. Ofwel is er sprake van een dubbele expressie en horen we de muziek tegelijk als een belichaamd *hier* en *daar* én als een muziek die zich in een muzikaal *ergens* afspeelt (elkaar al dan niet versterkend). Ofwel moeten we het weerklinken van het muziek uitvoerende lichaam beschouwen als een regressie van een abstracte toonkunst naar een concrete 'lichaamsmuziek'. De sonore abstractie (in de zin van 'niet naar een concrete wereld refererend') waarmee de klassieke muziek wordt geassocieerd, zou daarmee onder druk komen te staan.

In het eerste hoofdstuk hebben we met de 'musique concrète instrumentale' van Helmut Lachenmann en met de techniek van elektronische klankspatialisatie twee voorbeelden aangehaald van een aandachtverschuiving naar het klinkende *hier* en *daar*. Op de muziek van Lachenmann komen we verder in dit hoofdstuk uitgebreid terug. In onze zoektocht naar 'lichaamsmuziek' zullen we eerst grasduinen in het oeuvre van de stiltecomponisten die in het voorgaande reeds aan bod kwamen.

De stap van de stilte naar het lawaai van het lichaam is immers snel gemaakt, zoals ook al bleek uit de ervaringsgeschiedenis van 4'33". Het is een stap die ons bovendien opnieuw doet denken aan de stilte voor de eerste toon: het lichaam dat de oren spitst, staakt het rumoer en houdt zich stil. In zijn stilte zindert niet alleen een luisteren, maar ook een inspannen van het eigen lichaam. Alsof het luisterende lichaam niet alleen het weerklinken van de eerste toon afwacht, maar zich in de waakzaamheid van het luisteren ook tot reactie voorbereidt. Aan de eigenlijke start van de muziek vinden we bovendien, net voor het weerklinken van de eerste toon, meestal een daadwerkelijke lichaamsactie. Het is de inademing die het muzikale tempo meet, het is de eerste valbeweging van de arm, het hoofd dat de romp uit evenwicht trekt (alsof het hoofd tegen de muziek aan duwt), net voor de eerste sonoro-lichamelijke articulatie plaatsvindt. En zoals we in het eerste hoofdstuk al aangaven: die beli-

chaming hoeven we niet te beperken tot wat zich afspeelt voor de eerste toon. Het uitvoerende lichaam is in staat de muzikale tijd voort te zetten of vast te houden tot lang na het uitklinken van de laatste klank. Daarnaast hebben we ook al gewezen op de expressieve pauze en op belichaamde 'onderbrekingen' van de muziek.

instrumentaal theater

Eén van de vroegste composities waarin uitdrukkelijk de stap wordt gezet van geconcentreerde stilte naar belichaamde klankactie, is *Sonant* (1960) van Mauricio Kagel. Deze compositie voor gitaar, harp, contrabas en slaginstrumenten geldt als Kagels eerste excursie in een genre dat als 'instrumentaal theater' wordt bestempeld en waarmee het overgrote deel van zijn muziek tussen 1960 en 1970 vereenzelvigd wordt⁷.

Sonant en het uit hetzelfde jaar daterende *Sur Scène* kunnen we beschouwen als twee tegenovergestelde invalshoeken waarmee Kagel dat instrumentale theater benadert. In *Sur Scène* (voor mimespeler, bariton en drie instrumentalisten), verschijnt de muziekuitvoering van meet af aan als de opvoering van muziek in een theaterstuk⁸. In *Sonant* daarentegen, gaat het niet in de eerste plaats om de toevoeging van een theatrale laag aan de muziek, maar wel om het onthullen van de muzikale actie *als* theater. Die theatraliteit is het gevolg van de gekozen speeltechnieken, van de speelsituaties en interacties tussen de uitvoerders en van Kagels speelinstructies die allesbehalve het spelen vergemakkelijken, maar integendeel tot een soort van sabotage van het musiceren leiden.

De algemene dynamiek van de uitvoering is "zo zacht mogelijk" met de dynamiek van de akoestische gitaar als referentiepunt. Dat minimale klankvolume wordt gecombineerd met moeilijke en virtuoze manuele handelingen. Het resultaat is een gestieke drukte met een onderdrukt klankresultaat, enigszins vergelijkbaar met een repetitiemoment waarin de muzikanten elk voor zich een aantal moeilijke passages doornemen op een quasi-virtuele wijze, daarbij de anderen zo weinig mogelijk storend met te luide klanken.

Het tweede deel van *Sonant* draagt de titel '*pièce touchée, pièce jouée*'. Het musiceren op de grens van het hoorbare wordt hier het verst doorgevoerd. De muzikanten wordt de mogelijkheid geboden de partituur niet werkelijk uit te voeren maar de speelacties ervan na te bootsen. Zij het dan wel met de toegevoegde instructie dat alle instrumentale acties zo dicht mogelijk tegen de snaren of het oppervlak van het instrument moeten worden uitgevoerd.

⁷ De term 'instrumentaal theater' werd eerder door Heinz-Klaus Metzger in 1958 gehanteerd in een verwijzing naar John Cage's *Water Walk* (Salzman & Desi, 2008/127)

⁸ Bij het binnenkomen van het publiek zit de mimespeler zwijsend op een stoel en leest het concertprogramma. In de loop van de voorstelling vertoont hij op een absurde wijze clichématig 'toeschouwersgedrag': soms staat hij op om te applaudisseren, dan weer jout hij de muzikanten uit. De zanger zingt pathetisch maar fragmentarisch, zonder herkenbare muzikale interactie met de overige muzikanten. De spreker declameert een tekst die een collage is van pseudo-musicologische of muziekfilosofische commentaren, in verschillende (door Kagel gespecificeerde) toonregisters. De instrumentalisten lijken eerder te 'oefenen' dan een concert te spelen. Naargelang de voorstelling vordert, onderbreken ze hun spel steeds vaker om zich te verplaatsen over het podium of om te wisselen van instrument. Op het eind van de compositie nemen luidsprekers de geluidsproductie over van de spelers die de uitvoering laten desintegreren tot een 'quasi-pantomime van verveling' (Joe Drew, 2007). Elke speler lijkt volgens een volstrekt eigen logica te acteren, maar desondanks ontstaan momenten van toevallige of absurde interacties die de betekenis van de voorstelling duidelijk maken. *Sur Scène* is muziek over muziek. Het is een ironiserende theatralisering van de Europese concertpraktijk: de rol van muzikanten, musicologen en programmatoren, publiek en muziekreproductie worden op een deconstruerende en vervreemdende wijze ten tonele gevoerd.

De onzuiverheden en onwillekeurige geluiden die dat met zich meebrengt, betreft Kagel in het spel :

“When a tone is inadvertently produced in the strain of performing these motions, then the musician must play that note or chord (with its prescribed duration) found in the score immediately preceding the tone that was produced by mistake. The 'lost time' should be made up by accelerating the reading of the following music”.
(Mauricio Kagel, 1964 part.).

Dat Kagel niet in de eerste plaats uit is op de akoestische articulatie van de handelingen, maar met de handelingen vooral de lichamelijke concentratie en de klankintentionele gerichtheid van de muzikanten zichtbaar en hoorbaar wil maken, blijkt ook uit de vierde instructie bij het deel ‘*pièce de résistance*’:

“Along with the instrumental performance it is permitted to whistle and sing (with opened or closed mouth) tones of the chords which are difficult to reach.” (ibid.)

De toevoeging van de stem die de muzikale handeling neuriend, sissend of grommend begeleidt, herinnert ons aan het eerder besproken (maar twaalf jaar later gecomponeerde) mi-mespel in *Con Voce*. Het stemgebruik gaat in *Sonant* echter veel verder dan een binnensmondse begeleiding van de instrumentale handelingen. In één van de laatste delen (‘*Fin II*’, ‘*invitation au jeu*’, ‘*voix*’) bestaat de partituur enkel nog uit woordelijke aanwijzingen. De uitvoerders worden verzocht maar niet verplicht de instructies en commentaren (in hoofdletters, zie onderstaande illustratie) tegelijk uit te voeren op het instrument en hardop te declameren.


SONANT (1960/....)

for guitar, harp, double bass and membranophones

FIN II / Invitation au jeu, voix

Mauricio Kagel

Double bass

T / P		
00" / 10"	<i>p</i>	You may begin, the guitarist has given you the signal. Would you please play two pizzicati molto vibrato on the Vth string, at an interval of a minor ninth (LET'S JUST GET RID OF SOME MINOR OBJECTIONS TO BEGIN WITH); let ring.
10" / 18"	<i>mf</i>	(IT IS PROGRAMME-MUSIC THAT YOU'RE PLAYING NOW : THE IDEA OF FIDELITY TO A TEXT MAY WELL BE AN ILLUSION.) Another pizzicato. Withdraw the finger of the left hand slowly from the string after the attack so as to produce a buzz, and drum on the soundbox with your right hand (near the bridge). Apply the mute.
28" / 11"	<i>pp</i> <i>f</i>	("IN BEETHOVEN, YOU MIGHT SAY THAT THE EFFECTS ARE DISTRIBUTED IN ADVANCE.") Play six or seven times doublestops COL LEGNO BATTUTO JETE (). At the same time move your hand between the
39" / 24"	<i>mp</i> <i>mf</i> rall. <i>f</i> <i>p</i>	2nd and the 5th position, change strongly the speed of the bow attack and the dynamic (go abruptly from PIANO to FORTE). (In the 'Heures Séculaires', Satie writes : "TO WHOM IT MAY CONCERN, I ABSOLUTELY FORBID THE READING OUT LOUD OF A TEXT DURING A MUSICAL PERFORMANCE. ANY INFRINGEMENT OF THIS RULE WILL BRING DOWN MY JUST INDIGNATION UPON THE WRONGDOER. THERE WILL BE NO EXCEPTION FOR REASONS OF FAVORITISM." Quite to the contrary, my worthy bassist, I beg you to read this invitation out loud as you play.)

Hedendaagse partituren gaan wel vaker vergezeld van verbale uitvoeringsinstructies, maar die communicatie tussen componist en uitvoerder blijft normaal gezien verborgen voor het publiek. De ongewone declamatie in *Sonant* zorgt voor een ambiguïteit die Kagels instrumentale theater kenmerkt en er misschien wel de kwintessens van vormt. Het geeft de identiteit van de uitvoering een theatrale lading, maar scheidt ook verwarring. Wordt in *Sonant* werkelijk een compositie uitgevoerd of gaat het om de encenering van een muzikale repetitie? Wordt *Sonant* uitgevoerd door muzikanten, door acteurs die muzikanten spelen of door muzikanten die 'spelen dat ze repeteren'? Gezien de moeilijkheidsgraad van de partituur, kan er over het muzikant-zijn van de uitvoerders weinig twijfel bestaan. Toch verschijnen ze niet in hun 'normale doen'. Dat betekent niet dat ze zich echt als acteurs profileren, maar dat de instrumentale actie als een theatrale actie wordt opgevoerd. De speeltechnieken en hun instructies worden in *Sonant* zelf het onderwerp van het (muzikale?) verhaal, wat overigens ook blijkt uit de systematische, quasi seriële wijze waarop ze worden ingezet.

Het voordeel van deze benadering is dat een theatraal resultaat bereikt kan worden zonder van de muzikanten te eisen een rol te acteren, tenzij dan de rol die ze altijd al uitvoeren. Daarbij komt nog dat Kagels partituren doorgaans erg nauwgezet zijn uitgewerkt. Ook op dat gebied laat hij de uitvoerders dus niet aan hun lot over. De muzikanten hoeven niet werkelijk in de huid van een personage te kruipen, maar blijven uitvoerders van een partituur, van een compositorisch plan.

Daar situeert zich ook het precaire van Kagels benadering. De theatraliteit van zijn instrumentale theater moet vooral op het conto van het compositorische vernuft geschreven worden. De instrumentale actie kan slechts een theatrale actie worden dankzij Kagels sabotage-technieken en regieaanduidingen. Die aanduidingen zijn geen hulpmiddelen om het acteer-talent van de uitvoerder in de verf te zetten, maar moeten vooral zo goed mogelijk worden uitgevoerd. De beste uitvoeringen zijn dan misschien deze waarin de uitvoerders acteurs worden ondanks zichzelf. Zodra de muzikanten werkelijk een rol beginnen te spelen, of anders gezegd: zodra er een afstand voelbaar wordt tussen de muzikant en de rol die hij speelt, gaat Kagels instrumentaal theater al gauw gedateerd of als een muzikale clownerie aanvoelen.

Daarmee is tegelijk ook één van de belangrijkste verwezenlijkingen van het instrumentale theater onder de aandacht gebracht. Een instrumentale muziekuitsvoering heeft altijd een theatrale dimensie en het is een scenische gebeurtenis. Het instrumentale theater opent niet alleen een nieuw domein in de kunstmuziek, het wil vooral manieren bedenken om een inherent theatrale dimensie van de muziekuitsvoering verse lucht te verschaffen.

“Music has also been a scenic event for a long time... What I want is to bring the audience back to an enjoyment of music with all senses. That's why my music is a direct, exaggerated protest against the mechanical reproduction of music. My goal: a rehumanization of music-making!” (Mauricio Kagel in Heile, 2006/38)

En zo blijkt ook in en met Kagels instrumentale theater een appel gemaakt te worden op de wereld *rondom* de muziek. Om de multisensoriële aspecten van de muziekuitsvoering weer op het voorplan te brengen, zocht Kagel veelal zijn toevlucht tot technieken die het 'normale' functioneren van de uitvoerings situatie dwarsbomen. Wat je hoort is geen bevestiging meer van wat je ziet, zodat je als het ware niet meer *doorheen* de visuele aanblik van de uitvoering kan luisteren. De instrumentale ruimte van de muziek verliest daarmee haar transparantie en dringt zich op in de aandacht, een effect dat we ook al besproken hebben als de

'ruimtelijke frustratie' in de negatieve perceptie van 4'33". Het leidt overigens weinig twijfel dat Kagel in zijn ontwikkeling van een instrumentaal theater beïnvloed werd door het werk van John Cage en de fluxus-happenings die in Keulen, Kagels toenmalige verblijfplaats, prominent aanwezig waren en die hij zelf ook bezocht (Heile, 2006/34).

contactmicrofoons en EEG's

We hoeven niet ver te zoeken om ook in het oeuvre van Cage een uitvoeringsconcept te vinden dat het uitvoerende lichaam hoorbaar maakt. Tien jaar na 4'33" schreef Cage 0'00" (1962). En dat schrijven mag je letterlijk nemen, want de eerste uitvoering bestond uit het (elektronisch versterkte) neerschrijven van de uitvoeringsinstructie van de compositie. Die luidde als volgt: "In a situation provided with maximum amplification, perform a disciplined action." Al in vroegere werken was de fascinatie gebleken van Cage voor het elektronisch versterken van kleine, nauwelijks hoorbare klanken (*Williams Mix* (1952), *Cartridge Music* (1960)). In 0'00" paste hij deze benadering ook toe op het uitvoerende lichaam. Dat we hier wel degelijk kunnen spreken van een hoorbaar maken van het lichaam, eerder dan van een conventionele versterking van de muzikale sonoriteit, blijkt uit het niet-intentionele karakter dat Cage voor ogen stond. Het is pas dankzij de afwezigheid van sonore intentionaliteit, dat het lichaam via de microfoonversterking hoorbaar kan worden.

"0'00" is nothing but the continuation of one's daily work, whatever it is, providing it's not selfish, but is the fulfillment of an obligation to other people, done with contact microphones, without any notion of concert or theater or the public, but simply continuing one's daily work, now coming out through the loudspeakers." (John Cage in Kostaneletz, 2003/74)

In 0'00" wordt het lichaam hoorbaar gemaakt in zijn dagelijkse actie door het te koppelen aan een vergrotende technologie. Maar bovenal weerklinkt het uitvoerende lichaam in de woorden van Cage als 'iets dat het doet'. De vergelijking tussen de contactmicrofoon en de microscoop ligt hier voor de hand. Die vergelijking insinueert overigens dat klankversterking door middel van contactmicrofoons niet zozeer voor een graduele vergroting zorgt, maar wel voor een perceptuele breuk: de contactmicrofoon is in staat een ongehoorde wereld te onthullen⁹.

"the piece tries to say... that everything we do is music, or can become music through the use of microphones..." (John Cage in: *ibid.*).

Iedereen die wel eens gebruik maakt van contactmicrofoons weet welke sonore variëteit er in de kleine klanken van het lichaam, in het gestommel en geschuifel hoorbaar kan worden. Contactmicrofoons zorgen voor een uitvergroting van de kleine geluiden, maar vooral werkt de directe analogie tussen wat klinkt en wat gedaan wordt (contactmicrofoons maken een analoge omzetting van contactenergie naar klankenergie), als een inzoomen op de concrete aanwezigheid van het lichaam. Door de contactversterking worden kleine geluiden van elkaar onderscheidbaar die normaal gezien slechts in de intieme zone van het *hier* beluisterbaar zijn (zie paragraaf 1.3). Het is plausibel te veronderstellen dat dergelijke differentiëring

⁹ De interesse van Cage om het onhoorbare te capteren en versterken door middel van sensoren was in die tijd erg expliciet. Zo gebruikte hij in *Variations VII* (1966) radio's, Geiger tellers en open telefoonlijnen. In *Variations V* werd gebruik gemaakt van fotonvoltaïsche cellen en levensgrote theremins om de bewegingen van dansers te capteren.

een effect teweeg brengt van auditieve nabijheid. Het is niet alleen de soort of het volume van het contactgeluid, maar wellicht ook de gedetailleerdheid die lichamelijke nabijheid suggereert¹⁰. In dat opzicht zou je de geluidsversterking door middel van (contact)microfoons kunnen beschouwen als voorbeeld van een strategie van het 'dichterbij brengen' van het lichaam.

Het versterken van het dagelijkse lichaamsgeluid tot muziek, levert een esthetische paradox die erg vergelijkbaar is met de paradox die we hebben aangehaald in de ervaring van *4'33"*. Het ligt niet voor de hand de verbinding tussen het doen van het lichaam en het luisteren naar het doen van dat lichaam 'als muziek' te begrijpen vanuit de niet-intentionele houding die Cage voor ogen stond. We gaan hier op deze problematiek niet dieper in, maar beperken ons tot de vaststelling dat de auditieve vergroting door middel van contactmicrofoons een schoksgewijs present maken of dichterbij brengen van het uitvoerende lichaam kan teweeg brengen, al dan niet in een muzikale gedaante. Opnieuw een soort van 'lichaamseffect' dat niet noodzakelijk in de esthetische intenties voorop hoeft te staan, maar dat zich opdringt als een artefact van onze waarneming.

De lichaamsversterking in *0'00"* brengt me tot een derde compositie waarin sprake is van een auditieve versterking van lichamelijke aanwezigheid. Het werk dat me voor ogen staat, heet *Music for Solo Performer* (1965) van de Amerikaan Alvin Lucier en is gecomponeerd voor solist, 'enorm versterkte hersengolven' en percussie-instrumenten. De solist neemt plaats op een stoel en krijgt vervolgens elektroden op zijn hoofd geplaatst die in een medische context gebruikt worden om een EEG te verkrijgen. Alleen worden de opgevangen hersensignalen hier niet gebruikt om te komen tot een encefalogram, maar worden ze zodanig versterkt dat ze een arsenaal aan pauken, drums en trommels tot vibratie kunnen brengen¹¹, zodat de stokken die tegen hun vel staan opgesteld, beginnen te roffelen.

Hoewel het hier om een heel ander soort weerklanken van het lichaam gaat, ligt de vergelijking met de microscopische versterking in *0'00"* voor de hand. De elektroden zorgen voor een technologisch gemedieerde sonorisatie, maar tegelijk ook voor de meest directe koppeling tussen lichaam en instrument die denkbaar is. Dankzij die directheid lijkt het instrument geen illusie maar wel een lichamelijke realiteit bloot te leggen. Net zoals in *0'00"* krijgt de technologie een onthullende functie en, dankzij haar directheid, een bepaalde mate van transparantie. Eveneens gelijkaardig in het concept is het procedurele aspect van de compositie. Het werk van de componist stopt bij het ontwerp van het instrumentale concept en bij het vastleggen van de te volgen procedure. Tijdens de uitvoering zelf is het niet de compositorische hand, maar wel de concrete aanwezigheid en de breintoestand van de uitvoerder die het verloop bepalen. Een belangrijk verschil met *0'00"* schuilt in de aard van de technologische mediatie. Waar in *0'00'* de gemaakte lichaamsgeluiden worden versterkt, hebben de hersengolven in *Music for solo performer* nog geen sonore realiteit die de versterking vooraf gaat. Wat versterkt wordt is nog geen geluid, maar is de elektrische pulsatie van het brein. De sonore vertaling van die pulsatie is een artistieke ingreep. We zouden het een vorm van 'mapping' kunnen noemen, een design dat bepaalt aan welke output de initiële informatie wordt gekoppeld, en hoe die koppeling functioneert. Het spreekt voor zich dat de rol van de

¹⁰ Vanop een afstand verliezen klanken niet alleen aan loudsterkte, maar ook aan onderscheidbare details.

¹¹ De versterkte hersengolven hebben een frequentie van 8 tot 12 hz, en leveren aldus een subsonische, onhoorbare trilling op. Indien echter de eigenfrequenties van de gebruikte instrumenten hiermee overeenkomen (of met harmonischen van deze frequenties), dan kunnen ze door deze frequenties in een resonantietoestand komen en beginnen ze sympathisch te vibreren.

kunstenaar vooral in deze fase van design van belang is. Dat de hersengolven hier worden omgezet in subsone vibraties die leiden tot percussief geroffel, is in sonoor opzicht een willekeurige beslissing. Het hadden evengoed orgelklanken of sinustonen kunnen zijn. Het mooie aan Luciers concept, is de paradox die in zijn instrumentaal ontwerp vervat zit. Het zijn immers alleen de alfagolven, of de trage hersengolven die tijdens slaperigheid of diepe ontspanning voorkomen, die de instrumenten tot klinken kunnen brengen. De uitvoerder wordt dus pas hoorbaar op momenten van mentale afwezigheid. De totale ontspanning of relaxatie van het lichaam wordt sonoor vertaald als gearticuleerde percussie, een klankvorm die we eerder met lichamelijke opwinding associëren. De herkenbaarheid van het indommende lichaam dat door zijn eigen indommelen letterlijk wordt wakker geroffeld, roept daarbij ook nog eens een spontane betrokkenheid van het publiek op.

Met Kagels instrumentaal theater heeft *Music for Solo Performer* de inzet van het lichaam en de zin voor theatraliteit gemeen. Maar er is een belangrijk verschil : een satirische of parodiërende afstand tot het materiaal is in Luciers composities nagenoeg onbespeurbaar. Dat merken we ook in zijn erg directe en expliciete gebruik van technologie. In Kagels instrumentaal theater gebeurt de inbreng van technologie meestal met behoud van haar oorspronkelijke context. Wanneer hij ongewone instrumenten en technologische apparaten hanteert in de muziekuivoering, dan schijnt dat zelden enkel omwille van hun muzikale potentieel te zijn, maar ook omwille van de associaties met het *rondom* van de muziek die ze oproepen. De exotische collectie instrumenten die hij verzamelt in *Der Schall* (1968, voor vijf spelers en 54 instrumenten), klinkt niet als een abstracte klankstudie, maar als een muziekensemble uit een droomwereld. De klankexotiek schuilt in de suggestie van een onmogelijke samenkomst van vele werelden in eenzelfde muziekensemble. Precies omdat Kagel de sonore referentialiteit van de instrumenten niet vermijdt, wordt het mogelijk ze met een zekere afstand in te zetten en een gevoel van ironie of parodie op te roepen.

De inzet van de technologie in Luciers muziek kan daarentegen eerder poëtisch of transformatoerisch genoemd worden. *Music for Solo Performer* mag dan wel erg theatrale referenties hebben naar een medische en klinische wereld, de technologie wordt er niet met een parodiërende afstandelijkheid ingezet, maar wel als een direct middel om te komen tot een poëtische metamorfose. In vele van zijn werken lijkt een transformatie plaats te vinden die stoelt op de verbinding van twee elementen. Enerzijds een bijna wetenschappelijke fascinatie, een verwondering om de werking van een akoestisch proces of een technologische procedure, en anderzijds de existentiële gesitueerdheid van de uitvoerder en de luisteraar¹².

Met *Music for Solo Performer* hebben we een mooie afsluiter gevonden voor een concertprogramma dat begon en eindigde met roerloosheid: de pianist voor zijn instrument in 4'33" en de solist met gesloten ogen zittend in een stoel. Twee erg verschillende contexten, de ene een traditioneel muzikale, de andere een theatrale. Maar ook twee concepten die de spanningsvolle aanwezigheid van het lichaam in de stilte rondom de klank situeren: De spanning van het aandachtige lichaam in de stilte van 4'33", de stilte van het nog wakkere lichaam dat zich tracht te ontspannen in *Music for Solo Performer*.

¹² Eén van de mooiste voorbeelden hiervan is zijn bekende *I am sitting in a room* (1969), wat zowat als het ultieme feedbackstuk kan worden beschouwd. Het start met de woorden: "I am sitting in a room, different from the one you are in now..."

Met *4'33"*, *Nostalgie*, *Con Voce*, *Sonant*, *0'00"* en *Music for Solo Performer* hebben we drie stille en drie luidruchtige composities uit de naoorlogse gecomponeerde muziek waarin we kunnen spreken van een expliciet hoorbaar en zichtbaar worden van de uitvoerder. Laten we daar bij wijze van uitsmijter nog een compositie aan toevoegen van recentere datum. We laten deze keer de componist zelf aan het woord voor de motivatie en de beschrijving van het werk in kwestie:

"Ik wilde de gehele sonore output van de solist afhankelijk maken van diens menselijke arbeid... Daartoe was het in de allereerste plaats noodzakelijk de gitarist zelf de gehele elektrische stroom te laten voortbrengen nodig voor de voeding van zijn versterker. Zo bouwde ik een hometrainer om tot elektriciteitscentrale: het vliegwiel van de hometrainer drijft een generator aan, waarbij het geleverd vermogen een functie is van de door de mens geleverde arbeid. Het stuk begint met het bestijgen van de hometrainer door de gitarist. Op de plaats van het stuur is een bovendeel van een kleine muzieklessenaar gemonteerd. De partituur bestaat uit een aantal sekties, a tot e. De sekties worden na elkaar uitgevoerd, alleen afgescheiden door een beperkte teatrale aktie. (Drinken uit een fietsdrinkbus, zweet afvegen, armen losgooien, pedalen tijdelijk lossen en voeten losschudden...) Deze akties moeten zonder enige overdrijving op een natuurlijke manier worden uitgevoerd.

Naarmate het stuk vordert en ook technisch moeilijker wordt, krijgt de speler het lastiger om tevens voor zijn stroomvoorziening in te staan. De vervorming die ontstaat wanneer de speler niet bij machte blijkt het toerental van de dynamo op peil te houden, maakt intrinsiek deel uit van deze kompositie." (Godfried-Willem Raes, 1998)¹³

Het uiterst theatrale *Dynamo* (1977/98) van Godfried-Willem Raes sluit mooi aan bij de theatraliteit van Schnebel, maar in zijn satirische geladenheid vooral ook bij het instrumentaal theater van Kagel. Uit de beperkte niet-muzikale toevoegingen in de partituur blijkt dat de uitvoerder hier net als in Kagels instrumentaal theater, tegelijk als muzikant en als acteur wordt opgevoerd, maar dat de auteur er zich eveneens bewust van is welke gevaren dat met zich meebrengt. Er is ook sprake van de directe koppeling tussen lichaam en technologie die we in *Music for Solo Performer* hebben teruggevonden. Het trappen van de gitarist vormt een daadwerkelijke noodzaak voor het genereren van de elektrische stroom die nodig is voor de klankproductie. De vermoeidheid die naar het eind van de uitvoering optreedt, is niet gespeeld maar reëel¹⁴. Daarmee vormt deze toegift opnieuw een goed voorbeeld van de perspectiefverandering in de kunstmuziek, die op de meest radicale manier met *4'33"* werd ingezet.

Die perspectiefverandering kunnen we haast letterlijk nemen, want het perspectief zelf van de muziekuitvoering lijkt in al deze composities een thema te worden. De muziek neemt er als het ware haar uitgangspunten op de korrel. Of zoals we vorig hoofdstuk besloten: de vraag naar het *waar?* van deze muziek wordt belangrijker dan haar *wat?*. *Daar* is niet de plek waar muziek zich nestelt, muziek is *overal* (*4'33"*). *Daar* is geen muziek meer mogelijk (*Con Voce*). De klankmuur die we reflexmatig associëren met een elektrische gitaar, is in de eerste plaats elektrische stroom, de rest is lichaamsideologie die de rockcultuur er *rondom* heeft opgetrokken (*Dynamo*).

¹³ Bron: website Godfried-Willem Raes, <[Dynamo](#)>, laatst bezocht op 18/12/2010.

¹⁴ In één van de uitvoeringen die ik kon meemaken zelfs zo reëel dat de gitarist op het eind uitgeput van zijn hometrainer viel.

tussen abstractie en concreetheid

De muziek die zich om haar *waar?* bekommert, verkrijgt een zelfreflexief karakter. In de instrumentale muziek leidt dat al snel tot een thematiseren van één van haar grondkenmerken: instrumentale muziek is een door muziekinstrumenten gemedieerde muziek. Dat besef tot expressie willen brengen is ingrijpender dan het op het eerste zicht lijkt. Slechts door een ruimtelijke perspectiefverandering komen het instrument en het uitvoerende lichaam in het vizier van de componist. Waar voorheen het uitvoerende lichaam als een intermedierende instantie volledig ten dienste stond van een klankideaal, lijkt in de aangehaalde composities het musicerende lichaam en zijn instrumentarium zelf te worden opgevoerd. Die geste heeft een conceptueel karakter. De aanwezigheid van een uitvoerend lichaam en een instrument worden het startpunt voor het herdenken van de muziekpraktijk, maar eerst en vooral van het compositorische materiaal. In de terminologie van het eerste hoofdstuk betekent dat een verschuiving van het muzikale speelterrein: het uitvoerende lichaam en zijn instrumentarium die voordien in de ruimte *voor* de muziek konden worden gelokaliseerd, bevinden zich nu in het muzikale speelterrein, de ruimte *van* de muziek. De compositorische ambitie richt zich nu niet alleen meer op het zo optimaal mogelijk laten weerklinken van de muziek, maar wil ook datgene wat de muziek denkt, ervaart en uitvoert in de compositie betrekken: het musicerende en, in tweede instantie, het muziek waarnemende lichaam dienen zich aan als potentiële muzikale thema's.

Zo lijkt het toch op het eerste zicht. Maar wat betekent dit alles precies als we de muzikale consequenties van deze thematiek doordenken? Welke vrijheid rest er nog in de compositie van het sonore als het instrumentele lichaam zelf al het onderwerp van het muzikale programma wordt?

Er is nog een groot verschil tussen een perspectiefverandering waarin het lichaam in de uitvoering zichtbaar wordt, en een werkelijke inclusie van dat lichamelijke als materiaal in een compositorische praktijk. Met het zichtbaar en hoorbaar worden, ontstaat een nieuwe problematiek waarbij de gangbare betekenissen van het abstracte en het concrete in de muziekpraktijk beginnen te schuiven. Als muziek zo concreet wordt dat ze als het ware met de instrumentale actie van het uitvoerende lichaam gaat samenvallen, dan wordt het erg moeilijk om in deze muziek nog iets te onderscheiden dat abstraherbaar is van haar uitvoering. Misschien is het geen toeval dat de verschijning van het uitvoerende lichaam in de nieuwe muziek gepaard ging met de opkomst van een 'authentieke uitvoeringspraktijk'¹⁵ in de oude muziek. De voorstanders van een historische muziekbenadering wijzen op de intieme verwevenheid van de instrumentale context en de menselijke maatschappij (*wereld voor* en *rondom*) waarin een muziekstijl gestalte krijgt. De specifieke karakteristieken van het instrumentarium, de architecturale omgeving en de algemene cultuur waarin de muziek weerklinkt, bepalen in hoge mate de vormgeving van de muziek en de richting waarin ze evolueert. Sceptici van een al te groot streven naar historische authenticiteit wijzen dan weer op de abstracte kwaliteiten van de muziek die haar voorbij haar gesitueerde ontstaan weten te tillen en die uitvoeringen op niet-historische instrumenten legitimeert en zelfs nodig maakt¹⁶.

Ook in de hedendaagse muziekpraktijk is bij een groot aantal componisten sinds de zestiger jaren van vorige eeuw een tendens naar 'het concrete' merkbaar. De jonge componist Simon

¹⁵ Een terminologie die vandaag door haast alle beoefenaars is ingeruild voor het genuanceerder klinkende: 'historisch geïnformeerde uitvoeringspraktijk'.

¹⁶ Zie ook Adorno's verwijten in dat verband in zijn beruchte artikel 'Bach defended against his devotees' (Adorno, 1967)

Steen-Andersen benoemt die tendens als een streven naar een 'hyperideomatische' benadering van muziek (Steen-Andersen 2010/54). Een streven dat in zijn ogen een omslagpunt bereikt op het ogenblik dat uitvoering en klankideaal gaan samenvallen. Vanaf dat ogenblik ontstaat de mogelijkheid de hiërarchie in het muzikale ontstaansproces om te keren: bovenaan staat dan niet meer het klankideaal waarnaar de uitvoering zich richt, maar wel de instrumentale handelingen die een autonomie verkrijgen en die de sonore output als het ware tot een variërend bijproduct degraderen. Een provocatieve stelling die duidelijk maakt dat de problematiek van het abstracte en het concrete veel meer is dan een semantische discussie. Het toekennen van abstracte of concrete kwaliteiten aan specifieke actoren in de muziekpraktijk, typeert tegelijk de rolverdeling, de verantwoordelijkheid en meer in het algemeen de verhouding tussen compositie en uitvoering in die praktijk.

Dat de beschreven perspectiefveranderingen in een gedeelte van de naoorlogse gecomponeerde muziek gevolgen heeft voor de status van het uitvoerende lichaam, leidt weinig twijfel. We zijn er echter nog niet aan toe te bepalen in hoeverre dat uitvoerende lichaam eind jaren '60 werkelijk als een muzikaal materiaal kan worden opgevat. Daarom beperken we ons voorlopig tot het scherper stellen van de problematiek van het concrete en abstracte aan de hand van twee laatste historische voorbeelden van lichaamsverschijningen in de gecomponeerde muziek. We wenden ons daartoe opnieuw tot het oeuvre van Mauricio Kagel en Dieter Schnebel. Hoewel we ons onderzoek beperken tot de instrumentale, gecomponeerde muziek, laten we daarbij voor één keer de menselijke stem aan het woord, zij het dan vanuit een instrumentaal perspectief.

de blootgelegde stem

Tussen 1968 en 1974 werkte Dieter Schnebel aan *Maulwerke*, een open partituur die de uitvoerders geen afgewerkte compositie biedt, maar wel een verzameling van vocale technieken die zijn onderverdeeld in verschillende categorieën: ademhalingen, larynxspanningen, keelgorgels, 'mondstukken', tongslagen en lippenspel. De partituur nodigt uit om met deze categorieën in groepsverband te oefenen volgens bepaalde schema's en gedragscodes. Het opzet bestaat erin om op basis van het aangeleverde materiaal tot een groepscreatie te komen die concertant wordt uitgevoerd. Wat de creatiestrategieën en de groepsinteractie betreft, past dit werk perfect in een tijdsgeest waarin de autoriteit van de componist en de partituur ter discussie staan, en waarin de emancipatie van de uitvoerder en de luisteraar zich als een nieuw thema aandient. In dat opzicht is Schnebel overigens een 'on-Duitse' componist. De manier waarop hij niet het auteursideaal maar wel het participatorische en het proceskarakter van de muzikale ontwikkeling centraal stelt, doet bovendien erg denken aan creatiemodellen die talrijke Europese dans- en theatergezelschappen vanaf de jaren '90 zullen hanteren. Anderzijds is in zijn gedetailleerde ontleding en deconstructieve benadering van het materiaal nog altijd een seriële gedachte herkenbaar die (net zoals in Kagels muziek) nauw aansluit bij de modernistische geest waarvan de West-Europese kunstmuziek na de tweede wereldoorlog doordrongen was. Een geest waarin het wantrouwen tegenover de expressies van het subject weerklonk.

Het is dan ook interessant om na te gaan wat het effect is voor de status van het uitvoerende lichaam indien sociale bewogenheid, in *Maulwerke* vertaald als een open en interactief creatieproces, gekoppeld wordt aan een deconstructieve benadering van het muzikale materiaal (in dit geval stemklanken in de breedste zin van het woord).

Van de uitvoering die ikzelf enkele jaren geleden mocht bijwonen¹⁷, herinner ik me alleszins het categorische aspect, dat nog versterkt werd door de scenografie. Uitvoerders verzamelden zich in een cirkel om vervolgens allemaal tegelijk een oorverdovend keelgeluid te ontsteken. Ze deden dat niet unisono of volgens een duidelijk herkenbare muzikale ordening, maar met een groepsdynamiek waarin alle uitvoerders toch een eigen identiteit behielden, hoewel ze dezelfde soort klankacties uitvoerden. Elke vocale techniek werd uitgevoerd in een andere ruimtelijke opstelling. Soms stonden de zangers dicht tegen elkaar aan, soms verspreid over de hele ruimte, dan weer zaten ze samen aan een tafel. Er leek een dubbel streven te zijn naar sonore groepsinteractie enerzijds en naar profilering van de variaties tussen individuele stemkarakters anderzijds. Maar wat ik me vooral herinner was het gebruik van zowel sonore als visuele technieken die het documentaire aspect van de voorstelling versterkten. Miniatuurcamera's filmde binnenin de mondholte de tongslagen waarvan tegelijk de klank werd versterkt. Gorgelgeluiden werden vergezeld van projecties van keelholten die zich openden en sloten.

Schnebel vraagt dat elke uitvoerder beschikt over een kleine microfoon. In de voorstelling die ik bijwoonde was er zelfs een instrument ontwikkeld dat tussen neus en bovenlip kon worden bevestigd en waarmee neus- en mondklanken van elkaar gescheiden konden worden gecapt¹⁸. De voorstelling leek doordrongen van een catalogusgedachte. Het menselijke stemapparaat werd meticulous ontleed in zijn articulatiemogelijkheden maar was ook voortdurend aanwezig als een instrument van de interactie.

Maulwerke heeft geen narratief of representerend karakter, maar lijkt met alle geweld te willen *demonstreren*. Wat gepresenteerd wordt, zijn de uitvoerders en meer specifiek de sonore en communicatieve klankmogelijkheden van hun stemapparaat¹⁹. Niet in een symbolische of geabstraheerde vorm, maar in hun concrete gedaante, zonder afstand. De catalogusgedachte, gekoppeld aan de vergrotende technologieën (microfoons en camera's, geluidsversterking en beeldprojectie) leverde daarbij soms de indruk van een streven naar 'oneindige scherpte', wat, analoog met de geluidsversterking in *O'OO*", geïnterpreteerd kan worden als een streven naar een soort hyperrealiteit of een 'intense aanwezigheid'. Tegelijk had de voorstelling in mijn ervaring precies op dat gebied een erg ambigu of abstraherend effect. We hebben de geluidsversterking in *O'OO*" als een vergrotende strategie bestempeld die een dichterbij brengen van het lichaam kan teweeg brengen. Het is echter geen wetmatigheid dat sonore versterking tot sterkere ervaringen van aanwezigheid leidt. We komen hier terecht bij de problematiek die we eerder al bespraken: valt datgene wat versterkt wordt te beschouwen als een abstract muzikale articulatie of als het concrete lichaam zelf dat de muziek articuleert? Of is er misschien sprake van een dubbele versterking van zowel het sonore gegeven als van de lichamelijke aanwezigheid?

Het antwoord zal waarschijnlijk afhankelijk zijn van de luistercontext en van de aard van het sonoor versterkte materiaal. We kunnen er van uitgaan dat de versterking van toonpatronen die als patroon een herkenbare muzikale cultuur uitdrukken, makkelijker als 'versterkte mu-

¹⁷ KunstArbeidersGezelschap, Zuiderpershuis, Antwerpen 11/02/2006

¹⁸ Een ontwerp van Dirk Veulemans, Vlaams geluidskunstenaar die bij het *Maulwerke* project van KAG (2005-2006) betrokken was.

¹⁹ "Die eigentlichen Ausführenden sind die Artikulationsorgane, und die Musik der MAULWERKE besteht aus den äußeren und inneren Vorgängen des Artikulierens. Bei den Akteuren handelt es sich also nicht so sehr um Vokalistinnen in herkömmlichen Sinn als schlicht um Artikulierende. Daher wird von ihnen außer einer gewissen musikalischen Vorbildung keinerlei Ausbildung erwartet" (Dieter Schnebel, 1974, part.)

ziek' zullen waargenomen worden dan het versterkte, toevallige lichaamsgeluid in 0'00". Toch zorgt in beide gevallen de geluidsversterking voor potentiële complicaties.

Zoals de meeste vormen van technologische mediatie, maakt klankversterking de mediale ketting, of de afstand tussen klankbron en oor, langer. Zoals elke nieuwe mediatechnologie brengt ook klankversterking het risico van een vervreemding met zich mee. Het opblazen van het zachte gestommel van het lichaam tot een geluidsniveau waarop het kan concurreren met een drumstel, ontnemt aan dat gestommel iets van haar concrete gestalte. Lichaamsidentiteit in een muzikale context bezit een sonore component, wat betekent dat de 'normaliteit' van het muziek uitvoerende lichaam ook gegeven wordt in de herkenbaarheid van zijn sonore aanwezigheid. Op die manier kunnen we begrijpen hoe geluidsversterking en spatialisatie in ruimtelijk opzicht een potentiële lichaamsvervreemding met zich meebrengen²⁰. Ik laat in het midden of we die ervaring moeten beschouwen als een effect van cognitieve twijfel (de hoorbare aanwezigheid van versterkende klankapparatuur kan twijfel zaaien omtrent de echtheid van wat we horen) dan wel van een spontane perceptuele ont koppeling van klank met haar klankbron, bijvoorbeeld doordat het versterkte geluid niet meer gelokaliseerd is in of aan de klankbron maar in de conus van de luidspreker.

Het vervreemdende effect wordt nog vergroot wanneer de aanwezigheid van het lichaam wordt opgesplitst in verschillende media-technologische projecties: een auditieve projectie door middel van luidsprekers en fragmentarische beeldprojecties van een uitvergroot lichaamsonderdeel (de mondholte bijvoorbeeld), dat alles simultaan met de 'normale' zichtbare en eventueel ook hoorbare aanwezigheid van de uitvoerder²¹.

Het menselijke stemapparaat verschijnt in *Maulwerke* niet als een muzikaal medium, maar als een onderwerp dat met scenische en muziektheatrale middelen wordt gepresenteerd. Als de muziek haar eigen instrumentarium tot onderwerp neemt, kunnen we hier, net zoals dat het geval was in de besproken stille composities, spreken van een perspectiefverandering. Het schijnbare gebrek aan narratieve intenties in de voorstelling, gekoppeld aan de demonstratieve technieken, richt de aandacht in *Maulwerke* op het lichaam van de stem, eerder dan dat we het gevoel krijgen dat de stem het lichaam bezielt. De stem lijkt in haar vochtige behuizing te worden blootgelegd, gedissecteerd. Toch schijnt er iets aan die dissectie te ontsnappen. Het blootleggen lijkt nooit voltooid, de stemklanken vallen onmogelijk te herleiden tot de gevisualiseerde spierspanningen of de lichaamshoudingen van de zangers. Het is alsof de ontsluitende en vergrotende technieken zelf verantwoordelijk zijn voor de inbreng van een nieuwe abstractie, een ambiguïteit, iets dat ons verhindert het geschreeuw, gegrol en gegrom van de uitvoerende lichamen als louter lichaamsgeluid te ervaren.

Hiermee raken we mijns inziens aan een grondervaring in het horen van de menselijke stem. Die stem heeft een *akoestisch karakter*²², een identiteit die niet valt te herleiden tot het

²⁰ Hoewel dat ook betekent dat de gewenning aan een koppeling tussen technologie en lichaam het proces weer een andere richting kan doen inslaan: de versterking kan in bepaalde situaties deel gaan uitmaken van ons besef van 'culturele normaliteit'.

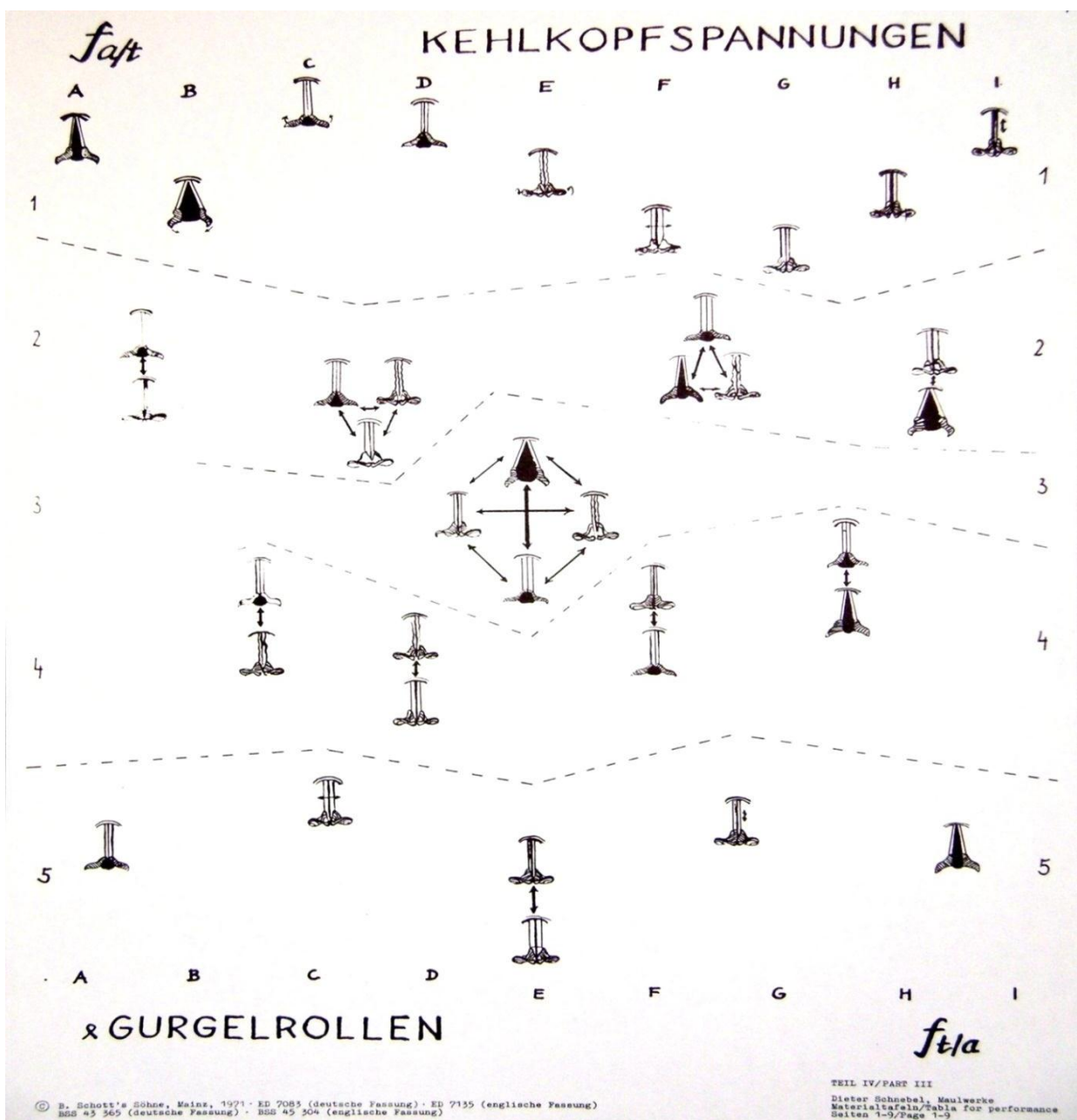
²¹ Hoorbare versterking heeft in dat opzicht, voor zover ze in 'real time' plaatsvindt, een directer karakter dan visuele projectie. In tegenstelling tot de visuele verdubbelingen en uitvergrotingen zijn het akoestische en het versterkte audiosignaal niet van elkaar onderscheidbaar (de akoestische output is meestal kleiner dan de versterkte output).

²² "*Acousmatique*: mot rare, dérivé du grec est ainsi défini dans le dictionnaire: *adjectif, se dit d'un bruit que l'on entend sans voire les causes dont il provient...* L'écoute acousmatique s'oppose à l'écoute *directe*, qui est la situation "naturelle" où les sources des sons sont présentes et visibles... En isolant le son du "complexe audiovisuel" dont il faisait initialement partie, elle crée des conditions favorables pour une *écoute réduite* qui s'intéresse au son pour lui-même, comme *objet sonore...*" (Michel Chion, 1995/18)

lichaam. Maar tegelijk is de stem door en door lichamelijk, is ze de expressie van een lichamelijke binnenkant. In zijn studie van de stem (*A Voice and Nothing More*, 2006) heeft Mladen Dolar het in dat verband over het 'buikspekersgehalte' van elke vocale expressie.

“Ventriloquism pertains to voice as such, to its inherently acousmatic character: the voice comes from inside the body, the belly, the stomach - from something incompatible with and irreducible to the activity of the mouth. The fact that we see the aperture does not demystify the voice; on the contrary, it enhances the enigma... The voice, by being so ephemeral, transient, incorporeal, ethereal, presents for that very reason the body at its quintessential, the hidden bodily treasure beyond the visible envelope, the interior “real” body, unique and intimate, and at the same time it seems to present more than the mere body – in many languages there is an etymological link between spirit and breath (breath being the “voiceless voice,” the zero point of vocal emission... It is a bodily missile which has detached itself from its source, emancipated itself, yet remains corporeal” (Mladen Dolar, 2006/70)

Fragment uit de partituur van Maulwerke:



Het demonstratieve aspect van de lichaamscategorisatie in *Maulwerke* doet een soort van onoplosbare spanning ontstaan: het inzoomen op de fysieke gebeurtenis van de stemklank is een inzoomen op het concrete lichaam van de stem. Maar de stem is niet te begrijpen als de zichtbaarheid van de mondholte, de keelopening of de trillende stembanden. Integendeel, met het inzoomen wordt het lichaam onpersoonlijk, het verdwijnt als een omhullende omtrek. De koppeling van de stem aan de zichtbaarheid van het spraakorgaan in close-up, is in zekere zin willekeurig. De stem, die ondanks haar etherische karakter aan het lichamelijke blijft appelleren, krijgt daardoor een bijna onheimelijk karakter.

Met het voorbeeld van *Maulwerke* in het achterhoofd, zouden we aan het citaat van Dolar een nuance kunnen aanbrengen. We moeten een onderscheid maken tussen de visuele close-up van het lichaams(deel) en de aanwezigheid van het lichaam als een zichtbare omtrek in een omgeving. Het kijken in close-up en het ervaren van de zichtbare aanwezigheid van een individu zijn verschillende modi van visuele aandacht. Zichtbare aanwezigheid als een 'omtrek' duidt eerder op een besef, een 'voorhanden zijn', dan op een lokaliserend of detaillerend kijken. Het verschil tussen beide modi wordt duidelijk in de status van het detail. De ervaring van aanwezigheid als een globale omtrek (bijvoorbeeld van een lichaam), hoeft niet 'vager' te zijn dan de waarneming van een uitvergroot detail van die aanwezigheid. De ervaring van een levensechte aanwezigheid kan ook worden begrepen als een ervaring van potentiële *toegang* tot het visuele detail van de aanwezigheid het lichaam, zonder dat daarom sprake is van een daadwerkelijk uitlichten van dat lichamelijke detail.

"The presence of the detailed environment...consists, then, not of our feeling of immediate contact with those features, but of our feeling of *access* to those bits of detail. The detail is present *now*, though absent (unseen, out of view, partially occluded, etc.), because we *now* possess the skills needed to bring the relevant features into view. The scene is present to me now as detailed, even though I do not now see all the detail, because I am now able – by the exercise of a repertoire of perceptual skills – to bring the detail into immediate perceptual contact...The detail is present because it is, as it were, *within reach*." (Alva Noë, 2006/422)

In de perceptuele vaardigheden die filosoof Alva Noë benoemt, wordt de actieve en sensorimotorische rol van het waarnemende lichaam duidelijk: het is omdat we kunnen vertrouwen op de mobiliteit van het oog en het hoofd, of op de (hypothetische) mogelijkheid ons te verplaatsen en om rondom datgene wat we zien heen te kunnen lopen, dat een object of lichaam waarvan we slechts een omtrek of een voorzijde kunnen zien, toch 'geheel' aanwezig aanvoelt. De 'volheid' van die aanwezigheid staat in directe relatie tot de toegang tot die aanwezigheid. Aanwezigheid kan in dat opzicht beschouwd worden als het product van de ervaring van een *impliciet potentieel*, in die mate zelfs dat ervaringen van volheid en van expliciet detail op gespannen voet met elkaar kunnen staan. Als we het hebben over de ervaring van aanwezigheid van het musicerende lichaam, moeten we dus niet alleen een onderscheid maken tussen het binnen en het buiten van het lichaam. Alleen al de zichtbare buitenkant levert naargelang de aandachtmodus verschillende vormen van aanwezigheidservaring.

Ook de tijdsrelatie tussen het zichtbare en hoorbare lichaam kan aanleiding zijn tot herformulering van Mladen Dolar's citaat (zie vorige pagina). Eerder dan ervan uit te gaan dat de stem zich emancipeert van het lichaam, moeten we misschien stellen dat ze in de beluistering het lichaam vooraf gaat, dat ze altijd *een* lichaam evocert dat al dan niet visueel gecon-

cretiseerd en bevestigd kan worden in de omtrek van een individu²³. Wanneer die performatieve kracht van de stem gepaard gaat met een daadwerkelijke visuele belichaming, lijkt er al gauw transparantie te ontstaan: de stem en de omtrek horen bij elkaar: de stem vormt de toegang tot de lichamelijke omtrek en vice versa. Stem en lichaam treden op als facetten van een intermodale zintuiglijkheid waarin de ervaring van aanwezigheid gestalte krijgt. Precies die mediale transparantie lijkt in *Maulwerke* te worden gedwarsboomd. Enerzijds schijnt in het afzonderen van de sonore en visuele componenten van de stemgebeurtenissen een abstractie of een 'objectivering-tot-materiaal' plaats te vinden. Anderzijds bleef er bij afwezigheid van een perspectief waarin duidelijk is wat geldt als voorgrond en achtergrond een spanning voelbaar (althans in mijn ervaring) tussen het gedemonstreerde (het stemapparaat) en datgene wat demonstreert (het uitvoerende lichaam, de menselijke uitvoerder).

De scenische versie die ik van *Maulwerke* kon meemaken deed zowel wat betreft deze ambiguïteit als de thematiek sterk denken aan de openingsscènes uit *Hallelujah* (1969), een film van Mauricio Kagel²⁴ die grotendeels gebaseerd is op een gelijknamige koorcompositie die hij een jaar voordien schreef. De oorspronkelijke koorcompositie heeft wat haar generatieve procedures betreft heel wat gemeen met *Maulwerke*: er is geen doorlopende partituur, maar wel een verzameling van zestien solistische partijen die naar believen kunnen worden gecombineerd en die vragen om een voorafgaand creatieproces in groep. Het is echter alerm minst een openheid die tot doel heeft de rol van de componist uit te schakelen. Wat Kagel beoogt, is te komen tot een resultaat waarin - net zoals we dat in *Sonant* al zagen - het repetitieproces en de sociale interactie kenbaar worden gemaakt, en in zekere zin worden getheatraliseerd.

Ook in de filmversie van *Hallelujah* (1969) zijn er opvallende analogieën te maken met *Maulwerke*. De film start op een quasi documentaire wijze met een ontleding van de werking van het menselijke stemapparaat. De associatief-surrealistische manier waarop de stembanden, de longen, de mondholte en lippen worden in beeld gebracht en becommentarieerd, maken het van meetaf aan echter onmogelijk om het in beeld gebrachte als louter documentair te begrijpen. De documentaire toon wordt in *Hallelujah* ingezet als een herkenbare voorstellingswijze, maar dat gebeurt met een ernst die haaks staat op de absurde en soms sinistere beelden. Het 'demonstratieve tonen' wordt daarmee zelf onderwerp van parodie of satire. Het wil niet zeggen dat daarmee duidelijk is hoe die parodie begrepen moet worden. Zoals wel vaker het geval is met Kagels werk, kan je *Hallelujah* interpreteren vanuit verschillende oog- en oorpunten, zonder tot een bevredigende conclusie te komen. Die veelduidigheid en ambiguïteit zijn in het werk van Kagel aanwezig als moedwillige karakteristieken.

"Some of the subjects of my pieces are certainly two- or even three-sided. I am interested in ambiguity. Though not because I am a fan of ambiguity, but because it is an essential feature of the external world." (Mauricio Kagel, in: Nyffeler, 2000)²⁵

In tegenstelling tot Schnebel's *Maulwerke*, wordt in Kagels *Hallelujah* een stap achteruit gezet ten opzichte van het opgevoerde materiaal. Dat heeft niet alleen te maken met het me-

²³ Zie ook de paragraaf 'oog en oor' in hoofdstuk 1.

²⁴ Het is me niet bekend in hoeverre *Maulwerke* en *Hallelujah* elkaar beïnvloed hebben. Zeker is wel dat er tussen Schnebel en Kagel sprake was van interactie en zelfs samenwerking. Kagels film *Solo* (1967) was gebaseerd op het al eerder besproken *Nostalgie* (1962) van Dieter Schnebel. Omgekeerd werkt Schnebel als musicoloog eind jaren '60 aan een boek over het werk van Kagel (*Mauricio Kagel*, Schnebel 1970).

²⁵ Bron: website Beckmesser, '[There will always be questions enough](#)', laatst bezocht op 18/12/2010.

diale verschil tussen muziektheater en film. Het wijst op een wekerend verschil tussen beide componisten wat betreft hun houding ten opzichte van de voorstellingswijze. De mond en het stemapparaat worden in *Hallelujah* opgevoerd op een scenische wijze waarin het oog en oor van de componist duidelijk herkenbaar blijven. Er is geen sprake van een 'open' aanwezigheid van het gefilmde materiaal (in zoverre het medium film echte openheid toelaat), maar wel van een geregisseerd belichten, openbaren en verbergen. Met de belangrijke toevoeging dat de regie zelf niet naar transparantie streeft, maar via de vaak bizarre dramaturgie, de hand van de regisseur nadrukkelijk aanwezig laat. De esthetische afstand die Kagel daarmee schept, maakt kritiek en ironie mogelijk. Alles schijnt in zijn oeuvre onderwerp te kunnen worden van een parodiërende invalshoek²⁶: de muzikale sonoriteit, de instrumentele omgeving, de ideologieën waarmee de muziek omringd is. Wat ook het onderwerp is, Kagel lijkt steeds in staat een buitenstaanderperspectief²⁷ in te nemen. De moeilijkheid om Kagels werk vast te pinnen, schuilt dan ook niet in zijn eclectische materiaalkeuzes, maar wel in zijn ambivalente houding ten opzichte van het muzikale perspectief.

Daarom is het ook zoveel moeilijker om in Kagels werk te spreken van een duidelijke perspectiefwissel zoals dat het geval was in *4'33"*. Er is veeleer sprake van een constant verwerpen of saboteren van perspectieven. In onze ruimtelijke terminologie zouden we kunnen spreken van het niet accepteren van een stabiele instrumentale omgeving en tegelijk het niet accepteren van de grenzen van het speelterrein. Daardoor kan Kagels muziek altijd omslaan in theater of cinematografie, en kunnen theatrale expressies op hun beurt een abstractie verkrijgen die ze weer in het muzikale domein binnentrekken, zonder er zich daarom te willen vestigen.

“Kagels interest in the theatricality of objects is also a demonstration of the detachment he wishes to keep between an object and its function, presenting situations with diverse interpretative possibilities, keeping the audience frustrated as to the purpose of the actions and the objects connected with them.” (Zachar Laskewicz, 1992)²⁸

In de wereld van Mauricio Kagel heerst een vrij spel van associaties, van tegenstellingen en paradoxen, zij het dat die vrijheid door de componist strak in de hand gehouden wordt. De muzikant blijft in Kagels muziek uitvoerder van een muziek(theatraal) plan. Zelfs waar het uitvoerende lichaam de mogelijkheid krijgt te improviseren of keuzes te maken, verschijnt het onder de supervisie van een regisseur, zodat die vrijheid als het ware wordt opgevoerd en getheatraliseerd. In Luciers *Music for Solo Performer* of in *0'00"* van Cage blijft de bijdrage van de componist beperkt tot het leveren van een concept of het bedenken van een muzikale uitvoeringssituatie. In de door mezelf bijgewoonde uitvoering van *Maulwerke* leek de ambigüiteit van het uitvoerende lichaam een bijverschijnsel van een multimediale voorstellingswijze, eerder dan een effect dat door de componist doelbewust werd nagestreefd. In Kagels muziek daarentegen, blijft de hand van de componist ook tijdens de uitvoering herkenbaar in de regieaanduidingen, in de plotse perspectiefwissels, in de absurde handeling

²⁶ De enige uitzondering daarop vormt misschien het medium film zelf en de montagetechniek waarmee Kagel zijn paradoxen construeert.

²⁷ “What is so specific about Kagels art is that it is always *about something* or *reflects on something*. It is an art of commentary and of conceptual thinking, and these principles can be realized in a variety of art forms... for Kagel, composition is not necessarily connected with sound, since it is characterized by procedure rather than product – a way of doing something. Likewise, the focus lies more on the referential character of a composition – on how it relates to the world – than on how it is constituted in and of itself.” (Björn Heile, 2006/4)

²⁸ Bron: website Zachar Laskewicz, [The New-Music Theatre of Mauricio Kagel](#), laatst bezocht op 18/11/2010.

die tegelijk ambigu en precies is. De volatiele identiteit van de uitvoerder draagt in zijn muziek vooral de stempel van de compositie. Indien we willen achterhalen hoe die stempeling gebeurt, moeten we wellicht eerst en vooral nagaan hoe Kagel de muzikale tijd vormgeeft. Zijn sabotages van de instrumentele ruimte zijn haast nooit van permanente aard, zoals dat wel in 4'33" het geval is. Het zijn veelal lokale en tijdelijke gebeurtenissen die deel uitmaken van een veellagig draaiboek, dat ondanks zijn non-conformisme ook gekenmerkt blijft door een strenge, modernistische schriftuur.

Door middel van sabotages en associaties stelt Kagel het onderscheid tussen een wereld *rondom*, *voor* en *van* de muziek voortdurend op de proef. Het effect daarvan is opnieuw een onthullen van de uitvoeringssituatie en van het muziek uitvoerende lichaam. Toch leidt dat niet alleen tot een zichtbaar en hoorbaar maken van concrete aanwezigheid. Het musicerende lichaam wordt door Kagels ingrepen in de eerste plaats blootgesteld aan zijn compositorische manipulaties die de identiteit van dat lichaam telkens weer in andere richtingen katalpult. Daarmee lijkt in Kagels instrumentaal theater de lichamelijke actie van de uitvoerders voor het eerst de status van een compositorisch materiaal te krijgen, zij het dan niet op dezelfde manier als de toonhoogten of toonduren van de 'abstracte muziek', maar wel als een aanwezigheid die kan worden opgenomen in een associatieve dynamiek. Het lichaam verschijnt in zijn muziek niet als een lichaam-op-zich, maar altijd als de drager van referenties naar een buitenmuzikale wereld, of met een aspect van de muzikale cultuur die in zijn muziek met een zekere afstand ten tonele wordt gevoerd. Als het Kageliaanse lichaam als een acterend lichaam verschijnt, is dat altijd als een belichaming van een *rondom*.

Het surrealistische karakter dat aan Kagels instrumentale theater soms wordt toegeschreven, is grotendeels toe te schrijven aan die inzet van uitvoerende lichamen als projectievelen voor wisselende socioculturele associaties²⁹. Gecombineerd met zijn afstand scheppende ironie, vermijdt Kagel daarbij de valkuil van een te grote directheid, van een samenvallen van lichaam en muziek, of van de sonoriteit met haar semantische referenties naar het *rondom* of het *voor* de muziek.

Toch blijkt zelfs in Kagels geval de vraag van kracht hoe op het ingeslagen pad kan worden verdergegaan. Na 1970 keert Kagel het instrumentaal theater min of meer de rug toe (*Con Voce* en *Zwei-Mann-Orchester* vormen late uitzonderingen), hoewel de ironische afstand en de meta-muzikale benadering nooit uit zijn muziek zullen verdwijnen. We kunnen dus nog niet spreken van een volwaardige en 'definitieve' inclusie van het lichaam in het compositorische materiaal. Integendeel, de voorlopige conclusie die uit de artistieke omwentelingen rond 1970 kan worden getrokken, is dat het te expliciete focussen op het musicerende lichaam of op het concrete *hier* en *nu* van de muziek, in compositorisch opzicht als een doodlopende straat werd gevoeld. Ook de vruchtbaarheid van het hanteren van de muziekuivoering als een instrumentaal theater bleek al bij al beperkt. Kagels evolutie in de latere jaren '70 is overigens tekenend voor een periode waarin de scherpste kantjes van de muzikale experimenteerdrijf in de Europese avant-garde en het Amerikaanse experimentalisme leken te zijn verdwenen. De kunstmuziek scheen zich na enkele decennia van revolutie en tegenrevolutie terug in zichzelf te keren. Dat zet ons aan tot het maken van een voorlopige historische balans van de lichaamsverschijning in de naoorlogse kunstmuziek.

²⁹ Björn Heile bekritiseert het surrealistische etiket dat Kagel stevast wordt opgespeld als een eurocentrisch perspectief. Zijn Argentijnse roots, en meer bepaald het magisch-realisme en de invloed van Jorge Borges en diens parallele werelden, verklaren volgens Heile beter het karakter van Kagels muziek. (Heile, 2006/11)

2.3 Een concrete omslag

In voorgaande paragrafen hebben we aan de hand van enkele voorbeelden beschreven hoe het muziek uitvoerende lichaam in de zestiger jaren van vorige eeuw in de gecomponeerde muziek op het voorplan trad. In het voorgaande hoofdstuk hebben we beargumenteerd dat een perspectiefverandering in de conventionele muzikale topologie de voorwaarde vormde voor dit verschijnen of weerklinken van het lichaam. In de muzikale voorbeelden die we tot hiertoe hebben aangehaald, hebben we het onderscheid gemaakt tussen het weerklinken van het lichaam als een onwillekeurig effect van een verschuiving in de muzikale topologie, en benaderingen waarin het uitvoerende lichaam daadwerkelijk wordt opgevoerd vanuit een compositorische intentie. We moeten daaraan toevoegen dat we ons in de keuze van de voorbeelden beperkt hebben tot de meest expliciete lichaamverschijningen in de gecomponeerde muziek. In dezelfde periode, grofweg vanaf einde jaren '50 tot begin jaren '70, herkennen we gelijkaardige fenomenen in het werk van Karlheinz Stockhausen, György Ligeti, Bruno Maderna, Luciano Berio, Sylvano Busotti en vele anderen. Gezien de wisselende invalshoeken en het relatief kleine tijdsvenster dat we hebben gehanteerd, is het aanbrenge van een harde chronologie in de behandelde werken irrelevant. Interessanter lijkt het om de korte periode waarop we ons concentreren, te beschouwen als een historisch kruispunt van waaruit we zowel naar het verleden als naar de actualiteit kunnen kijken. Een halve eeuw teruggaan in het muzikale verleden, is teruggaan naar een geschiedenis die ver genoeg ligt om er vanop een afstand tegenaan te kijken, maar ook weer dicht genoeg om er nog de verlangens en motivaties van een vorige generatie in te herkennen. In de aangehaalde voorbeelden werd een breuk zichtbaar met een voorafgaande muzikale cultuur, maar ze bieden ook stof om extrapolaties te maken naar de actuele toestand. Die extrapolaties zullen in het laatste hoofdstuk uitgebreider aan bod komen. In de volgende alinea's beperken we ons tot het leggen van enkele dwarsverbindingen en het maken van een contextualiserende interpretatie van de lichamelijke sporen die we hebben teruggevonden. Daarna zullen we ons wenden tot de eerder impliciete lichaamsverschijningen die zichtbaar en hoorbaar worden in de kunstmuziek rond 1970 en die we zullen interpreteren als producten van een 'concrete omslag' in het muzikale denken.

ideologie, herontdekking, experiment

Het is nuttig nog eens te benadrukken dat de verschijning van het uitvoerende lichaam in de gecomponeerde muziek niet zomaar gelijkgesteld kan worden met een thematisering van dat lichaam. Er zijn weinig sporen terug te vinden van een waarlijk lichaamsthema in de kunstmuziek van een halve eeuw geleden. Het onderzoek naar de plaats, de functie en de betekenis van het lichaam in de muziekpraktijk is vooral een hedendaags thema waarvan we achterom kijkend de wortels proberen te ontwaren. Die wortels vinden we in het groter wordend belang van de aanwezigheid van het musicerende en luisterende lichaam in de muziekervaring, in de bewustwording van de lichamelijkheid die inherent is aan de muzikale beleving en in de fascinatie voor lichaamsaspecten van de muziekuitvoering. Mijn belangstelling voor de jaren '60 van vorige eeuw, ligt in de bewustwording die zich precies op deze terreinen openbaarde. Het uitvoerende lichaam verscheen in het gezichtsveld van de compositiepraktijk, ook al bleken de condities en de context nog niet van die aard dat een duurzame integratie van het concrete lichaam in het compositorische materiaal mogelijk was.

De eerste lichaamsverschijning vertoont een ideologische strijd. Het muziek uitvoerende lichaam doemt op als een te emanciperen veld. In een naoorlogs en postindustriële tijdperk manifesteert het zich als een zich bevrijdend lichaam, als het lichaam van een individu dat zich in zijn zichtbaar en hoorbaar worden, maar ook in zijn opnieuw verworven recht te improviseren, afzet tegen de onderdanigheid van het orkestrale, gedirigeerde of slaafs partituur uitvoerende lichaam. Die ideologische inslag vertoont parallellen met de vroegste expressies van een muzikaal-topologische verschuiving. In *4'33"* wordt het zich openstellen voor het omgevingsgeluid gemotiveerd door een streven naar een niet-egotische muzikale uitdrukking. Onze belangstelling voor dit icoon van de twintigste-eeuwse muziek werd gevoed door een zijeffect van dat streven: als het egotische componeren en musiceren achterwege wordt gelaten maar tegelijk de conventies van de uitvoeringssituatie behouden blijven, dan worden zowel het uitvoerende als het luisterende lichaam voelbaar als een rest. In *Maulwerke* staat de emancipatie voorop van de articulatiemogelijkheden van het lichaam en de groepsinteracties die daaruit kunnen volgen. In *Hallelujah* en *Con Voce* van Mauricio Kagel verschijnt het lichaam niet alleen als een materieel en documenteerbaar lichaam, maar ook als de drager van een socioculturele realiteit die vervolgens onderwerp van ironie of karikatuur kan worden.

Met het emancipatorische musicerende lichaam werd een potentieel van de muziekkuitvoering herontdekt dat in de abstracties van het seriële en parametrische denken weinig kansen kreeg. In *Sonant* worden sabotagetechnieken ingezet om het musicerende lichaam te onthullen als een acterend lichaam, al hebben we dat acteren als een acteren 'ondanks zichzelf' bestempeld. Tien jaar na de stilte van *4'33"*, verschijnt in *Nostalgie* het stille lichaam in een concretere gedaante. De uitvoerder wordt nu zichtbaar als een gesticulerend lichaam dat een oude hiërarchie in de muziekkuitvoering in vraag stelt. Het zijn de acties van de dirigent en niet het weerklinken van de muziek die de muzikale verbeelding van de toeschouwers stimuleren. Dat voorop stellen van de actie, wordt nog scherper gesteld in het anekdotische *0'00"* dat Cage in hetzelfde jaar schreef. Het lichaam verschijnt in al deze composities als een theateraal lichaam, dat wil zeggen een lichaam dat altijd naar meer dan één wereld refereert, een lichaam als een projectieveld, als een aanwezigheid die van nature ambigu is.

De sonore versterking van het lichaam in *0'00"* scheen volgens Cage te volstaan om willekeurige actie als muziek te laten weerklinken. Het experimentele karakter van deze performance ligt in de onvoorspelbaarheid van haar klankresultaat. Contactmicrofoons leggen een in normale omstandigheden onhoorbare realiteit bloot. Niet alleen zorgen ze voor een versterking van de lichaamsaanwezigheid, ze maken het lichaam ook op een letterlijk ongehoorde manier aanwezig. In tegenstelling tot de verschijning van het lichaam als een taaie rest of als een herontdekt potentieel, verschijnt het lichaam hier als een nog onaangeroerd potentieel. Dat aspect wordt nog versterkt indien de natuurlijke, analoge koppeling tussen aanwezigheid en klankresultaat wordt doorbroken en die koppeling zelf het onderwerp wordt van een artistieke ingreep, zoals dat op een ludieke manier gebeurt in *Dynamo* of in *Music for Solo Performer*. De concrete aanwezigheid van het menselijke lichaam wordt in de laatste compositie het vertrekpunt³⁰ voor een sonoor experiment waarin de lichamelijke aanwezigheid tot een onverwachte metamorfose wordt gebracht.

³⁰ Het vertrekpunt van de fysieke aanwezigheid zal Lucier later nog uitbreiden tot de ruimte waarin dat lichaam aanwezig is. De akoestische processen die hij toepast in *Vespers* (1966) of *Sitting in a Room* (1969) zijn veranderd in een haast ecologische benadering van akoestische ervaring. Een benadering die pas twee decennia later, met de grotere beschikbaarheid van digitale middelen, echt een vruchtbare bodem zal blijken voor de ontwikke-

Nauw aansluitend bij de benadering van het lichaam als vertrekpunt voor experiment, etaleert het uitvoerende lichaam zich in *Maulwerke* als een concrete aanwezigheid die via mediatechnologieën en parametrische technieken als het ware sonoor kan worden afgetast en visueel onderzocht. De verbinding van een serieel en modernistisch gedachtegoed met de emancipatie van het lichaam in de muziek, leidt rond het eind van de jaren zestig tot tal van composities waarin een haast documentair principe naar voren komt: het sonore, de lichamelijke actie en hun combinatiemogelijkheden worden nauwgezet en quasi-wetenschappelijk in kaart gebracht.

In *Hallelujah* wordt deze documentaire voorstelling van het lichaam zelf blootgesteld aan ironie. Als het catalogusprincipe daarentegen gekoppeld wordt aan een streven naar directheid, zoals in *Maulwerke*, verschijnt een ambiguïteit die nog versterkt kan worden door het gebruik van nieuwe mediatechnologieën. Het verband tussen de zichtbaarheid of hoorbaarheid van het lichaam en de ervaring van lichamelijke aanwezigheid in de luisterervaring is vaak erg ondoorzichtig. We werden in *Maulwerke* geconfronteerd met de paradox dat het lichaam ontsnapt zodra het lichaamsexperiment focus krijgt. In dat opzicht zouden we de ongrijpbaarheid van de stem zoals ze door Mladen Dolar wordt beschreven (zie p.62), kunnen transfereren naar het lichaamsthema in de muziek. Waar ontvouwt zich een potentieel lichaamsthema in de muziek? Is het in het lichaam als de visuele contour, de tongval of de sonore gestiek waaraan we een individu herkennen? Is het in de fysieke aanwezigheid in en bezetting van de ruimte? Of moet de aandacht gericht worden op deelaspecten van het lichaam die in hun referentialiteit als 'lichamelijkheid' kunnen bestempeld worden?

Vanuit ruimtelijk perspectief verschijnt het uitvoerende lichaam in de muziek als een aanwezigheid die getraceerd kan worden als een visuele omtrek of gestalte of als de veroorzaker van muzikaal geluid in de uitvoering. Die trasering speelt zich echter altijd af tegen de achtergrond van een cultureel geconditioneerde perceptiemodus. Het kan bijvoorbeeld gaan om het opvallen van een lichaam dat zich 'anders' gedraagt dan kan verwacht worden op grond van de muzikale uitvoeringsconventies. Een lichaamsverschijning die zich in eerste instantie aandient als een vreemd, open en ondefinieerbaar *daar*. Zodra er in ingezoomd wordt op het 'anders zijn' van dat lichaam, verdwijnt het als een opvallende omtrek en verschijnt er een lichaamsaspect.

De schichtigheid van het lichaam in de muziek is misschien typerend voor haar identiteit: we kunnen spreken over lichamelijke in de muzikervaring zolang we dat begrip niet reduceren tot de zichtbare of hoorbare specificaties van een concreet lichaam, maar wel over een potentieel dat door het musicerende en toebehorende lichaam gedeeld wordt. De 'volheid' van het lichaam suggereert tegelijk belichaming van cultuur en datgene wat binnen die cultuur kan ageren op een performatieve wijze. Vanuit dergelijke holistische benadering, is de schichtige verschijning van het concrete lichaam in de jaren '60 misschien ook haar enige mogelijke verschijning: het lichaam wordt het meest tastbaar op de historische breuklijnen, op het moment waar kijk- en luisterregimes elkaar aflossen, maar waar zich nog geen nieuwe waarnemingsmodus heeft gestabiliseerd. Of zoals we dit proefschrift zijn gestart: het lichaam verschijnt als de intensifiëring van aanwezigheid in een moment van collectieve metamorfose.

ling van een nieuwe muzikale esthetiek. Ik denk hier bijvoorbeeld aan de 'ecosystematische' aanpak van de Italiaanse componist Agostino Di Scipio (Placidi, 2010).

Als een voorlopig besluit kunnen we stellen dat er in een gedeelte van de gecomponeerde muziek vanaf de jaren '50 sprake is van een bewustwording en theatraleisering van de uitvoeringssituatie. Het musicerende lichaam verschijnt er als een rest of een surplus, als een projectieveld voor een socioculturele realiteit, als een vertrekpunt voor sonore experimenten of als een in kaart te brengen gebied. Zoals eerder gesteld, meen ik dat we nog niet kunnen spreken van een waarlijk 'lichaamsthema' in de kunstmuziek van de jaren '60. Niet alleen omdat er nog geen sprake was van verregaande pogingen om het lichaam in het compositiemateriaal te integreren, maar ook omdat elke poging tot integratie via de beschikbare compositorische technieken meteen ook tot abstracties en vervreemdingen leidde die misschien wel een potentieel hadden als een surrealistisch effect, maar verregaande thematisering ontmoedigde.

Als we tot slot toch een zachte historische chronologie zouden willen puren uit de aangehaalde historische voorbeelden, dan kunnen we misschien stellen dat de eerste verschijning van het uitvoerende lichaam noodzakelijkerwijs een effect is van een perspectiefverschuiving (4'33"). Vervolgens is er sprake van een theatraleisering en een exploitatie van de nieuw verworven ambiguïteit van het lichaam (*Sonant, Nostalgie*). In de loop van de jaren '60 krijgt de lichaamsverschijning een concretere gedaante en wordt het een exploratieveld, een experimenteel vertrekpunt (*Music for Solo Performer, Maulwerke*), daarbij voorafgegaan door het archetypische 0'00". Volgens deze chronologie zouden we kunnen spreken van een verschuiving van de theatrale onthulling van een 'lichaamsomtrek' in de muziekuitvoering, naar het inzoomen op de concreetheid van 'lichaamsaspecten'³¹. Hoewel elke chronologie hier in historisch opzicht voor een meer dan toelaatbare generalisering zorgt, klinkt het plausibel dat datgene wat zich aanvankelijk aandiende als het product van een perspectiefverandering uiteindelijk leidde tot een 'concrete wending', een 'van naderbij' bestuderen van de nieuwe realiteit die zich in de perspectiefverandering had ontplooid. Een wending die zich niet alleen op de concreet lichamelijke aanwezigheid in de muziekuitvoering ging richten, maar die ook zou streven naar een directere, asemantische benadering van de sonore ervaring en de muzikale beleving.

Onze zoektocht naar het uitvoerende lichaam in deze concrete wending, zal zich moeten afwenden van het lichaam als een totale, omhullende gestalte, en zal zich moeten richten op de lichaamsaspecten die op een eerder impliciete, maar tegelijk ook directere manier het muziek uitvoerende lichaam aanwezig maken. We zullen stilstaan bij twee 'muziekgenres' die ongeveer gelijktijdig het licht zagen en die onze kijk op de relatie tussen compositie en het uitvoerende lichaam kunnen verruimen. 'Muziekgenre' is echter een te ambitieus woord voor twee muziekconcepten die vaak in een adem genoemd worden met hun bedenker en waaraan door diezelfde bedenker slechts enkele jaren trouw werd gebleven. Ik heb het over de 'graduele procesmuziek', als dusdanig benoemd door Steve Reich in een vaak geciteerd artikel uit 1968³², en over de 'musique concrète instrumentale' van Helmut Lachenmann, wiens eerste compositie die door hem op die manier omschreven wordt, eveneens dateert uit 1968 (*temA* voor fluit, stem en cello).

³¹ Ik kan niet anders dan vaststellen dat John Cage dikwijls over de meest gevoelige antennes bleek te beschikken om de tijdgeest op te vangen. Zowel 4'33" als 0'00" kunnen vanuit ons ruimtelijke perspectief beschouwd worden als voorgangers van gelijkaardige uitvoeringsconcepten.

³² 'Music as a gradual process' (Reich, [1968]1998)

hoorbare processen

Lachenmanns 'musique concrète instrumentale' hebben we reeds eerder geïntroduceerd. Hoe ik vanuit mijn onderzoek bij Steve Reich terecht kom is misschien minder vanzelfsprekend. Er is in Reichs muziek geen sprake van een perspectiefverandering waarin de uitvoering van de muziek in de schijnwerpers zou komen te staan. Integendeel, ook in Reichs eigen woorden gaat de aandacht steeds uit naar het klankresultaat en niet naar datgene wat eraan vooraf gaat.

“As to whether a musical process is realized through live human performance or through some electro-mechanical means is not finally the main issue. One of the most beautiful concerts I ever heard consisted of four composers playing their tapes in a dark hall. (A tape is interesting when it's an interesting tape.)” (Steve Reich, [1968]1998/422)

Er zijn nauwelijks gelijkenissen te vinden tussen de procesmuziek van Reich en de concreet instrumentale muziek van Lachenmann. Het eerste klinkt pulsmatig, is vaak versterkt, klinkt doorgaans statisch en tonaal en heeft een hypnotiserende werking. Het tweede bedient zich van een scala aan ruisachtige klanken en 'extended techniques', klinkt vaak heel zacht, houdt zich ver van luidsprekers en klinkt doorgaans weerspannig, elk tonaal effectbejag (in de breedste zin van het woord) vermijdend.

Toch is er wel degelijk een verband tussen beide benaderingen, in die mate zelfs dat we ze historisch als de twee zijden van eenzelfde munt kunnen beschouwen. Niet toevallig ontstaan ze ongeveer gelijktijdig en worden ze door hun bedenkers ongeveer op hetzelfde ogenblik benoemd en theoretisch omlijnd. Alletwee kunnen ze bestempeld worden als symptomen van een fascinatie voor *het concrete*. In het geval van Reich is het de fascinatie voor het concrete klankproces, in het geval van Lachenmann de fascinatie voor de concrete ontstaansgeschiedenis van de klankproductie. In beide gevallen zou je kunnen stellen dat het de *werkelijkheid* van de muziek is die voorop komt te staan en niet de fictie die ze weet op te roepen. Muziek als presentatie in plaats van representatie is op dat moment uiteraard niet nieuw. We hebben het eerder ontmoet in de expliciete lichaamsverschijningen die centraal stonden in ons fictieve concertprogramma. Een nieuw gegeven dat vanaf de jaren '70 een weerkkerend element zal zijn in meerdere stromingen in de kunstmuziek, is dat de aandacht voor dat concrete nu niet alleen meer naar de buitenwereld is gericht, maar zich in toeneemende mate naar binnen keert, naar het gesitueerde van de eigen waarneming. Steve Reich verwoordt de ontstaansgeschiedenis van *It's Gonna Rain* (1965) -zijn eerste compositie die we echt als procesmuziek kunnen bestempelen - op deze manier:

“I was playing with two inexpensive tape recorders—one mono jack of my stereo headphones plugged into tape recorder A, the other into tape recorder B. And I had intended to make a specific relationship: “It's gonna” on one loop, against “rain” on the other. Instead, the two recorders just happened to be lined up in unison, and one of them gradually started getting ahead of the other. The sensation I had in my head was that the sound moved over to my left ear, moved down to my left shoulder, down my left arm, down my leg, out across the floor to the left, and finally began to reverberate and shake and become the relationship I was looking for—“It's gonna/It's gonna, rain/rain”—and then started going in retrograde until it came back together in the center of my head. ” (Steve Reich in: Cott, 1996)

De graduele faseverschuiving gaat in Reichs composities van eind jaren '60 en begin jaren '70 een prominente rol spelen. De faseverschuiving in *It's Gonna Rain* zorgt ervoor dat twee versies van hetzelfde repeterende geluidsfragment in licht verschillende snelheden over elkaar heen gaan schuiven, zodat bij elke nieuwe cyclus een gelijkaardig maar toch volkomen nieuw ritmisch totaalpatroon ontstaat³³. De toepassing van het principe van de faseverschuiving paste goed in de tijdgeest van de toenmalige Amerikaanse experimentele muziek. In het zogenaamde 'minimalisme' (waartoe ook Reich gerekend wordt) van La Monte Young en Terry Riley werden eerder al technieken gehanteerd die berustten op enerzijds statisch bronmateriaal en anderzijds cyclische en uiterst graduele processen. Karakteriserend voor deze composities is dat geen doorwrochte complexiteit wordt nagestreefd, maar wel een extreme reductie van het muzikale materiaal en, in navolging van Cage, een zoektocht naar muzikale rijkdom voorbij de hoogst individuele expressies van het componerende subject. Dat de faseverschuiving in *It's Gonna Rain* een toevalstreffer was van een mank lopende techniek, is in dat opzicht veelzeggend.

Dankzij de combinatie van een minimale hoeveelheid motivische informatie en een langzaam gradueel proces, kan de aandacht van de luisteraar zich volledig gaan richten op het *perceptuele effect* van die verschuiving. Omgekeerd lijkt dankzij de traagheid en de ééndimensionaliteit van de verschuiving ook het proces zelf hoorbaar te worden als een abstract, vectoriaal gegeven. Sonore sensatie en vormbesef lijken perfect met elkaar samen te vallen.

"I am interested in perceptible processes. I want to be able to hear the process happening throughout the sounding music." (Steve Reich, [1968]1998/422)

geluidskunst

De politieke en sociaal-emancipatorische drijfveren voor het muzikale experiment lijken na 1970 in te boeten aan belang. Een nieuwe drijfveer wordt de groeiende aandacht voor de 'perceptuele realiteit' van de klankervaring. Psychoakoestische fenomenen of het luisteren zelf komen centraal te staan. Dat merken we niet alleen in de procesmuziek of de concreet instrumentale muziek, maar ook in de akoestische muziek, het ontstaan van het spectralisme, de 'just intonation' beweging en misschien nog het meest in de opkomst van een nieuwe, hybride kunstvorm die zich later als 'geluidskunst' of 'klankkunst' zal gaan presenteren.

Het is zinvol een korte zijstap te maken naar deze jonge kunsttak waarin de aanwezigheid van een uitvoerend lichaam niet langer vanzelfsprekend is. Geluidskunst verschijnt in de vorm van permanente, plaatsgebonden klankinstallaties, in elektroakoestische soundscapes, in interactief klankdesign of in allerhande tijdsgebonden acties die nog het best kunnen verzameld worden onder de noemer 'performance'. Karakteristieken voor deze geluidskunst zijn haar ruimtelijke, interactieve of sculpturale benaderingen van klank. Dat belang van de materialiteit van klank, als was het een tastbaar object, wordt ook duidelijk in de presentatiestrategieën die ze hanteert en die soms eerder doen denken aan beeldende kunsten dan aan muziek. Zoals de mogelijkheid die de toehoorder wordt gegeven om vrij rond te lopen in een klankinstallatie en daarbij zelf de tijdsduur en het luisterperspectief van de klankervaring te bepalen. Hoewel de actuele geluidskunstenaar kan kiezen uit een brede waaier aan estheti-

³³ In de auditieve waarneming ligt het sterkste effect van de faseverschuiving dikwijls niet op ritmisch vlak, maar wel in de sonore artefacten (zoals kamfilter- en flangereffecten) die het gevolg zijn van de microtemporele verschuivingen.

sche concepten - van traditionele narratieve schema's tot autopoëtische processen - dikwijls is er sprake van een thematisering van het luisteren, van een poëtisch-artistieke conceptualisatie van psychoakoestische fenomenen. Alsof niet een talige boodschap maar wel het luisteren zelf tot onderwerp wordt gemaakt. In geen andere muziekdiscipline wordt de fascinatie voor klankperceptie zo sterk gematerialiseerd, ook al lijkt die fascinatie zich soms te verschuilen achter de façade van een akoestisch of een klanktopografisch experiment.

Hoewel ze nog niet onder die noemer werden geplaatst, vinden we ook in de minimale muziek van de jaren '60 al een aantal werken die als 'geluidskunst' kunnen doorgaan of er alleszins op vooruitwijzen. De *Dreamhouses* (1962-) van La Monte Young en Marian Zazeela (semi-permanente multimediale installaties met muziek en licht), het *Poème Symphonique for 100 metronomes* (1963) van György Ligeti maar ook *Pendulum Music* (1968), een buitenbeentje in Steve Reichs oeuvre. Drie microfoons worden neerwaarts aan hun kabels opgehangen boven drie luidsprekers. De performance start met het optillen van de microfoons, om ze vervolgens los te laten en ze als een slinger boven hun luidspreker te laten pendelen waarbij ze bij elke passage een (onderling verschillende) feedbacktoon genereren. Door de ongelijke lengte van de kabels ontstaat aldus een steeds verschuivend ritmisch patroon van feedbacktonen, totdat uiteindelijk alle microfoons tot stilstand komen boven hun luidsprekers in een aangehouden feedbackakkoord. Procesmuziek avant la lettre dus, en bovendien een concept waarin het klankproces een zichtbare dimensie krijgt. Een ander voorbeeld van dergelijke visualisatie vinden we in *Queen of the South* (1972) van Alvin Lucier. Met behulp van sinusgeneratoren worden platen in vibratie gebracht waarop fijnkorrelige materialen zijn uitgestrooid (er bevindt zich telkens een luidspreker onder elke plaat). Dankzij de vibraties ontstaan Chladni-patternen³⁴ in het strooisel die zich naargelang de geproduceerde frequenties en het soortelijk gewicht voortdurend wijzigen.

Interessante parallel in de drie laatstgenoemde composities is de rol van de menselijke uitvoerders: die zijn in *Pendulum Music* en *Poème Symphonique* slechts nodig bij het starten van de uitvoering (het aftellen en dan laten slingeren van de microfoons of het opwinden en na enige minuten loslaten van 100 mechanische metronomen). In *Queen of the South* blijven de uitvoerders actief gedurende het hele klankproces. Ook hier echter worden de uitvoerders (die elk een sinusgenerator bedienen) eerder waargenomen als technische uitvoerders dan als de interpreterende, persoonlijke belichamers van een klankidee die we kennen uit de klassieke muziek.

Die onpersoonlijke identiteit van de uitvoerders is niet toevallig, ze hangt samen met een onpersoonlijke materiaalverhouding die de idee van een procesmuziek al vooronderstelt.

“Though I may have the pleasure of discovering musical processes and composing the musical material to run through them, once the process is set up and loaded it runs by itself... Focusing in on the musical process makes possible that shift of attention away from he and she and you and me outwards towards 'it'.” (Steve Reich, *ibid.*)

Met 'it' verwijst Steve Reich duidelijk naar het klankproces en niet naar de aanwezige uitvoerders. Paradoxaal genoeg biedt deze idee van een onpersoonlijke procesmuziek ons precies de mogelijkheid een brug te slaan naar het verschijnen van 'concrete' lichamelijke in gecomponeerde muziekluitvoeringen. Hoewel het in geluidskunst en procesmuziek in de eer-

³⁴ Het strooisel neigt naar groepering op zogenaamde 'nodale lijnen' waar de vibratie-amplitude gelijk is aan nul

ste plaats lijkt te gaan om het hoorbaar (en soms zichtbaar) maken van sonore klankprocessen, toch maakt de aandacht voor de perceptuele realiteit ook de weg vrij voor benaderingen waarin ook het gesitueerde lichaam zijn plaats kan opeisen in de sonore gebeurtenissen. Je kan immers niet zomaar aan de ene kant het bewustzijn van een sonore oppervlakte of van de materialiteit van een sonoor 'hier en nu' stimuleren en langs de andere kant het bewustzijn van de uitvoeringscontext van dat klinkende hier en nu uitschakelen. Om dat te verduidelijken is het interessant hier het gedeeltelijke falen van Pierre Schaeffer's 'musique concrète' in herinnering te brengen.

musique concrète

Schaeffer's opzet lag er aanvankelijk in besloten met de nieuwe voorhanden zijnde technische middelen een muziek te ontwikkelen die opgenomen geluid (al dan niet uit de dagelijkse leefwereld) als vertrekpunt nam. Dat geluid benaderde hij vervolgens als een concreet 'klankobject':

“On appelle objet sonore tout phénomène et événement sonore perçu comme un ensemble, comme un tout coherent, et entendu dans une 'écoute réduite' qui le vise pour lui-même; indépendamment de sa provenance ou de sa signification.”

(Pierre Schaeffer in: Chion, 1995/34)

Om tot die niet-semantiche beluistering van geluid te komen, leek het noodzakelijk de concrete referenties van geluiden naar de buitenwereld te vermijden. Schaeffer nam daarom zijn toevlucht tot een luisterhouding die hij als een 'écoute réduite' bestempelde: een luisteren dat zich richt op de formele structuur van de klankfenomenen zelf, daarbij elke referentie naar een fysieke buitenwereld buiten beschouwing latend. Op dat punt scheen Schaeffer een analogie te willen zoeken met het veronderstelde 'abstracte karakter' van de klassieke muziek: ook in de muziek van *ergens* refereert het klinkende niet naar zijn instrumentele omgeving (zie hoofdstuk 1).

Maar in de praktijk bleek de toevlucht tot een akoesmatistische luistersituatie niet te volstaan. De 'écoute réduite' van de concrete muziek moest een handje geholpen worden door het hanteren van veelal ambiguë en complexe klanken die ook zonder 'écoute réduite' geen duidelijke referentie hebben: niet de treinklanken zoals we die nog horen in *Etude aux Chemins de Fer* (Schaeffer, 1948), maar eventueel wel 'treinachtige' klanken. En vooral veel instabiele, metalige of klokachtige sonoriteiten die zowel het sensuele toonaspect van de klassieke muziek bezitten, als de complexiteit en instabiliteit van de geluiden uit de dagelijkse leefwereld. Wanneer Schaeffer op het eind van zijn leven het oordeel velt dat zijn zoektocht naar een concrete muziek mislukt is³⁵, schijnt hij de oorzaak van dat falen te leggen bij de weerstand die het concrete klankmateriaal biedt wanneer je het probeert te onderwerpen aan muzikale abstracties. We kunnen ons echter afvragen of zijn frustratie niet in de eerste plaats het gevolg is van een misvatting, van een utopisch verlangen om in de 'musique concrète' een muzikale ervaring terug te vinden die gebaseerd is op 'pure sonoriteit'. Al bij al lijkt trouwens

³⁵ Ik doe hiermee geen persoonlijke uitspraak, maar refereer naar Schaeffer's eigen zwaarmoedige oordeel op het eind van zijn leven: “... tout son ne convient pas au projet musical, ...il y faut des choix 'convenables', en raison des 'structures' auxquelles toute écoute, qui cherche le sens, devra se référer. En musique traditionnelle, ces structures sont évidemment les relations d'intervalle et le jeu des tonalités et/ou modalités. Nous n'avons rien trouvé d'équivalent, faut-il le redire?” (Pierre Schaeffer in: Chion, 1995/9-10)

ook die zogenaamd 'abstracte schoonheid' van de klassieke muziek te verdampen zodra je de concreetheid van haar instrumentale medium volledig probeert weg te denken.

Het is alvast een problematiek waar Steve Reich nooit mee geworsteld heeft. Enerzijds benoemt hij de instrumentale omgeving van de muziek niet als wezenlijk voor zijn muzikaal denken, maar tegelijk lijken de conventies en de aanwezigheid van die omgeving in zijn werk niet echt ter discussie te staan. Reich gebruikt veelal akoestische instrumenten. Wanneer hij samplers gebruikt, zoals in zijn later werk vanaf de jaren '80, dan gaat het meestal om samples met duidelijke referenties naar de buitenwereld: stemmen, treinen. Luidsprekers en spatialisatie dienen ter ondersteuning van het klankbeeld, en niet als instrumenten om klank in de akoestische en ruimtelijke zin van het woord te verspreiden³⁶. De menselijke oorsprong van het sonore is alom tegenwoordig in zijn werk en lijkt allerm minst in de weg te lopen van zijn in muzikaal opzicht structureel-abstracte aanpak. Dat ligt volledig in lijn met een traditionele verhouding tussen compositie en uitvoering. In instrumentaal opzicht is Reich dus allerm minst een vernieuwer, hij laat de omgeving voor de muziek volop haar werk doen als een geleidend medium dat een focus op de sonore gebeurtenissen mogelijk maakt.

Het grote aandeel van het conventionele instrumentarium in de muziek van Reich is gezien zijn fascinatie voor puls, complexe polyritmiek en gradueel verlopende processen, allesbehalve vanzelfsprekend. Hoewel de technologie in zijn werk een cruciale bron van muzikale inspiratie vormt (Reich, 2008), komt ze zelf niet in het centrum van de belangstelling te staan. Behalve uitzonderingen als *Pendulum Music* (1968) en in mindere mate *Four Organs* (1970), lijkt Reich nooit geneigd om zijn streven naar complexe ritmische texturen te koppelen aan een zoektocht naar een aangepast, vernieuwd instrumentarium. De graduele faseverschuivingen in *It's Gonna Rain* zijn geïnspireerd op een technologisch falen, en zijn eigenlijk bijna alleen als een mechanisch en technologisch proces denkbaar (er is me geen enkel voorbeeld bekend van een gelijkaardig proces in klassieke of etnische muziektradities). Toch zocht Reich bijna onmiddellijk³⁷ naar manieren om gelijkaardige graduele processen toe te passen in conventionele uitvoeringsomgevingen. Het resultaat was *Piano Phase* (1966) voor twee pianisten, later gevolgd door *Violin Phase* (1966).

Reichs composities uit die periode worden nog steeds relatief dikwijls uitgevoerd. Een deel van dat succes heeft naar mijn mening niet alleen te maken met hun proceskarakter, maar precies met de rol die de instrumentale omgeving erin speelt. Meestal betreft de lofzang op Steve Reich de canontechnieken, de hypnotiserende effecten van sonore puls- en faseverschuivingen, of zijn vermogen een hedendaagse muziktaal te ontwikkelen waarin tonaliteit nieuwe betekenis krijgt. Maar ook al lijkt het opwekken van een ervaring van lichamelijke aanwezigheid geen onmiddellijk streefdoel van Reichs compositorische intenties, toch bezit zijn muziek een lichamelijke dimensie die nogal eens over het hoofd wordt gezien wanneer men het succes ervan probeert te verklaren. Het nastreven van graduele klankprocessen in een conventionele, ambachtelijke uitvoeringssituatie heeft een bijzonder effect op de perceptie en de beleving van de menselijke rol in die uitvoering. De uitvoerders van Reichs composities moeten zeer vaak gelijksoortige, intrinsiek eenvoudige acties repeteren (een percussieslag bijvoorbeeld). Toch kan zijn muziek in uitvoerend opzicht zonder meer virtuoos ge-

³⁶ "...the movement of sound around a hall via multiple loudspeakers has become a possibility for composers. It is a possibility I have not pursued because for me the main questions in composition are rhythm, pitch, and timbre – in that order." (Steve Reich, 2002/142)

³⁷ Na *It's Gonna Rain* maakt Reich nog twee tapecomposities: *Come Out* en *Melodica*, beiden nog in hetzelfde jaar (1965).

noemd worden, al gaat het dan om een andere soort virtuositeit dan het met bravoure concorderende lichaam in de romantische muziektraditie. Het vergt veel concentratie om over een lange tijdsspanne exact dezelfde puls vast te houden - laat staan een puls stelselmatig te versnellen of te vertragen ten opzichte van een andere puls. Dat heeft ook een bepaalde manier van spelen tot gevolg die in zekere zin in contrast kan komen te staan met de beleving van die muziek door de luisteraar. De alomtegenwoordigheid van puls in zijn muziek, kan aanleiding geven tot de reeds vernoemde hypnotische effecten. Een mentale toestand die we beslist eerder als een aanwezigheid in het *ergens* dan een ervaring van het klinkende *hier* en *daar* kunnen beschouwen. Voor de uitvoerder geldt echter een heel andere aandacht. De aanwezigheid van verschillende tempi en metra belet hem om zoals de drummer in de rockband volledig op te gaan in de belevenis van de door hemzelf geproduceerde puls. Hij zal een zekere afstand moeten bewaren, niet alleen om de ritmische controle te behouden, maar ook om zijn medespelers niet naar zich toe te zuigen door een te extraverte motorische beleving van de eigen puls. Het virtuoze lichaam in Reichs muziek verschijnt dan ook als een standvastig lichaam, een lichaam dat in het hier en nu aanwezig blijft en weerstand biedt tegen de langzaam verschuivende klankprocessen die het zelf controleert.

Er sluimert ontegensprekelijk een cognitief element in die evaluatie. Precies omdat de sonore processen zo gradueel verlopen, bieden ze aan de luisteraar de tijd om te begrijpen wat er zich afspeelt. Het moment waarop hoorbaar wordt hoe beide pianisten in *Piano Phase* langzaam 'out of sync' beginnen te spelen en daarbij toch de interne ritmiek van hun patroon weten te behouden, levert spontane betrokkenheid op, niet alleen als een mee-luisteren maar ook een mee-doen, vergezeld van een intuïtief of motorisch 'begrijpen' van de moeilijkheid van die opdracht.

En hier verschijnt dan misschien toch iets waarin een perspectiefwissel mogelijk lijkt, of waarbij op zijn minst sprake is van een verhoogde aanwezigheid van de instrumentale omgeving. Precies omwille van haar graduele karakter en omwille van de aandacht voor het concreet klinkende, kan het besef van de menselijke uitvoering van Reichs procesmuziek tot een versterkte 'aanwezigheidservaring' leiden. Het verschijnen van een gesitueerd, belichaamd 'hier en nu' doorheen de klankhypnose, is mijns inziens een deel van de verklaring waarom de menselijke uitvoering van *Drumming* (1970) of van *Clapping Music* (1972) nog steeds een fascinerende aantrekkingskracht blijft behouden. De kracht van deze muziek appelleert aan een belichaamd ritueel, of aan de alerte bewustzijnstoestand die kan worden opgewekt in meditatieve oefeningen. In het eerder geciteerde artikel zinspeelt Reich overigens zelf op die alertheid waarin de volledige gesitueerdheid van de waarneming aan bod komt:

“Performing and listening to a gradual musical process resembles: pulling back a swing, releasing it, and observing it gradually come to rest; turning over an hour glass and watching the sand slowly run through the bottom; placing your feet in the sand by the ocean's edge and watching, feeling, and listening to the waves gradually bury them.” (Steve Reich, [1968]1998/422)

De perceptuele alertheid doet ons denken aan de perspectiefwissel in *4'33"*. Het wijst op een gelijkaardige desubjectivering van de muziekuitvoering die een verschijnen van de concrete uitvoeringssituatie mogelijk maakt. Daarin doemen uitvoerende lichamen niet als belichaming van muzikale personages op, maar als datgene wat ze zijn en doen: klank makende lichamen die zich concentreren op de uitvoering van een sonoor proces.

Het desubjectiverende staat hier niet voor een afstandelijkheid die synoniem is voor desinteresse. Het bijproduct van een objectiverende houding in de lichamelijke muziekuitvoering, is de aanwezigheid van een musicerend lichaam dat als lichaam letterlijk gestalte krijgt. Die lichamelijke aanwezigheid zal doorgaans niet statisch ervaren worden, maar afhankelijk zijn van datgene wat het lichaam doet: het uitvoerende lichaam krijgt gestalte in zijn instrumentale gerichtheid, in zijn concentratie op de klankuitvoering. Het desubjectiverende heeft nog een andere consequentie: de identiteit van het uitvoerende lichaam is niet meer in de eerste plaats een persoonlijke identiteit. Veeleer kunnen we spreken van het zichtbaar worden van 'het lichamelijke' van de muziekuitvoering als een aspect dat tegelijk concrete en interpersoonlijke karakteristieken vertoont. De betekenis van dat interpersoonlijke lichaam ligt daarin dat het in zijn herkenbaarheid en verstaanbaarheid de aandacht tijdens de muziekuitvoering weet te kanaliseren. In het volgende hoofdstuk zullen we dit proces een wetenschappelijker fundering geven aan de hand van de mimetische theorieën die - ondersteund door empirisch bewijsmateriaal uit de neurowetenschappen - gedurende het voorbije decennium fel aan belang hebben gewonnen.

Hoewel de muziek van Reich haar 'performativiteit' naar mijn mening haalt uit de belichaming van uiterst graduele klankprocessen, toch gaat het hier niet om een ervaring die voorbehouden blijft tot bepaalde stijldiomen. De fysieke impact van het repetitieve en procesmatige herinnert ook aan patronen in de klassieke muziek. Denk maar aan het thematische gegeven dat veelvuldig wordt herhaald, doorgewerkt, opgestapeld of afgebouwd naar een climax of een verdwijnen toe (een soort van microproces binnen de context van een muziek van *ergens*): ook dat soort passages wordt vaak gekenmerkt door een verhevigde lichamelijke aanwezigheid. Alsof de herhaling en de stasis van het muzikale materiaal de luisteraar de kans biedt zich ook ten volle bewust te worden van de lichamelijke of energetische aspecten van de uitvoering ervan.

Voorlopig kunnen we uit Reichs procesmuziek besluiten dat het maar een kleine stap lijkt van het hoorbaar maken van het procesmatige van een klankproces naar het voelbaar of suggestief aanwezig maken van de lichamelijke en instrumentele actie die ermee gepaard gaat. Zowel de hoorbaarheid van een klankproces als de waarneembaarheid van lichamelijke aanwezigheid in de klankproductie vragen om eenzelfde soort receptieve houding, eenzelfde soort aandacht voor concrete aanwezigheid. Die aanwezigheid kan, zoals in het geval van de concrete muziek van Pierre Schaeffer, louter sonoor benaderd worden. In de procesmuziek van Steve Reich staat de sonore benadering nog wel duidelijk voorop, maar treedt er dankzij het vasthouden aan een gestandaardiseerde instrumentele omgeving, spontane en begrijpelijke belichaming op van het sonore proces. Zelfs al kunnen we het resulterende lichaamseffect niet ondubbelzinnig toeschrijven aan Reichs intenties, toch lijkt de aandacht voor het graduele klankproces zijn effect op de perceptie van menselijke aanwezigheid in de uitvoering niet te missen. Een derde benadering tenslotte geeft de concrete houding een holistisch of ecologisch perspectief. Het doet recht aan een fenomenologische benadering waarnaar we regelmatig teruggrijpen in dit onderzoek en het betreft de sonoriteit van de muziekuitvoering op haar lichamelijke en ruimtelijke gesitueerdheid. Het is het gepaste ogenblik om terug te keren naar Helmut Lachenmanns notie van een 'musique concrète instrumentale'.

musique concrète instrumentale

Met deze term refereert Helmut Lachenmann naar de term 'musique concrète' die we in een voorgaande alinea (p.74) al hebben besproken. Pierre Schaeffer hanteerde de term om een

muzikaal creatieproces te benoemen waarbij het vertrekpunt de sonore realiteit is van opgenomen klankmateriaal. Met de toevoeging van de bepaling 'instrumentale' wil Lachenmann dit vertrekpunt van het concreet klinkende vertalen naar een muzikale uitvoeringssituatie waarin 'het concrete' vooral de realiteit betreft van de lichamelijke of mechanisch-akoestische speelacties.

"In Ahnlehnung an die Technik der "Musique Concrète", die solche Alltagsgeräusche auf Band speichert und in musikalischen Collagen verwendet, und in Hinblick darauf, daß bei mir solche Vorgänge sich dagegen in den realen instrumentalen Aktionen abspielen, habe ich solche Musik "Musique concrète instrumentale" genannt."
(Helmut Lachenmann, [1985]1996/124)

We zouden ons kunnen afvragen of Lachenmanns notie van een 'musique concrète instrumentale' niet berust op een verkeerde of onvolledige interpretatie van datgene wat Pierre Schaeffer met zijn 'musique concrète' beoogde³⁸. Indien we Schaeffer's 'écoute réduite' (zie citaat p.74) in herinnering brengen, kunnen we niet anders dan vaststellen dat 'het concrete' in Schaeffer's benadering van een heel andere natuur is dan het concrete in Lachenmanns 'musique concrète instrumentale'. Hoewel Schaeffer dagelijkse klanken als vertrekpunt nam, was het allerm minst de stempel van hun ontstaan dat hij in rekening wou brengen. In Lachenmanns geval daarentegen, lijkt het sonore aspect van de 'musique concrète instrumentale' wel degelijk te refereren naar een concrete genesis:

"Gemeint ist damit eine Musik, in welcher die Schallereignisse so gewählt und organisiert sind, daß man die Art ihrer Entstehung mindestens so wichtig nimmt wie die resultierenden akustischen Eigenschaften selbst." (ibid., [1972]1996/381)

Een muziek dus waarbij klanken getuigen van hun mechanische ontstaan en waarbij doorheen het klinkende de uitvoeringssituatie zelf hoorbaar wordt gemaakt. Een aspect dat, zoals Lachenmann zelf ook opmerkt (zie citaat p.39), altijd al in instrumentale klassieke muziek latent aanwezig is. In composities als *Tema* (1968), *Air* (1969), *Pression* (1970), *Kontrakadenz* (1971) of *Gran Torso* (1972) tracht Lachenmann deze instrumentale dimensie als het ware te thematiseren. Hij doet dat voornamelijk door het aanwenden van ongewone ('extended') technieken op een klassiek instrumentarium.

In *Pression* voor cello solo wordt er niet alleen met de strijkstok horizontaal over de snaren gestreken, het zijn ook de vingers die langs de snaren glijden, of de duimnagel die langs de snaar krast. Op een ander ogenblik wordt de strijkstok niet horizontaal maar met veel druk langzaam verticaal over de snaren getrokken. En niet alleen de snaren worden bespeeld, het hele instrument wordt een speeloppervlak dat met de handen of de strijkstok kan worden beslagen, betast of bestreken.

Volgende pagina's: eerste pagina's uit Pression, (Lachenmann, 1969)

³⁸ Op het ogenblik dat Lachenmann zijn 'musique concrète instrumentale' introduceerde, had hij de 'Traité de l'Objet Sonore' van Pierre Schaeffer hoogstwaarschijnlijk nog niet gelezen (Kalteneker, 2001/35).

Für Werner Taube

PRESSION

für einen Cellisten / for one Cellist

Helmut Lachenmann, 1969

Scordatura:



♩ ca. 66

(Bogen wird zumeist in der geschlossenen Faust gehalten)

Halse aufwärts = rechte Hand
Halse abwärts = linke Hand

mit Fingerkuppe locker - quasi flageolett - auf der Saite hin und her fahren.

Bogen unbewegt stehen lassen

(Steg)

distinto poss.

f

sim. sempre

II mit Daumennagel gerieben

f gilt nur für Daumen

cresc. evtl. durch Beschleunigung.

(Steg)

meno

rit.

f + III. Saite

p

3

sul IV (tonlos)

p

(Steg) *p espr.* *f pp sub.* *3* *stop**) (Daumen)

nächste Bogenstellung unauffällig vorbereiten

plötzlich mit Fingernägeln (Fingernägel aufstellen) wieder mit Fingerkuppen (Fingernägel aufstellen)

*) innehalten, nicht die Hand wegnehmen!

ppp *3* *stop*

linke Hand hält inne sim. Daumen zwischen Haar und Stange vollends bis zur Spitze zusätzlich mit Fingerkuppen auf der Bogenstange

I.H. r.H.

↳ („Abstrich“): Bewegung vom Instrument weg, ▲: umgekehrt Bogen am Frosch auf den Steg, unbeweglich gepreßt, Linke fährt mit Daumnagel durchs Bogenhaar.

sub. arco *f* *sf* *fff* *3*

Fingerkuppen auf Bogenstange: fast lautlos viel Druck Daumnagel durchs Bogenhaar Dauern genau einhalten Bogen tonlos auf Steg, mit scharfem Ruck beginnen

Bogen subito stop *f* *ppp* *3* *II* *III* *Haarlänge* *1/2* *Haarlänge* *3*

halbe Bogenlänge Daumen durchs Bogenhaar linke Fingerspitzen am Bogenhaar (hinterer Rand) *) Steg Bogen steil gequetscht

*) Daumen und Zeigefinger beider Hände teilen durch Zusammenklemmen die jeweils vorgeschriebene Strecke im Bogenhaar ab und ziehen diesen Teil der Bespannung unter Druck auf den Saiten herauf bzw. zum Steg herunter

Als in Lachenmanns 'musique concrète instrumentale' het instrumentale musiceren zelf weerklinkt, dan is de eerste vraag *hoe* dat kan gebeuren. Hoe kan de omgeving *voor* de muziek zich in of als het muzikale speelterrein manifesteren? We hebben intussen al een hele reeks soortgelijke perspectiefverschuivingen behandeld. In de meeste gevallen viel een specifieke compositorische ingreep of strategie aan te duiden als oorzaak van de aandachtverschuiving. In het geval van Lachenmann is het bepalen van de actoren van de perspectiefverandering moeilijker dan het op het eerste zicht lijkt. Enerzijds benoemt hij met zijn 'musique concrète instrumentale' de instrumentele omgeving als een valabel gebied voor compositorische actie. Het instrument en de speeltechniek (in de breedste zin van het woord) zijn geen conditionerende factoren die buiten het invloedsgebied van de componist liggen, maar vormen hier integendeel de focus én het medium van zijn muzikale denken.³⁹ Anderzijds is het ondanks de radicale sonoriteit en de vernieuwende speeltechnieken lang niet duidelijk wat er nu precies voor zorgt dat in zijn muziek het hier en nu van de muziekuitvoering kan hoorbaar worden.

In eerste instantie dringen er zich twee mogelijke antwoorden op. Ofwel is de concreet lichamelijke lading van de 'musique concrète instrumentale' een intrinsieke eigenschap van haar ruisachtige of percussieve sonoriteit, ofwel is het de ongebruikelijkheid van deze klanken en speeltechnieken in een traditionele muzikale context, die de aandacht trekt van de luisteraar naar het fysieke ontstaan van de muziek (eerder dan naar haar sonore, abstract muzikale verhoudingen).

Aangezien het hier gaat om twee mogelijkheden die, zoals ik straks zal beargumenteren, enigszins conflicterend zijn, is het een onderscheid dat meer dan theoretische implicaties heeft. Naar mijn aanvoelen herbergt het een onderhuidse problematiek die in de muziek van Lachenmann, en bij uitbreiding alle muziek die als een concreet instrumentale muziek kan omschreven worden, tot klinken komt.

Gaan we uit van het eerste geval, het hoorbaar en zichtbaar worden van het lichaam als een typisch, weerkerend effect van specifieke klanksoorten of sonore acties, dan wordt een totaal nieuwe materiaalverhouding mogelijk. Als sommige klanksoorten het intrinsieke potentieel hebben te verwijzen naar hun concrete oorsprong, meer dan andere klanksoorten en ongeacht de context waarin ze zich bevinden, dan wordt het theoretisch mogelijk om die klanken in te gaan zetten als muzikale symbolen voor fysieke aanwezigheid. Het zou betekenen dat sonore lichaamsreferenties op een semiotisch niveau als structurele of narratieve bouwstenen kunnen worden gehanteerd. Er zou dan met reden kunnen worden gesteld dat het muzikale verloop kan worden opgevat als een auditieve scenografie of een hoorspel van instrumentale acties. Niet het sonore op zich (het 'akoestische argument') zou dan voorop staan in de articulatie van de muzikale tijd, maar wel de lichamelijke activiteit op het instrument die door de instrumentale geluiden 'automatisch' wordt opgeroepen. Het is vanzelfsprekend dat componeren in dat geval een choreografische of theatrale dimensie zou verkrijgen.

In het tweede geval verschijnt het lichaam in de muziekuitvoering als een schokeffect. Het lichaamseffect van de 'extended techniques' en hun ruisklanken dringt zich dan op dankzij hun verrassende aspect in een door conventies beladen context. De keerzijde van die hypo-

³⁹ "Komponieren heisst: ein instrument bauen". Zo benoemt Lachenmann één van de grondkenmerken van het hedendaagse componeren. (Helmut Lachenmann, 1996/77)

these is dat elke gewenning aan dat ongewone theoretisch een verzwakking van de concrete lading (de instrumentale en lichamelijke oorsprong) van die klanken zou betekenen.

Uit het partituurvoorbeeld wordt een choreografische dimensie op het eerste gezicht plausibel. Er is geen sprake meer van een abstracte toonhoogtenotatie, maar wel van een grafische representatie van de acties die moeten worden ondernomen op het instrument om het beoogde klankeffect te bereiken (vanuit sonoor opzicht kan je hier spreken van een actienotatie in plaats van een resultaatnotatie). Maar de notatie is zo beeldend en quasi letterlijk in de uitbeelding van het parcours van de handen en de strijkstok, dat de verleiding groot wordt om een andere hiërarchie tussen klankresultaat en actie te veronderstellen. Het getekende parcours van de linkerhand over de toets van de cello suggereert een choreografie van de hand, meer dan alleen een gebruiksaanwijzing om tot een bepaald klankresultaat te komen. Dat Lachenmann met een visueel effect rekening houdt, wordt duidelijk uit het voorwoord in de partituur:

“If possible, this piece should be played by heart, or at least in such a way that (a) the pages do not have to be turned, and (b) the score does not block the view of the cello and bow.” (Helmut Lachenmann, 1969, part.)

Toch zijn er weinig aanwijzingen waaruit zou blijken dat de actiedimensie zich in visueel opzicht verzelfstandigt en een esthetische autonomie verwerft. Hoe sterk de klankacties ook uitnodigen om te kijken, of omgekeerd: hoezeer ook het kijken naar *Pression* de auditieve waarneming beïnvloedt, het geheel kan theoretisch nog altijd vanuit een strikt auditieve argumentatie worden begrepen. Een choreografische intentie terugvinden zou betekenen dat sommige bewegingspatronen niet in de eerste plaats een klankfunctie bezitten, maar gemotiveerd zijn door hun visuele bewegingskwaliteit. In de partituur, maar ook in Lachenmanns artikels of interviews is van dergelijke autonomisering geen sprake. Als het lichaam op de voorgrond treedt, dan is het altijd in zijn instrumentale functie, *met* de muziek. Lichamelijke energie, instrumentale situatie en klankresultaat blijven innig met elkaar verstrengeld en analoog gesynchroniseerd.

Dat Lachenmann *Pression* als een concreet instrumentale muziek benoemt, moet dan vooral vanuit die verstrengeling begrepen worden. Zelfs al lijkt een monozintuiglijke, auditieve argumentatie verdedigbaar, de esthetische overtuigingskracht wordt groter vanuit een 'gelijktijdig' of gesynchroniseerd perspectief. De zacht ruisende opening met de eerste stokstreek en de start van de beweging in de linkerhand langs de snaren, krijgt veel meer perspectief (in zekere zin ook auditief!) wanneer je de horizontale beweging van de strijkstok tegen de verticale van de hand over de toets visualiseert. De vraag om de stok na het uitstrijken van de eerste ruistoon onbeweeglijk te houden (zie begin tweede systeem: “Bogen steh en lassen”), drukt een intentie uit om het zichtbare en hoorbare helder met elkaar te verbinden. De korte geaccentueerde stop op het eind van het vierde systeem (met de toevoeging: “innehalten, nicht die Hand wegnehmen”), is meer dan een auditieve 'storing' van de doorgaande, fluctuerende ruisklank. De instructie de hand niet weg te nemen heeft een speeltechnisch nut, maar heeft ook een audiovisuele dramatiek. Hier lijkt een auditieve prikkel in het spel die het kijken naar de beweging van de hand wil vernieuwen: een accent dat kort en krachtig de aandacht vestigt op de handbeweging die is gestopt, en die meteen na die observatie, als een bevestiging van dat stoppen, nog even haar parcours vervolgt.

Er lijkt met andere woorden een analyse mogelijk waarin 'quasi-sonore' en 'quasi-visuele' gebeurtenissen het multisensoriële waarnemen voortdurend aanwakkeren. Het blijft echter

bij suggesties, en er is geen sprake van een theatralisering zoals we dat zagen in Kagels instrumentale theater.

De duidelijkste sporen van een aanwezigheid van het lichaam in Lachenmanns compositorische denken, vinden we in de categorieën of 'families' van instrumentale actietypes – waaronder vele door hemzelf bedachte 'extended techniques' - die de muziek gaan structureren en temporeel indelen. In vroege werken als *Angelion* (1963) of *Introversion I – II* krijgen de uitvoerders elk een collectie van gestes voorgeschoteld waaruit ze kunnen putten tijdens een min of meer improvisatorisch spel. Een materiaalbenadering die doet terugdenken aan Schnebels *Maulwerke*. In *Pression* (1969) zou je kunnen stellen dat de compositie temporeel is ingedeeld volgens het type van speeltechniek en van de druk die wordt toegepast.

Denken we terug aan het lichaamseffect van de repetitieve handeling (zie bespreking Steve Reich p.75-7) en de muzikale stasis (zie 'musique concrète' p.74), dan lijkt door Lachenmann iets soortgelijks te worden nagestreefd in tijdelijke 'blokkades'⁴⁰ van de muziek. Op verschillende plaatsen in zijn oeuvre treedt een tijdelijke stilstand op waarin lichamelijke aanwezigheid sterker voelbaar wordt, dikwijls door middel van herhalingstechnieken (*Salut für Caudwell*, *Accanto*, *Gran Torso*...).

“Andererseits gibt es in fast allen meinen Stücken Situationen, die nicht mehr von mir selbst strukturiert sind, sondern deren Struktur, so wie sie sich ergibt, in einem bestimmten Moment aus der Intensität der Situation heraus entsteht und nun einen Teil der Komposition bildet. Das sind meist Haltepunkte, Fermaten oder mehr oder weniger komplexe ostinati: Sie lenken die Aufmerksamkeit auf verborgene oder vernachlässigte Einzelheiten, die normalerweise als blosse Randerscheinungen an der Peripherie des musikalischen Prozesses blieben und von der Wahrnehmung übergangen würden.” (Helmut Lachenmann [1993]1996/209)

Eerder dan deze interventies te beschouwen als een materialiseren of uit-componeren van het lichaam, moeten ze beschouwd worden als een strategie om een bepaalde gestiek, textuur of lichamelijke aanwezigheid te benadrukken, of om het procesmatige en instrumentale karakter van de uitvoering bewust te maken. Toch blijven de conventionele uitvoeringsmodaliteiten in Lachenmanns muziek meestal van kracht. Wat weerklinkt mag dan wel als radicaal ervaren worden, het musiceren zelf en de rolverdeling binnen de muziekpraktijk blijven onaangetast. Die behoudsgezindheid herkennen we bovendien niet alleen in het gehanteerde instrumentarium, maar ook in de tijdsduur van zijn composities: Lachenmanns kamermuziek heeft doorgaans een conventionele lengte (zijn strijkkwartetten hebben allemaal zowat de duur van een laat strijkkwartet van Van Beethoven). Als we van een perspectiefverandering kunnen spreken in Lachenmanns muziek is het dan ook een impliciete, indirecte (maar daarom niet minder krachtige) verschuiving.

⁴⁰ Ik denk aan het herhaalde percussieve slagakkoord in *Salut für Caudwell* (1977) dat gelijktijdig door twee gitaristen wordt gespeeld, met telkens een secondenlange stilte tussenin (zie Pauwels, 2003/64) Het feit dat de gitaristen meestal wijd uit elkaar gepositioneerd staan, maakt de synchronisatie van de slag al tot een intense beleving. De repeterende handeling (ad libitum) zorgt daar bovenop voor een stasis die zolang duurt dat het voor de luisteraar onvoorspelbaar wordt wanneer de repetitie zal ophouden. Dat zorgt voor een steeds geladener stilte tussen de akkoorden, zodat het moment waarop de repetitie wordt doorbroken als een bevrijding en als een metamorfose wordt gevoeld. Het is met andere woorden een passage die ons een treffend voorbeeld geeft van de manier waarop lichaamsspanning niet alleen in de stilte voor of na de muziek kan voelbaar worden (zie aanvang van dit proefschrift), maar ook als onderbreking van de muziek kan optreden.

Het lichaam en het instrument worden in Lachenmanns 'musique concrète instrumentale' niet expliciet als een theateraal of choreografisch structurelement ingezet. Lezen we er Lachenmanns eigen notities op na, dan schijnt het lichaamseffect van zijn ruisende, schrapende en percussieve muziek zijn oorsprong te vinden in een esthetiek waarin de instrumentale realiteit hoorbaar wordt gemaakt als een schok. De combinatie van formele behoudsgezindheid en een streven naar een vernieuwd luisteren in Lachenmanns esthetiek is niet contradictorisch. Aan Lachenmanns schoonheidsideaal ligt een streng volgehouden weigering van luistergewoonten ten grondslag, zonder daarom echter de bestaande muzikale context te willen vernietigen. Het behoud van de instrumentale omgeving kan zelfs als voorwaarde beschouwd worden voor het politiek-esthetische karakter van zijn werk. Binnen een traditionele omgeving worden alle sonore conventies en glijmiddelen afgeschrapt tot op het bot, zodat de condities van de muziek en de intrinsieke materiële weerstand van het instrument weer zichtbaar worden. De existentiële ervaring die Lachenmann daaraan koppelt⁴¹, kan niet zonder dat proces van ontmanteling, van destructie van opgebouwde reflexen. Dat verklaart zijn vasthouden aan een klassiek instrumentarium – Lachenmann heeft op één uitzondering na⁴², nooit geëxperimenteerd met elektronische klankmanipulaties – en motiveert waarom hij dat instrumentarium vervolgens onderwerpt aan de meest extreme speeltechnieken.

“to experience the familiar afresh in a new light was only possible by means of traditional instruments. Electronics are of little use here, since their free abundance of sound possibilities remains imprisoned by the limits of loudspeakers or perhaps their vibrating membranes. For all of its vast wealth, electronic sound is too 'safe' - it quickly oxidizes to become an exotic, surreal, expressionistic idyll.” (Helmut Lachenmann, 1999/21)

Het wijst op een strategie waarbij de verwachtingen en aura's van een traditionele uitvoeringscontext niet worden uit de weg gegaan, maar precies worden gehanteerd als opstap naar een vernieuwd luisteren. Zijn muziek gaat de confrontatie niet uit de weg, ze *is* confrontatie. Vanuit een mediatheoretisch oogpunt zou je zijn vasthouden aan het klassieke instrumentarium kunnen lezen als een vernieuwingsdrang die zich naar binnen keert en die daarom geen toevlucht zoekt tot nieuwe middelen of instrumenten, maar in de bestaande omgeving de emancipatie beoogt van een altijd al aanwezige parasiet in de muzikale communicatie.

Hier ligt dan misschien een intermediale dimensie van Lachenmanns werk: door de conventies van het medium en de historische optimaliseringsprocessen van de muzikale communicatie te dwarsbomen, houdt Lachenmann de ruis over die altijd al aanwezig was, letterlijk en figuurlijk. Niet alleen de ruis als akoestisch fenomeen (overvloedig present in alle mogelijk vormen in zijn oeuvre), ook de ruis van het lichamelijke en mechanische surplus in het muzi-

⁴¹ “Our hearing is truly challenged or 'provoked' by the unconventional, but equally emphatically charged categories which determine the nature of any work of art: in *Pression*, for example, the established musical feature is sabotaged 'only' by the radically transformed uses of the pressure with which the bow acts in some way on the strings or other parts of the instrument. It is this category of pressure to which the brutal crushing noises behind the strings on the bridge are subordinated, just as much as the familiar, warm, D-flat on two strings. And it is here, in such extreme or critical situations, that our hearing begins to observe itself and its own reactions. It then recalls its own value-systems, which have been irritated by this experience. In addition, the mind which has been changed through this process is reminded of its own lack of freedom as a subject of society's conventional rules: at the same time, this points to the mind's ability to overcome this lack of freedom, by passing beyond perception of the acoustic state of affairs to the complete situation of which the acoustic is only a part.” (Helmut Lachenmann 1999/22)

⁴² *Scenario für Tonband* (1965), een elektronische compositie gemaakt tijdens een verblijf aan het Gentse IPeM.

kale signaal. De versterking van die ruis is als het opnieuw hoorbaar maken van een oorspronkelijke weerstand, het bevrijden van krachten die in de traditionele muzikale cultuur gedomesticeerd zijn tot gehoorzame boodschappers van een muziek van *ergens*. In dat opzicht moeten we het verschijnen van het uitvoerende lichaam in Lachenmanns muziek eerder als een zijeffect beschouwen van een strategie waar in de eerste plaats de ontmanteling van ingesleten waarnemingsgewoonten voorop staat. Het tevoorschijn halen van het concrete kan dan verstaan worden als een revolte tegen een 'burgerlijk klankidoom' (hoewel dat soort retoriek vandaag moeilijk vol te houden valt), maar vooral ook tegen een routineuze, overgemediatiseerde omgang met klankmateriaal. Waarmee we weer aansluiten bij het politiek-esthetische discours van Lachenmann zelf.

“Komponieren als Widerstand gegen den herrschenden Materialbegriff bedeutet: diesen Materialbegriff neu beleuchten, durchleuchten, in ihm Unterdrücktes entdecken, freilegen” (Helmut Lachenmann, [1982]1996/68)

Toch is daarmee de vraagstelling naar de oorzaak van 'het lichaamseffect' in Lachenmanns concreet instrumentale muziek (zie p.81) nog niet afdoende beantwoord. Uit de recente, behoorlijk toegenomen populariteit van Lachenmanns muziek, blijkt dat het aanvankelijke schokeffect dat zijn muziek in de jaren '70 en '80 teweeg bracht (en waardoor zijn muziek zelfs het etiket 'musica negativa' opgeplakt kreeg⁴³), nauwelijks nog aanwezig is. Er is wel degelijk sprake van gewenning, ook al omdat heel wat andere componisten in hetzelfde idoom zijn gaan componeren. Vreemd genoeg, en in tegenspraak tot wat we dan theoretisch zouden kunnen veronderstellen, is daarmee het lichamelijke karakter dat zijn muziek schijnt op te roepen, niet verkleind. De fysieke impact van Lachenmanns muziek schijnt integendeel precies datgene te zijn wat op heel wat jonge muzikmakers (en choreografen!) een sterke aantrekkingskracht uitoefent. De keerzijde van de hypothese van de lichaamservaring als schokeffect, namelijk het verzwakken van de lichamelijke presentie bij de gewenning aan een klankidoom, lijkt hier dus toch niet meteen van kracht te zijn.

Het blijft daarom moeilijk om de status te bepalen van 'het concrete' in Lachenmanns 'musique concrète instrumentale'. Hoewel deze term door Lachenmann zelf gelanceerd werd om een belangrijke karakteristiek van zijn muziek te verwoorden, is het niet geheel duidelijk welke structurerende rollen het concrete instrument en het uitvoerende lichaam spelen in zijn compositorische denken en vooral, *hoe* ze die rollen spelen. De keuze voor ongewone, aftastende speeltechnieken kan verstaan worden als een daad van verzet tegen een heersend klankideaal in de muziekpraktijk, of als een vorm van instrumentale zelfreflectie. Maar het eenvoudigweg toekennen van het lichaamseffect van dergelijke muziek aan een politiek-esthetisch programma lijkt problematisch en niet in overeenstemming met de huidige receptie van Lachenmanns composities. We kunnen vanuit bovenstaande argumentatie niet anders dan de mogelijkheid open te laten dat de grote lichamelijke lading die ervaren wordt in zijn muziek en in gelijkaardige klankidiomen, ook deels veroorzaakt zou kunnen worden door intrinsieke eigenschappen van het gehanteerde muzikale materiaal. In een volgend hoofdstuk zullen we deze hypothese van naderbij bestuderen en een model trachten te ontwikkelen waarin naast een cultureel lichaamseffect, ook de mogelijkheid van intrinsieke lichaams-effecten van bepaalde instrumentale concepten wordt onderzocht.

⁴³ Een label dat Lachenmann kreeg toegedicht van de Duitse componist Hans Werner Henze in *Die englische Katze. Ein Arbeitstagebuch* (Henze, 1983/345)

Voorlopig zouden we kunnen besluiten dat er op zijn minst een verband lijkt te zijn tussen de inzet van extreme sonoriteiten en nieuwe speeltechnieken en de verschijning van het uitvoerende lichaam en zijn instrument in de luisterervaring. Lachenmann zorgt met zijn onconventionele speeltechnieken voor een onwaarschijnlijke differentiatie in de sonore output van conventionele instrumentale bezettingen. Misschien vinden we in die sonore differentiatie al het begin van een antwoord op de in vorige alinea geschetste problematiek. Het lichaamseffect in Lachenmanns muziek lijkt vooral gegrond op een ervaring van presentie, van een aanwezigheid die zich voortdurend herformuleert, van een zelfreflectief handelen in een gesitueerd *zijn*. Als het lichaamseffect inderdaad veroorzaakt wordt door het aftastende aspect van zijn muziek, dan moeten we voorbij het intrinsiek sonore of voorbij de onvertrouwdheid luisteren, en moeten we vooral de aard van het compositorische initiatief in ogenschouw nemen. Niet alleen het instrument als een object wordt afgetast in zijn muziek, het is de aftastende *actie* van de tactiele verkenning zelf die in het bewustzijn binnendringt. Die tastende verkenning verloopt niet volgens een geijkte procedure, maar valt te vergelijken met het zich oriënteren in een vertrouwde omgeving waar plots volledige duisternis heerst. Het vertrouwde pad dat je bij daglicht zonder nadenken loopt, wordt nu een schuifelende gang. Ook al is de omgeving niet meer zichtbaar, ze lijkt nu presenter dan ooit. De voorwerpen in de ruimte worden voorwerpen waar je niet omheen kan lopen, maar waar je tegenaan stoot of die je om je heen tastend in kaart brengt. En bovenal sluipt er ook onzekerheid in het bewegen zelf. De onzekerheid omtrent de ligging van de hindernissen katapulteert zich terug naar een ervaring van het eigen lichaam dat zich tracht te herinneren hoe het in normale omstandigheden onnadenkend beweegt.

Het is vooral dat proces van bewustwording, meer dan het concrete op zich dat in Lachenmanns concreet instrumentale muziek schijnt te worden uitgedrukt. Niet alleen de tastende actie van een concreet lichaam, maar het *aftastende* van een begeesterd lichaam. Het betasten van het instrument krijgt zo een dubbele functie: het is tegelijk een instrumentele actie met een klankintentie en de proprioceptische ervaring van het aanraken. Als we het lichaamseffect moeten zoeken in de tastende zelfreflectie van het lichaam, dan vinden we in Lachenmanns muziek een artistiek antwoord op de schichtigheid van het lichaam die we bespraken naar aanleiding van de lichaamsproblematiek in *Maulwerke*. Het lichaam vinden we hier niet in een statische aanwezigheid waarop kan worden ingezoomd, maar in de compositie van een tijdelijk *onderweg* (zie hoofdstuk 1, p.37-9).

Als het spannende, 'performatieve' karakter van dat *onderweg* steunt op de compositie van temporele verschillen (van acties en bewegingen), dan is het belangrijk te beluisteren hoe die differentiatie hand in hand gaat met *negatie*. De sonore differentiaties in Lachenmanns composities drukken niet alleen een 'anders' uit, ze zijn vooral ook herhaalde weigeringen van de muzikale reflex. Of, vanuit de vergelijking met het blinde tasten: twijfel *aan* de reflex.

“Dieser Aspekt [musique concrète instrumentale⁴⁴] wirkt allerdings nicht von selbst: Er muss durch eine Kompositionstechnik erst freigelegt werden, die den üblichen, aber hier störenden Hörgewohnheiten stillschweigend, aber konsequent den Weg verstellt.”
(Helmut Lachenmann, 1996/381)

We herkennen in deze woorden iets van de onwillekeurige lichaamsverschijning in 4'33". De ervaring van concrete aanwezigheid wordt mogelijk wanneer het normale functioneren van

⁴⁴ Noot van de auteur.

het muzikale apparaat wordt gedwarsboemd maar de fysieke aanwezigheid blijft. Het is in Lachenmanns oeuvre niet het medium *als instrument* dat ter discussie staat, maar wel de luistergewoonten, de muzikale reflexen en sonore verwachtingen van een muziekcultuur die als een aura het instrument omgeven. Daarmee wordt nog duidelijker hoe in Lachenmanns esthetiek de mediale behoudsgezindheid te beschouwen valt als de noodzakelijke keerzijde van sonore radicaliteit: de muzikale zelfreflectie die hij nastreeft is pas mogelijk wanneer iedereen blijft zitten en zich van zijn of haar gesitueerdheid bewust wordt: de muzikanten blijven uitvoerders van een partituur, de componisten blijven componeren en de luisteraars luisteren. De existentiële ervaring die hij nastreeft, berust op een dialectische spanning. Het is eerst het opvoeren en in die zin accepteren van een instrumentele omgeving die is omgeven met culturele verwachtingspatronen, en vervolgens de weigering aan die verwachtingen te voldoen.

ambivalenties

Desalniettemin kan concrete instrumentale muziek waarbij het concrete aspect eerder de status heeft van een product van de zelfreflectie dan van een schaalbaar compositorisch materiaal, strikt genomen beschouwd worden als de encenering van een reeks opeenvolgende, lokale lichaamsverwijzingen. Of nog anders uitgedrukt: elke referentie naar een concreet ontstaan blijft een microverhaal indien het niet geabstraheerd en structureel kan ingepast worden in een planmatig, compositorisch denken. Dat is niet noodzakelijk het geval in Lachenmanns muziek, maar het is wel een problematiek die hij bij mijn weten nooit als dusdanig heeft benoemd. Misschien is het wel één van de redenen waarom Lachenmann zijn notie van het concreet instrumentale op geen enkel moment theoretisch heeft onderbouwd met een begrippenapparaat zoals hij dat bijvoorbeeld wel gedaan heeft met zijn 'Klangtypen der neuen Musik' (Lachenmann 1996/1-20). Lachenmann schijnt zich overigens wel bewust te zijn van die ambiguë status van het concrete in zijn werk.

"A glance at the physical, energetic, immediately perceptible anatomy of sound-events implies the exclusion of a mode of listening "polished" by tradition and habit. Nonetheless, a perceptual practice tied so directly to "acoustic data" is also ambivalent. For that which is experienced in all its physical immediacy for its part defines itself through, or perhaps represents, a context determined by the rules of play...it reveals itself as a part, a message of a system, of a generative principle, as a component of a higher structure." (Helmut Lachenmann, 2004/58)

We horen in deze erkenning van het ambivalente karakter van het concrete⁴⁵ een besef van de valkuil van een artistiek streven naar het onmiddellijke of directe. In Lachenmanns muziek weerklinkt een groot besef van de impact van sonoriteiten en van instrumentale acties binnen een gestandaardiseerde uitvoeringssituatie. In Kagels muziek werd de valkuil van het te directe vermeden door het muzikale materiaal op te voeren in een karikaturale of surreële encenering.

Lachenmanns oplossing wijst een andere richting uit, en schijnt precies te liggen in het vermijden van een expliciete encenering of dramaturgie van het concrete. De materiële ontstaansgeschiedenis van het sonore speelt volop mee in zijn muziek, ze wordt zelfs indirect onthuld en bewust gemaakt. Maar de concrete aanwezigheid van uitvoerders en instrumenten is geen gegeven dat hij expliciet gaat betrekken in een spel van contrasten en variaties

⁴⁵ Het is opvallend dat Lachenmann het concrete hier aan 'akoestische data' koppelt en niet meer (anno 2004) aan de mechanische opwekking van die data.

zoals een regisseur of choreograaf dat zou doen. Net zoals Steve Reich laat Lachenmann het instrument en het uitvoerende lichaam intact als lichamen met een cultureel bepaalde functie. Maar in tegenstelling tot Reich, wordt de uitoefening van die functie geproblematiseerd, wordt weerstand geboden tegen de reflex van het gecultiveerde. Dat soort van volgehouden weigering, gecombineerd met een groot instrumentaal besef en muzikale inventiviteit, geeft zijn oeuvre soms tegelijkertijd het gevoel van onvoltrokken consequenties als van een weerbarstige coherentie.

Ons onderzoek naar de status van het uitvoerende lichaam heeft ons gebracht tot een ondervraging van de status van het concrete in Lachenmanns muziek. We moeten er ons echter voor hoeden zijn werk alleen door de bril te bekijken die onszelf past (en die bescheidenheid geldt uiteraard ook voor alle andere aangehaalde voorbeelden). Een gebrek aan theoretische consequenties van het uitgangspunt van het concrete, kan nauwelijks als een kritiek op Lachenmanns onderneming gelden als we er rekening mee houden dat de onthulling van de instrumentale actie in zijn geval zelden de functie van een theateraal effect heeft, maar wel deel uitmaakt van een bewustwordingsproces, van het geloof in de muzikale praktijk als het medium voor een existentiële ondervraging van menselijk waarnemen, voelen, handelen en begrijpen. Bovendien onthullen Lachenmanns programmanotities niet noodzakelijk alles wat er zich tijdens het compositorische creatieproces daadwerkelijk afspeelt. Om het met zijn eigen woorden te zeggen:

“whatever composers cannot speak of, they should work on”
(Helmut Lachenmann, 2004/68)

Ook al blijft de rol van het uitvoerende lichaam als structurerende actor in zijn muziek ongedefinieerd, het betekent niet dat het daarom ook afwezig is tijdens het compositieproces. Er zijn talrijke anekdotes die erop wijzen dat Lachenmann als componist niet alleen een theoretische kennis van het instrumentarium heeft. Hij staat ervoor bekend niet terug te deinzen om tijdens repetities zelf het instrument van de uitvoerder in handen te nemen om een klankactie te demonstreren. Dat wijst erop dat er in zijn geval sprake is van een intieme, lichamelijke relatie met het instrument. Het is een aspect dat steeds weer opvalt in de beluistering van zijn muziek: je hoort een componist met een originele klankvoorstelling, maar ook een uitvoerder, iemand wiens inspiratie niet alleen voortkomt uit een abstract muzikaal of akoestisch sonoor denken, maar vooral uit een directe interactie met het instrument, uit een intiem en hypersensibel ageren en luisteren. In tegenstelling tot sommige van zijn generatiegenoten, kan Lachenmann geen perceptuele naïviteit worden verweten. Er lijkt in zijn geval geen sprake van een kloof tussen het componerende en het uitvoerende lichaam. Integendeel, wat compositie en uitvoering met elkaar verbindt, is de instrumentale aanwezigheid en de betastbaarheid van het instrument. Dat instrument wordt de muzikale 'denkvorm' bij uitstek, een gedachte die we verder zullen exploreren in het volgende hoofdstuk.

Met de muziek van Helmut Lachenmann zijn we in onze zoektocht naar het lichaam in de gecomponeerde muziek, terecht gekomen bij het instrument. De muzikale uitvoerder onderscheidt zich van de danser of de acteur in zijn instrumentale gerichtheid, in zijn verknooptheid met een tweede lichaam dat niet zelden als een extensie van zijn eigen lichaam wordt opgevat. Nadenken over de identiteit van het muziek uitvoerende lichaam, verplicht ons deze instrumentale dimensie van de muziekpraktijk aan een nader onderzoek te onderwerpen.

HOOFDSTUK III

gecomponeerde instrumenten

3.1 Een gemedieerde relatie

In het eerste hoofdstuk hebben we de verschijning van een muzikale ruimte van het *hier* en *daar* beschreven als een verdwijnen van de transparantie van de uitvoering, als een hoorbaar worden van de uitvoeringssituatie. In het tweede hoofdstuk zijn we ingegaan op het uitvoerende lichaam dat zich in die hoorbaar geworden uitvoeringssituatie als een voor de hand liggend thema aandient. De historische voorbeelden die we behandeld hebben, leerden ons echter dat een directe thematisering van het muziek uitvoerende lichaam niet vanzelfsprekend is. De theatraalizing van de menselijke stemproductie in *Hallelujah* (Mauricio Kagel) en *Maulwerke* (Dieter Schnebel) bracht ons tot het maken van een onderscheid tussen de lichamelijke van de muzikale beleving en het concrete, geluid producerende lichaam als dusdanig. Lichamelijke heeft als ervaring een holistisch karakter en is wel verbonden met, maar niet reduceerbaar tot een objectmatig lichaam dat compositorisch kan worden in kaart gebracht. Het musicerende lichaam kan onthuld worden via een compositorische of theatraalizingende geste, maar elk verder inzoomen op zijn aanwezigheid leidt tot de verschijning van lichaamsaspecten die de onthulde lichaamsgestalte de kans bieden weer aan de aandacht te ontsnappen.

De schichtigheid van het uitvoerende lichaam deed ons een stap achteruit zetten om op zoek te gaan naar de eerder impliciete, gemedieerde lichaamsaanwezigheid in de muziek van Steve Reich en Helmut Lachenmann. De concreet instrumentale muziek van Lachenmann bevestigde daarbij opnieuw de ambiguë status van het musicerende lichaam als compositorisch materiaal, maar richtte anderzijds onze aandacht op zijn instrumentale gerichtheid.

De inbreng van dat tweede, instrumentale lichaam in ons onderzoek vraagt erom de correlaten van de uitvoeringssituatie grondiger in kaart te brengen. We zullen ons daarbij in eerste instantie richten op de instrumentale muziek en het gebruik van een traditioneel instrumentarium, in de hoop echter tot abstracties te komen die ook toepasbaar zijn op nieuwe muzikale technologieën en uitvoeringssituaties.

In traditioneel instrumentale, 'akoestische' muziek betekent het hoorbaar worden van een musicerend lichaam het hoorbaar worden van de contacten tussen dat lichaam en een instrument. Heel schematisch kunnen we dat hoorbare proces als volgt beschrijven: het musicerende lichaam beweegt zich naar of tegen het instrument en wekt daarbij biomechanische energie op. In het contact draagt het die energie gedeeltelijk over aan het instrument of aan een luchtkolom binnenin het instrument. Het instrumentonderdeel of de luchtkolom wordt daarmee uit zijn oorspronkelijke evenwichtstoestand gebracht en komt tot trilling. De luchtweerstand zorgt ervoor dat een klein gedeelte van die trillingsenergie op haar beurt wordt omgezet in de luchtdrukschommelingen die zich voortplanten als de geluidsgolven die uiteindelijk het oor bereiken. Daar speelt zich een gelijkaardig proces af: het trommelvlies komt door de luchtdrukschommelingen tot vibratie, een vibratie die op haar beurt versterkt wordt door de gehoorbeentjes in het middenoor om zo uiteindelijk, via de vloeistof in de cochlea (het binnenoor), de zintuighaartjes van de gehoorcellen te beroeren.

Twee karakteristieken komen hier naar voren. Eerst en vooral blijkt het gemedieerde karakter van de akoestische communicatie, en meer specifiek van het instrumentale musiceren. Naargelang het instrumenttype kan die mediatie een korter of langer proces in beslag nemen. Bij de trommel is de keten relatief kort: tussen de lichamelijke actie en de hoorbare klank ligt

slechts een trommelvel. Bij een mechanisch toetsinstrument als de piano is de keten veel langer: de vingers beroeren de snaren niet rechtstreeks. Een complex mechanisme staat tussen de vinger en de snaar, en dat is in zoverre van belang dat in die mediatie ook vrijwel elke mogelijkheid verloren gaat - op uitzondering van het dempen - om op de klank in te grijpen na het aanslaan van de snaar (één van de weinige toetsinstrumenten dat hierop een uitzondering maakt is het klavechord). Pneumatische instrumenten, zoals blaasinstrumenten of de menselijke stem, leveren dan weer het meest directe contact tussen het uitvoerende lichaam en haar klankproductie: het is niet een instrumentonderdeel, maar een luchtkolom die binnenin het instrument vibreert. De blazer heeft als het ware een rechtstreeks contact met de luchtweerstand en gebruikt zijn instrument slechts als een frequentiemodulator van de opgewekte luchttrillingen (Godfried-Willem Raes, 1994/23).

Een tweede karakteristiek wordt duidelijk wanneer we de stap zetten van een naturalistische beschrijving naar een fenomenologie van het horen. Het gemedieerde karakter van het resonantieproces in het oor (het laatste deel van het akoestische proces) blijft voor onszelf onhoorbaar¹, de mediaties in de buitenwereld daarentegen, klinken betekenisvol. In het geluid van de aangestoken snaar horen we de hoeveelheid door het lichaam geleverde energie, we horen de duur van de inspanning, de plaats op het instrument waar de energieoverdracht gebeurt (dichtbij, op of achter de kam, boven de toets etc.), en we zijn in staat om aan het in trilling gebrachte instrument eigenschappen toe te schrijven van elasticiteit, massa en zelfs morfologie. Luchtdrukschommelingen informeren ons over contactgebeurtenissen in de omgeving. In een mechanisch-akoestische (of anders gezegd: natuurlijke) omgeving bestaat er een rechtstreeks verband tussen de toegewende energie, het gehanteerde materiaal en de waargenomen sonore karakteristieken. Met een minimum aan informatie zijn we doorgaans in staat om te interpreteren welke materialen en objecten met elkaar in contact zijn gekomen. In het krassen van de nagel horen we de onverzettelijkheid van de nagel die langs een hard raakvlak heen wordt getrokken. Een geluid dat vonkt en knettert dankzij een teveel aan energie die niet in het contact zelf kan worden geabsorbeerd. Rollende stenen, brekend glas of kletterend metaal zijn akoestisch herkenbaar als gebeurtenissen van een bepaalde soort (rollen, uiteenbreken, daveren) waarin materialen met een specifieke elasticiteit, morfologie en massa met elkaar in aanraking komen. De snelheid en betrouwbaarheid van de auditieve interpretatie van deze gebeurtenissen, impliceert dat het om een spontane, voorbereide, en in die zin 'directe' perceptie gaat. Het belang daarvan is dat er in de eerste beluistering niet zoiets als een abstracte klank bestaat. Geluid dient zich aan als iets dat al identiteit en betekenis heeft. Het rollende, het metaalachtige of het glasachtige karakter dat spontaan aan het sonore wordt toegekend, is onontkoombaar. In het doffe geluid van het menselijke lichaam dat op de grond smakt, horen we onwillekeurig de impact van de energie die door het lichaam wordt opgevangen. Jonge ouders herkennen meteen het geluid van een slecht vallend lichaam: een dof geluid met een harde rand, de rand van een schedel of elleboog die de grond als eerste raakt.

¹ Zodra het eigen horen hoorbaar wordt, is er een probleem. Het kan duiden op een defect aan de gehoorsmechaniek (tinnitus, overgevoeligheid, slechthorendheid,...), in een nog ernstiger geval schuilt het defect op het niveau waar de auditieve input verwerkt wordt tot betekenisvolle informatie (de geesteszieke die stemmen hoort in het hoofd etc.).

ecologie van het horen

Horen is dikwijls een lijfelijke ervaring. Het voelende karakter van de akoestische waarneming is niet uit de lucht gegrepen. Er zijn aanwijzingen dat horen als sensatie meer verwant is met de tastzin dan met het visuele vermogen (zie voetnoot 11 p.27). Maar in tegenstelling tot het tasten van de vingers, is horen passief² en is er meestal geen rechtstreeks contact met de klankbron. Horen suggereert nabijheid zonder contact, het is een betast worden vanop afstand.

Een veelgemaakt onderscheid tussen oor en oog is het onvermogen van het oor om 'weg te luisteren' of om de oren te sluiten. Die openbaarheid van het oor, doet veronderstellen dat horende wezens selectiemechanismen hanteren om aan het constante horen niet ten onder te gaan. De voortdurende betasting door de trillende omgeving vraagt om criteria die bepalen welke aanrakingen beantwoord kunnen worden, welke klanken niet alleen gehoord maar ook beluisterd dienen te worden. Spontane auditieve aandacht is het slagen van dergelijke 'gehoorsbetasting' in een selectieprocedure. Het psychoakoestische proces waarop deze aurale selectiecriteria zijn geschoeid, reikt ver voorbij de ambities van dit proefschrift (en het wetenschappelijke onderzoek in kwestie is nog volop in beweging). Ik beperk me hier tot een ecologische stellingname: aurale selectieprocedures zijn geschoold door de interacties van een horend organisme met zijn omgeving (als individueel leerproces dan wel als een vermogen dat het product is van genetische evolutie). We leren de levensbedreigende klanken van de andere te onderscheiden, maar we zijn ook in staat om zelf aan geluiden specifieke signaalfuncties toe te kennen in de organisatie van ons dagelijkse leven. We leren welke klanken ons tot actie moeten aanzetten, en welke andere als geruststellend klinken. We beschikken met andere woorden over een waarnemingsapparaat dat toelaat om geluiden op een snelle en efficiënte manier te interpreteren, zodat directe interactie met de omgeving mogelijk wordt³.

Uit het onderzoek naar spraakperceptie van de laatste decennia, zijn volgens David Rosenblum (2004) drie lessen te trekken die veralgemeenbaar zijn voor een ecologische benadering van auditieve perceptie⁴:

1. We horen geen geluiden maar gebeurtenissen.

² 'Luisteren' kan als actieve variant van het horen doorgaan. Luisteren is een geconcentreerde activiteit, en is in zekere zin altijd ook een 'selecterend luisteren'. Het vooronderstelt echter steeds een horen, het vermogen te horen gaat het luisteren vooraf.

³ Deze benadering van het akoestische proces stemt overeen met de theorie van 'directe perceptie' in het ecologische perceptiemodel van James Gibson (1966, 1976, 1982): "His [Gibson's, nvdr.] key concept of *direct perception*...conceives of perception as occurring immediately without the mind intervening in this process. It involves direct contact with the sensory stimuli, which elicit reactions in a kind of *lock-and-key approach*. It means further that information is processed in an "all-or-none way" as a "discrete reaction to stimuli which are continuous. The advantages are obvious: there is the speed of processing and the adaptive value for surviving in case of threatening situations." (David Reybrouck, 2005)

⁴ Het onderzoek naar spraakperceptie vormt veruit het meest mature interdisciplinaire onderzoek naar auditieve waarneming. Het is ook in dit onderzoeksgebied dat een 'motor theory' van de perceptie het levenslicht zag die later een belangrijke inspiratiebron zou vormen voor de benadering van perceptie als een vorm van mimetische actie of 'enactie'. Volgens de 'motor theory' zijn de waargenomen objecten in de spraakperceptie niet in de eerste plaats akoestische patronen, maar wel de intentionele fonetische bewegingen van het spraakorgaan. Spraakperceptie en spraakproductie worden verondersteld intiem met elkaar verbonden te zijn en dezelfde set van invariante bewegingscommando's (voor de articulators van het spraakorgaan) te delen. (Alvin M. Liberman & Igantius G. Mattingly, 1985/1-3)

2. Zintuiglijke informatie begrijpen, betekent gebeurtenissen begrijpen. Vooral de mechaniek ('source mechanics') die de klankgebeurtenissen veroorzaakt speelt daarin een belangrijke rol.
3. Aurale perceptie staat ten dienste van een multimodaal brein.

Een ecologische benadering van auditieve perceptie vertrekt niet vanuit luisterervaringen in hoogst specifieke culturele situaties zoals het muziekconcert. Ze vertrekt vanuit de vraag wat de functie is van auditieve perceptie in een natuurlijke omgeving. Die invalshoek voert ons allereerst terug tot het gebeurteniskarakter van geluiden. Op het eerste zicht is dat een weinig bruikbaar perspectief in een muzikaal onderzoek. In de muzikale ervaring lijken de primaire, reflexmatige auditieve selectiecriteria te kunnen worden onderdrukt. De desinteresse van de klassieke muziekpraktijk voor het klinkende *hier* en *daar* (zie paragraaf 1.3 p.25) suggereert de mogelijkheid om in de muziekbeluistering een omschakeling te maken van het interpreteren van geluid als signaal van een oorsprong of gebeurtenis, naar het horen van een 'akoestische stroom', en meer specifiek naar het horen van betekenisvolle differentiaties (bijvoorbeeld wat betreft toonhoogte en toonduur) in die stroom, ongeacht hun concrete ontstaansgeschiedenis⁵. De stabiliteit en standaardisering van het klassieke instrumentarium speelt daarin een belangrijke rol.

“...the ability to *identify* instrumental timbres was not really an issue – it was not part of the *game* of classical composition. The landscape of classical music (as Trevor Wishart has described it) is 'humans playing instruments'. The 'search engine' of our perception system is only minimally engaged.” (Simon Emmerson, 2007/5)

Toch weten we intussen dat we die omschakeling tussen een muzikaal *ergens* en het akoestische *hier/daar* niet al te radicaal kunnen opvatten. Het is niet omdat de concrete aanwezigheid niet in het centrum staat van de muzikale aandacht, dat ze daarom geen invloed uitoefent op de perceptie van de muziek. De romantische cultus van het virtuoze wijst op een muzikale ervaring waarin het concrete *hier* en *daar* van de muzikale actie en het muzikale *ergens* op co-existente wijze naast en vooral mét elkaar kunnen beleefd worden. Omgekeerd bleek in de perspectiefveranderingen die we in het tweede hoofdstuk hebben behandeld, dat de verschijning van het musicerende lichaam eerder het product was van een emancipatie van het klinkende *hier* en *daar* dan van een reductie van de muziek tot haar concrete dimensie. De aanvangscondities van de muziekuitvoering blijven in Kagels instrumentale theater of Lachenmanns *musique concrète instrumentale* min of meer onaangetaast. Hun inzet is niet het ontwerp van een muziek die op een totaal nieuwe leest is geschoeid, maar wel de emancipatie van een 'aardse' dimensie die beide componisten als inherent aan de muzikale uitvoeringspraktijk beschouwen.

⁵ Naar analogie met de 'auditory scene analysis' van Albert Bregman (1991) kunnen we hier een onderscheid maken tussen het horen van geluid in termen van geluidsoorzaak (source) en het horen van betekenisvolle differentiaties in een geluidsstroom (stream) die als coherent wordt waargenomen. Het toekennen van één oorzakelijke coherentie (source) aan een geluidsstroom maakt het mogelijk om de aandacht te verplaatsen van een luisteren in termen van geluidsoorzaak naar het interpreteren van een boodschap of narratief dat in de geluidsstroom wordt ontvouwd.

In de muzikale ervaring is er echter ook het vermogen verschillende lagen, of 'stemmen' te discrimineren in de muzikale klankstroom (zelfs in de output van één instrument), een vermogen dat in Bregmans 'auditory scene analysis' aangeduid wordt met het begrip 'stream segregation'. Volgens Bregman kan de perceptuele opsplitsing van een klankstroom in verschillende substromen beschouwd worden als het auditief toekennen van verschillende (al dan niet virtuele) klankbronnen in de stroom. (Bregman, 1978 in: Moore, 2008/286)

Een holistische benadering van de muziekuitvoering waarin plaats is voor zowel abstracte toonorganisatie als voor de concrete uitvoeringsdimensie lijkt de strijd tussen het concrete en het abstracte dan ook te kunnen herleiden tot een schijnconflict. Nochtans zadelde Lachenmanns definiëring van een *musique concrète instrumentale* ons op met een probleem van compositorische consequenties. Als we kunnen spreken van een bewustwording van het concrete in de muziekuitvoeringspraktijk, wat betekent dat dan voor een compositorische praktijk? Wat kan de status van de concrete lichaamsactie zijn als die niet wordt uitgespeeld als theateraal materiaal voor een kageliaanse 'metamuziek', of als bewegingsmateriaal waaruit choreografische abstracties kunnen worden gepuurd? Wat zijn de structurerende factoren in een compositie van en met het concrete als die compositie niet in een anekdotiek van klinkende gebeurtenissen wil vervallen?

In dit hoofdstuk probeer ik deze problematiek te beantwoorden met een gelaagd model van muzikale mediatie. Ik wil daarbij vermijden het conflict tussen het abstracte en het concrete te neutraliseren door opnieuw een onderscheid in te voeren tussen datgene wat tot de verantwoordelijkheid van het uitvoerende lichaam behoort en datgene wat het domein is van het componerende lichaam. Ik ga ervan uit dat het onderzoek het vruchtbaarst zal zijn indien we niet uitgaan van vrijblijvende relaties, maar van een wederzijdse afhankelijkheid. De interactie tussen concrete en abstracte dimensies overdenken op een gelaagde manier, veronderstelt desalniettemin tijdelijke isolaties en een tijdelijk 'on hold' zetten van het geïntegreerde, holistische karakter van de muzikale ervaring. We zullen de focus daarom beurtelings richten op verschillende deelaspecten van de muzikale mediatie, zonder daarom hun relatie tot het grotere geheel uit het oog te verliezen.

De aanwezigheid van het instrument in de muziekpraktijk is een voor de hand liggende uitvalsbasis om dergelijk onderzoek op te starten. Als we vanuit een ecologisch perceptiemodel de muziekuitvoering in zijn meest concrete gedaante benaderen als een aaneenschakeling van akoestische gebeurtenissen, dan zijn het geen componisten en uitvoerders, maar eerst en vooral de instrumenten die voor het voetlicht treden. Het horen van de muziekuitvoering is in eerste instantie het horen van de instrumenten die beslagen, getokkeld, angeblazen of 'getriggerd' worden.

dynamiek van de klinkende aanwezigheid

Typisch voor de instrumentale aanwezigheid in de traditionele muziekuitvoering is haar statische karakter. Als fysieke klankgeneratoren blijven instrumenten meestal onveranderd op positie tijdens het musiceren (met de gekende uitzonderingen van 'stapmuziek' tijdens parades, marsen, processies etc). Het instrument betreft een statische plek in ons optische waarneemingsveld. Muziek als het hoorbaar maken van die statische aanwezigheid biedt daarom nogal weinig perspectief, maar anderzijds is fysieke aanwezigheid nog geen akoestische gebeurtenis. Het spel met de visuele aanwezigheid kan gespeeld worden door een verbergen of onthullen van het instrument, het spel met de auditieve aanwezigheid volgt andere regels. Als we ons terugplooiën op de akoestische ervaring en ervan uitgaan dat het instrument pas als aanwezig wordt ervaren zodra het klinkt, dan biedt het doen weerklinken en doen verstillen van het instrument al meer mogelijkheden. Het instrument klinkt aanwezig en lokaliseer-

baar wanneer het resoneert, aanwezigheid en weerklinken laten zich synchroon ervaren⁶. Zodanig zelfs dat het synchrone geen deel uitmaakt van de ervaring: het klinken *is* de aanwezigheid. Uiteraard blijft het stille instrument ook in de pauze van het musiceren in fysieke zin aanwezig. Indien we echter de akoestische perceptie (die in de realiteit slechts één facet vormt van een veelgelaagde en multimodale ervaring), trachten af te zonderen van de visuele of tactiele perceptie, dan wordt de andersoortigheid van de sonore aanwezigheid duidelijk. De aanwezigheid van het stille instrument op het podium is van een andere orde dan de aanwezigheid van het klinkende instrument. Wellicht bezit het eerder het karakter van een visuele aankondiging van de muziek of een tactiele 'beschikbaarheid' (die pregnant kan worden wanneer het bespelen uitblijft, denk aan 4'33"), dan van het onvervangbare aanwezigheidsgevoel dat in zijn weerklinken wordt gecreëerd.

Muziek als het hoorbaar worden en weer verdwijnen van aanwezigheid, dat sluit al iets beter aan bij onze ervaring van muziek als een tijdstructurend fenomeen. Bovenal betrekken we met die tijdelijke aanwezigheid het musicerende lichaam in de ervaring. De gebeurtenis van het weerklinken van het instrument is het horen bespeeld worden van dat instrument door een (meestal) menselijk lichaam. Als we de muziekuitlevering opvatten als een spel van contactgebeurtenissen tussen een menselijk lichaam en een instrument (in de zin van slaan, strijken, tokkelen of blazen), dan spreekt het voor zich dat het inzetten van een grote verscheidenheid aan instrumentale kleuren en speeltechnieken een groter potentieel aan gebeurteniskarakters biedt.

Dat brengt ons tot een vergelijking van de lichamelijke aanwezigheid van het musicerende lichaam, en de sonore aanwezigheid van het instrument. Hoe uitgebreid ook de sonore of harmonische combinatiemogelijkheden zijn in het bespelen van een klavier met tien vingers, voor een publiek op enige afstand blijft de klank positioneel maar ook karakterieel uit dezelfde bron komen. *Daar* bespeelt iemand de piano, een instrument met een herkenbare en als coherent ervaren klankidentiteit, en ook het bespelen van die piano behelst meestal slechts een eenvormig arsenaal aan verticale vingerbewegingen en horizontale verplaatsingen van de handen over het klavier. Muzikanten blijven net als hun instrumenten tijdens het musiceren meestal op dezelfde plek zitten of staan. Tijdens het muzikale spel, is er echter wel sprake van microdynamiek: muzikanten ondernemen doorgaans gelijksoortige, maar wel gevarieerde acties om hun instrumenten te laten weerklinken.

Dat tamelijk vlakke beeld van een specifiek instrumentaal timbre, een statische positionering en vooral fijnmotorische variaties komt niet overeen met de rijk geschakeerde muzikale aanwezigheid die musicerende lichamen weten te genereren. Instrumenten voelen groter en aanwezigter aan wanneer er luider gespeeld wordt, zonder dat hun bespelers daarom letterlijk naderbij hoeven te komen. Ze moeten zich wel meer inspannen, krachtiger aanslaan, harder blazen, sneller strijken of zwaaien, maar vanop afstand staan die toegevoegde inspanningen niet in verhouding met het groter worden van de klank. Muzikanten kunnen als poppenspelers hun instrument laten verschijnen en weer verdwijnen. Ze kunnen het laten grommen, fluisteren, zingen of schreeuwen, zonder daarom zelf die extreme gedragswisselingen te vertonen. Het verschil tussen de lichamelijke en instrumentaalsonore aanwezigheid

⁶ De stilte voor de eerste en na de laatste toon waarmee we het eerste hoofdstuk begonnen, nuanceert die synchronie: ze suggereert een 'resonantie van aanwezigheid' die het eigenlijke musiceren als een soort van 'mentale akoestiek' kan omgeven.

is dus eerst en vooral dynamisch: musicerende lichamen vertonen een al bij al homogeen gedrag, daartegenover gedraagt de sonore aanwezigheid van hun instrument zich (naargelang de muziek) extreem dynamisch, vloeibaar en bewegend.

Concentreren we ons nu op de aard van die sonore aanwezigheid, dan moeten we ons afvragen wat of wie er zich precies in manifesteert. Als we in de muziek de aanwezigheid van een zingende stem ervaren, dan is de vraag aan wie die stem wordt toegekend. Is het de cello die zingt, is het de celliste die we horen of is het een virtuele stem, een muzikale geest opgeroepen in een sjamanistisch ritueel?

Voor elk van deze antwoorden zijn goede argumenten te bedenken, afhankelijk van het perspectief. Een eenduidig antwoord is onmogelijk want afhankelijk van de muziek, de uitvoering, de culturele waarden of zelfs de mentale toestand van de waarnemer. Interessanter wordt de denkoefening wanneer we zouden uitgaan van een principe waarbij 'aanwezigheid' ondeelbaar en ondubbelzinnig moet kunnen geassocieerd worden met een stabiele 'actor' in de muziek. Muzikant en instrument zijn als fysieke aanwezigheid stabiel, maar of de via hen muzikaal gemedieerde aanwezigheid ook tot dat soort van fysieke aanwezigheid moet worden gereduceerd, kan in twijfel getrokken worden. De stem die in de muziek weerklinkt schijnt immers te kunnen transformeren gedurende het spel. Bovendien is één muzikant in staat meerdere stemmen te laten horen, soms zelfs simultaan. Daarbij denken we meteen aan muzikale termen als polyfonie en mono- of homofonie. Veelstemmigheid speelt zich af in een strikt muzikale ruimte en is niet afhankelijk van een equivalente lichamelijke aanwezigheid.

Toch heeft de virtuele stem daarmee nog niet het pleit gewonnen. We hebben in de muzikale ervaring te maken met verschillende, co-existente dimensies van aanwezigheid (muzikaalsonore, psychoakoestische, instrumentale, lichamelijke) die al dan niet met elkaar kunnen overeenstemmen. In een homofone of monofone zetting kan een groep muzikanten als één identiteit worden ervaren, maar dat betekent nog niet dat daarom het 'groepsgevoel' verdwijnt.

Zelfs indien we ons beperken tot het sonore, is de aanwezigheidservaring niet eenduidig. Om dat te verduidelijken moeten we nog eens teruggrijpen naar ons topologische onderscheid tussen een klinkend *ergens* en een klinkend *hier* en *daar*. Homofonie en polyfonie spelen zich af in de ruimte van een muzikaal *ergens*. Reduceren we de sonore aanwezigheidservaring nu tot haar concrete dimensie en nemen we onze toevlucht tot louter psychoakoestische en klankinstrumentale criteria, dan moeten we eerder spreken van sonore homogeniteit of heterogeniteit. Sonore heterogeniteit en homogeniteit spelen zich niet af in een muzikale ruimte, maar zijn psychoakoestische functies. Ze zijn als categorie alomvattender dan het mono- of polyfone. Monofonie is als gelijktonigheid een muzikaalculturele specificatie van psychoakoestische homogeniteit.

Het enkelvoudige instrument bezit vanuit zijn morfologische eigenschappen over het algemeen sonore homogeniteit. Het gelijktijdig weerklinken van instrumenten met een verschillende morfologie en verschillende materiaalsoorten zorgt over het algemeen voor een heterogeen klankbeeld. Toch kunnen we de ervaring van sonore homogeniteit of heterogeniteit niet helemaal terugkoppelen tot de aanwezigheid van het enkelvoudige instrument of de instrumentengroep. De temporele specificatie van de gehanteerde instrumentale speltechnieken lijkt minstens zo belangrijk in de ervaring van een aanwezigheidskarakter. Een instru-

mentengroep kan homogeen klinken dankzij een op elkaar afgestemde articulatie en toonkeuze. Een solistisch instrument kan via snel wisselende articulaties en speeltechnieken een illusie van een meervoudige aanwezigheid creëren.

In tegenstelling tot het muzikaal monofone of polyfone, kan sonore homogeniteit of heterogeniteit als een gradatie worden ervaren. Het is meestal duidelijk of een muzikale zetting als homofoon of polyfoon moet worden beschouwd, maar ze kan *tamelijk* heterogeen of homogeen klinken⁷. Precies dat onderscheid, gecombineerd met de relatieve autonomie van het muzikale speelveld, kan tot vruchtbare interferenties leiden tussen parallelle dimensies van aanwezigheid. Polyfone zettingen kunnen als één instrumentaal lichaam klinken. Een homofoon zingend koor met niet-mengende stemkleuren kan toch erg heterogeen klinken. Die meerduidelijkheid is ook in de klassieke muziekpraktijk aanwezig. Het onderscheid tussen homo- of polyfonie enerzijds en homogeniteit of heterogeniteit anderzijds, vertaalt er zich als het onderscheid tussen toonzetting en contrapunt aan de ene kant, en orkestratie of instrumentatie aan de andere kant. Instrumentatietechniek kan vanuit psychoakoestisch perspectief beschouwd worden als de techniek van het aan- of afwezig maken, van het mengen of niet mengen, van het individualiseren of het 'tot collectief maken'.

Een bijzonder geval waar de verschillende dimensies van aanwezigheid niet alleen op een co-existente, maar vooral sterk interfererende wijze naar voren komt, is het unisono, en dan vooral het unisono zingen of scanderen van de menselijke stem (samenzang op dezelfde toonhoogte en in hetzelfde ritme). In het unisono klinkt een groep als een eengemaakte identiteit. In de muzikale ruimte wordt het onderscheid tussen de verschillende stemmen in het unisono vernietigd. Maar hoe goed en precies mensen (twee of meer) ook samen zingen, in het klankresultaat blijft bijna altijd de groep hoorbaar. De reden daarvoor is psychoakoestisch eenvoudig verklaarbaar: samenzingende stemmen zullen op een microtemporeel niveau nooit letterlijk samenzingen. Ook al zingen ze op exact dezelfde toonhoogte, met dezelfde formant en met een vergelijkbare luidheid, er zullen bijna altijd faseverschillen aanwezig blijven op het niveau van de klankgolf. De spectra van de samenzingende stemmen vertonen daarenboven meestal kleine verschillen die terug te koppelen zijn naar morfologische verschillen van hun stemapparaat of naar de stemtechniek die ze hanteren. Die minieme verschillen lijken auditief te volstaan om een 'groep' te horen, wat eventueel nog versterkt wordt door de visueel waarneembare fysieke aanwezigheid. Het is precies die spanning tussen het groeps-element en het eengemaakte, tussen de psychoakoestische, de lichamelijke en de muzikale aanwezigheid die de unisonozang of het scanderen zo krachtig, overweldigend of zelfs bedreigend maakt. Er zit iets transgressiefs in de ervaring van een scanderende massa. Het is de overwinning van het eengemaakte op het vele, dankzij een muzikale onderwerping van het hoorbaar heterogene. Unisono zingen of scanderen is sonore virtuositeit van de groep⁸.

⁷ Er zijn ook in het muzikale speelveld grensgevallen mogelijk, zoals de schijnpolyfonie die Johann Sebastian Bach in zijn cellosuites weet te suggereren, maar dat is niet vergelijkbaar met de gradaties die voortdurend aanwezig zijn in het sonoor homogene of heterogene.

⁸ In de oude muziekpraktijk weerklinkt de interferentie tussen beide dimensies in de discussies omtrent de enkelvoudige of meervoudige bezetting van de koorstemmen in bijvoorbeeld Johann Sebastian Bachs koorwerken. Volgens bovenstaande argumentatie kan deze discussie -los van de gekende historische of praktische argumentatie- nooit beslecht worden op puur muzikale gronden. Vanuit de muzikale ruimte volstaat de aanwezigheid van de enkelvoudige stem, en er kan eventueel beargumenteerd worden dat kleinere bezettingen tot grotere transparantie en verstaanbaarheid leiden. Maar een cruciaal punt dat naar mijn weten zelden als dusdanig wordt be-

Wat de impact van het menselijke unisono extra krachtig maakt, is de intentionaliteit die erin weerklinkt. Door ons te gaan richten op de intentionaliteit die in de muzikale aanwezigheid hoorbaar wordt, kunnen we de co-existente dimensies van het musiceren zinvoller op elkaar te betrekken. We herkennen in de sonore aanwezigheid niet alleen het contact tussen het uitvoerende lichaam en het instrument, maar ook de sonore intenties waarmee het musicerende lichaam zijn instrument doet weerklinken. De impact van het musicerende lichaam in onze argumentatie neemt daarmee toe: de context van de muzikale uitvoering is er geen van toevallige omgevingsgeluiden maar van *intentionele contacten* die we als dusdanig herkennen. Je hoort de kwaliteit van de stokstreek als het resultaat van een gerichte sonore actie.

Het is dankzij de intentionaliteit van het uitvoerende lichaam dat een eerste brug kan geslagen worden tussen het concrete en het abstracte, tussen het *daar*, het *ergens* en het *hier*. Door muzikale actoren te verbinden met een lichamenlijk gesitueerde intentionaliteit, zetten we een stap hogerop in het gelaagde model van de muzikale mediatie dat we proberen te construeren. Het voordeel van deze 'bottom-up' benadering, is dat het tegelijk een mediale functie toekent aan het instrument als een materieel object, en de klassieke muziekpraktijk ondubbelzinnig situeert. Het is omwille van het sonoorintentionele karakter van de contacten tussen het uitvoerende lichaam en het instrument, dat de morfologie en de mechaniek van het instrument een bepalende factor kunnen worden voor de identiteit van het musicerende lichaam. Als het musicerende lichaam zich op een instrumentaaltypische manier gedraagt, dan lezen we daarin de adaptatie van een lichaam dat zich omwille van sonore intenties aanpast aan de weerstand van het instrument. De verhouding tussen uitvoerder en instrument is niet open maar gericht, zodat het instrument niet alleen als een verlengstuk van het lichaam kan worden beschouwd, maar dat tegelijk het uitvoerende lichaam hoorbaar en zichtbaar wordt als iets dat zich plooit en richt naar de vorm en de mechaniek van zijn instrument.

noemd, is dat de keuze voor het toevoegen of weglaten van unisonostemmen een al dan niet kiezen voor de psychoakoestische impact van een 'groep' impliceert.

3.2 De instrumentale vergroting

Een muziekinstrument is een 'technische constructie', gebouwd volgens een dubbel plan: klankproductie en bespeelbaarheid⁹. Als technische constructie moet het voldoen aan akoestische eisen maar ook aan ergonomische: de constructie kan slechts tot extensie van het lichaam worden als het dat lichaam 'past'. Anderzijds kan een instrument slechts als instrument ingezet worden als het vergezeld gaat van een 'instructie' (Raaijmakers, 1985). Het is ontworpen met een bepaald doel voor ogen. Die doelmatigheid veronderstelt een gebruiksaanwijzing, zonder instructie blijft het instrument een artefact. Het gebruik van het instrument volgens zijn instructies kan als zijn 'eigenlijke' gebruik omschreven worden. Dat neemt niet weg dat elk instrument een nieuwe functie kan krijgen wanneer het in een andere context wordt geplaatst. Onbespeelde piano's worden meubelstukken of draagvlakken voor bloemstukken en prullaria. Maar ook binnen de muziekpraktijk zijn er tal van voorbeelden van parasitair instrumentaal gebruik. Strijkstokken of trommelstokken waarmee gitaar- of pianosnaren bespeeld worden, pingpongballetjes op de snaren of op het drumvel, preparaties allerhande... Een parasitaire inzet van instrumenten impliceert het toepassen van oneigenlijke speeltechnieken.

Het is moeilijk te kiezen tussen het begrip 'oneigenlijke' speeltechnieken en dat wat vandaag gemeenzaam als 'extended' speeltechnieken wordt benoemd. Vanuit een organologisch perspectief zouden we speeltechnieken als oneigenlijk kunnen bestempelen als ze geen rol hebben gespeeld in de vormgeving van het instrument. Het percussieve gerammel met de kleppen van een fluit of een hobo is dan oneigenlijk omdat in hun ontwerp net het tegenovergestelde wordt beoogd: kleppen horen niet te rammelen of lawaai te maken wanneer je ze indrukt. De techniek van het tokkelen of beslaan van de snaren in het binnenwerk van een piano zou in theorie tot een aangepaste ligging van de steunbalken kunnen leiden, tot een andere plaatsing van het rechterpedaal, of tot een andere afwerking van het houtwerk zodat de pianist (rechtopstaand) makkelijker aan de snaren kan. Maar aangezien technieken uit de hedendaagse muziekpraktijk nauwelijks een rol spelen in de grootschalige productie van muziekinstrumenten¹⁰, en uitgaande van de vaststelling dat de organologische ontwikkelingen in het conventionele instrumentarium bijna volledig lijken te zijn stilgevallen, is een opdeling tussen eigenlijk en oneigenlijk instrumentaal gebruik op het eerste zicht irrelevant. Het etiket 'extended' lijkt daarom vanuit een pragmatisch oogpunt toepasselijker: het gaat in praktische zin om een uitbreiding van de speelmogelijkheden binnen een bestaand instrumentaal model¹¹.

⁹ Eén van de meest opvallende kenmerken van het traditionele muziekinstrument is dat het, behalve enkele antieke uitzonderingen (zoals de organist die wordt bijgestaan door een 'registrant' voor het in- en uitschakelen van registers) en nieuwe ontwerpen, steeds gemaakt is op de maat van één mens. De instrumenten van de toekomst zouden vooral wat die karakteristiek betreft een grote verandering kunnen teweeg brengen.

¹⁰ Er zijn verscheidene voorbeelden van adaptaties van conventionele instrumenten aan de nieuwe muziek (bijvoorbeeld nieuwe klepmechanieken die het voor blaasinstrumenten makkelijker maakt kwarttonen en glissandi te produceren), maar hun gebruik blijft doorgaans marginaal, zelfs binnen de nieuwe muziekpraktijk.

¹¹ We zouden eventueel nog een onderscheid kunnen maken tussen 'extended techniques' en 'extended instruments' (zie ook Luk Vaes aangaande het onderscheid tussen 'extended piano-techniques' en 'extended-piano techniques': *Extended Piano Techniques*, 2009/9). De laatste categorie lijkt eerder bruikbaar vanuit een organologische of compositorische insteek, daar waar het eerste vooral vanuit een speeltechnisch uitvoerdersperspectief relevant klinkt.

Dat neemt niet weg dat het voor de buitenstaander enigszins contradictorisch moet klinken dat langs de ene kant deze 'extended techniques' intussen goed zijn ingeburgerd in de hedendaagse muziekpraktijk, maar dat er anderzijds vanuit die praktijk zelf bijzonder weinig druk wordt uitgeoefend om te komen tot organologische consequenties van deze voor het merendeel 'oneigenlijke' technieken. In de hedendaagse instrumentale muziek lijkt men bereid om het traditionele instrument te benutten tot in zijn kleinste klankproductiemogelijkheden. Men ziet er ook allang geen graten meer in om allerlei mechanische of elektronische extensies voor het instrument te bedenken (in de vorm van preparaties of 'live electronics'), maar slechts weinigen lijken bereid het instrumentale model zelf aan een herziening te onderwerpen.

Er is naar mijn gevoel nog een ander probleem met de soms achteloos gehanteerde toevoeging 'extended' in de nieuwe muziekpraktijk, een probleem dat nauw verwant lijkt met de notie van een muziekinstrument als extensie van het menselijke lichaam. Indien we het instrument als een verlengstuk van het musicerende lichaam definiëren, dan bedoelen we daar niet alleen een vergroting van de instrumentale speelmogelijkheden mee, maar vooral een vergroting van de muzikale expressiemogelijkheden van dat lichaam. Net zoals het werkende lichaam met de extensie van een hamer niet alleen in staat is spijkers te beslaan, maar daarmee ook andere soorten bouwconstructies kan gaan bedenken. Deze benadering van het instrument als muzikale 'vergroter' is de meest gangbare, zowel in de traditionele muziekpraktijk als in sommige kringen van experimenteel instrumentontwerp. De ontwikkeling en verfijning van het instrumentale spel of van het instrument als object, gaan er hand in hand met een muzikaal 'vergrotingssgeloof'. In het traditionele muziekonderricht uit zich dat als een geloof in lichamelijke discipline, in een geduldig plooiën van het lichaam naar de morfologie van het bestaande instrument. In de historisch georiënteerde uitvoeringspraktijk gaat dat gepaard met een geduldig ontrafelen van de historische, oorspronkelijke instructies die het instrument vergezellen. Er heerst met andere woorden een geloof in de 'waarheid' van het historische instrument, in de kracht van dat instrument als medium voor de cultuur van het muzikale denken. De disciplineren van het lichaam van de muzikant is erop gericht die waarheid van het instrument zo dicht mogelijk te naderen.

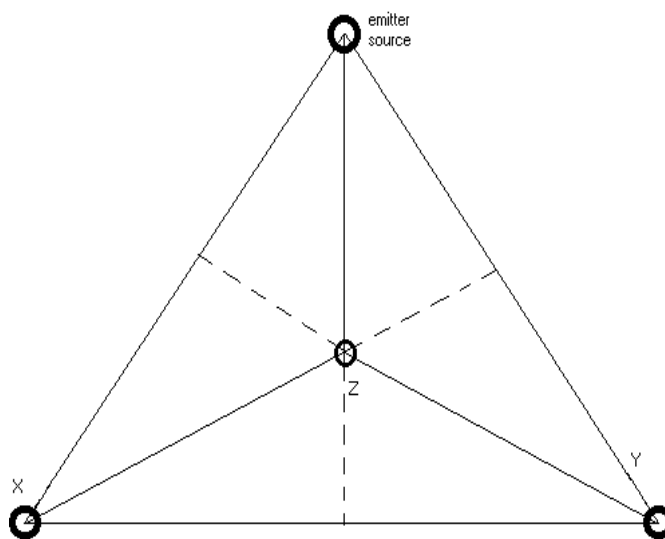
In sommige experimentele middens daarentegen, zal het vasthouden aan het bestaande instrument en aan de disciplineren van het lichaam niet als vooruitgang, maar als een stagnatie worden bestempeld. De instrumentale beheersing van het menselijke lichaam is niet grenzeloos en botst snel op motorische en perceptuele limieten. Vanuit dat perspectief is het relevanter de vooruitgang te zoeken daar waar werkelijk vooruitgang mogelijk is: in de ontwikkeling van nieuwe of de verbetering van bestaande instrumenten of interfaces. Logischerwijze zou die ontwikkeling gestimuleerd moeten worden door, of gepaard moeten gaan met muzikale ontwikkelingen die de beperkingen van het menselijke lichaam of het bestaande instrumentarium duidelijk voelbaar maken. Toch moeten we vaststellen dat de complexiteit, de snelheid of de informatiedichtheid van muziek niet noodzakelijkerwijze toeneemt met de komst van nieuwe technieken. Er lijkt vandaag integendeel een toenadering plaats te vinden tot het lichaam als een ijkpunt voor datgene wat sonoor kan worden uitgevoerd en waargenomen. Aangezien we verderop zullen zien dat er argumenten zijn om te stellen dat actie en perceptie nauw met elkaar verbonden zijn, is het niet verwonderlijk dat nieuwe hoogtechnologische instrumenten zelden tot een grotere muzikale virtuositeit leiden. Als het twintigste-eeuwse muzikale experiment gericht was op de uitbreiding van het muzikale veld

via de exploratie van nieuwe sonoriteiten en structurerende principes, dan lijkt het eenentwintigste-eeuwse experiment zich vooral te gaan richten op de interactie tussen lichaam en muziek, op de ontwikkelingen van nieuwe interfaces vanuit de realiteit van de menselijke perceptie en het menselijk interactievermogen. Na de waarheid van het instrument, de waarheid van het lichaam. Het is niet het lichaam dat zich hoort te plooiën naar het instrument, maar wel het instrument naar het lichaam. De aanpassing moet voortaan gezocht worden in het instrumentale ontwerp, in een grotere ergonomie, in resoluties die overeenstemmen met de menselijke expressiemogelijkheden om aldus een zo direct mogelijke verbinding te creëren tussen lichamelijke intentie en instrumentale output.

een onzichtbaar instrument

“Het instrument moet zo weinig mogelijk technisch-ambachtelijke beheersing vragen van de bespeler. Dan pas kunnen we erin slagen het ambachtelijke kunnen min of meer los te beschouwen en te bestuderen van het expressief gedrag als dusdanig. Er mag zich geen enkele hanteringsmoeilijkheid kunnen stellen.”¹²
(Godfried-Willem Raes, [1993]1995)

De Gentse muzikmaker-uitvinder Godfried-Willem Raes werkt al sinds eind jaren '70 aan de ontwikkeling van een onzichtbaar instrument. In de meest recente versie stelt de (naakte¹³) muzikant zich op in het centrum van een virtuele tetraëder (een regelmatige vierhoek bestaande uit vier evenwijdige driehoeken). De vier hoeken worden bezet door respectievelijk één zender en drie ontvangers (zie afbeelding¹⁴ hieronder).



¹² Citaten van Raes volgens de progressieve spelling van de auteur.

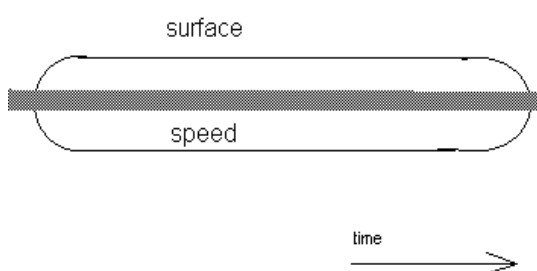
¹³ De naaktheid van de uitvoerder die Raes voorschrijft in het gebruik van zijn instrument heeft een dubbele motivatie van engagement voor naaktheid als communicatieve integriteit, en van een speltechnisch argument: “Hoe meer immers het bewegend lichaam reflecterend is voor geluid, hoe beter het echosignaal door de apparatuur kan worden ontvangen en hoe groter ook de resolutie zal zijn van de gegenereerde parametrische bewegingsinformatie. De naakte huid is de eenvoudigste manier om het lichaam zo reflecterend mogelijk te maken ... In al mijn latere stukken waarin van een of andere versie van mijn onzichtbaar instrument (sonar en radar versies) gebruik wordt gemaakt ... schrijft de partituur volledige naaktheid voor. Alle toegevingen aan de preutsheid worden hiermee geschrapt ten bate van zowel een technologische superioriteit (maximale gevoeligheid en precisie van de sensoren) als van een radikaal doorgedreven artistieke eerlijkheid.” (bron: website Godfried -Willem Raes, Naakt, 2009, laatst bezocht op 19/12/2010).

¹⁴ Afbeelding uit: 'Gesture controlled virtual musical instruments' (Raes 1999), laatst bezocht op 10/10/10.

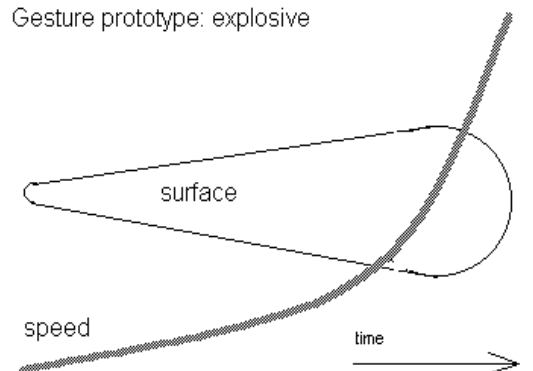
Met behulp van radar- en/of sonartechnologie kunnen vervolgens lichamelijke bewegingen via data-extracties en classificatieprocedures omgezet worden in klankbesturing. Dat kan beperkt blijven tot het triggeren en manipuleren van vooraf opgenomen klanken, zoals in *Book of Moves* (1992), maar het kan ook gaan om de parametrische klankmanipulatie van live geproduceerde klanken, zoals de stem die in *Songbook* (1995) via de motoriek van de muzikant door effectprocessors wordt bewerkt. In tal van recentere producties wordt het instrument vooral gebruikt om menselijke motoriek om te zetten in stuursignalen voor een geautomatiseerd orkest (Raes bouwt sinds de jaren '90 aan een nog steeds aangroeiend orkest van geautomatiseerde, mechanisch-akoestische instrumenten).

Het uitgangspunt in dit instrumentale ontwerp zijn niet de resonantie-eigenschappen van een instrument of een constructie die aan het klinken moet worden gebracht, maar wel de motorische expressiemogelijkheden van het menselijke lichaam. Enigszins geïnspireerd door het 'Sentic' model van Manfred Clynes¹⁵, vertrekt Raes in zijn eigen muzikale toepassingen vanuit een beperkt aantal¹⁶ gestieke prototypes met een universeel karakter, waarvan hieronder een aantal voorbeelden.

Gesture prototype: fluent



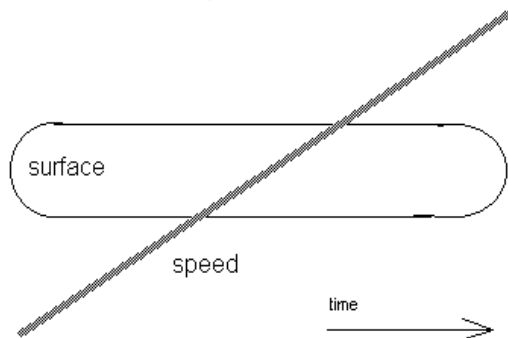
Gesture prototype: explosive



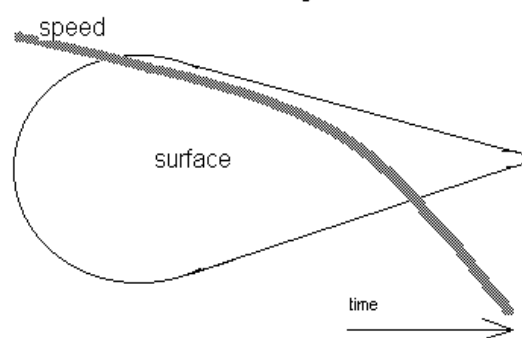
¹⁵ Clynes maakt de hypothese dat menselijke emoties letterlijk een energetische 'vorm' bezitten die kan worden voorgesteld als een curve die een energetisch amplitudeverloop in de tijd uitdrukt. Die curves, die een typische tijdsduur hebben van 200 tot 3000ms, zijn niet willekeurig, maar zouden hun expressieve betekenis ontlenen aan resonanties met een beperkt aantal 'essentic forms', te begrijpen als emotionele archetypes (zoals woede, vreugde, hoop of schaamte) die niet aangeleerd zijn, maar berusten op aangeboren neuronale structuren. Dat zou verklaren waarom dezelfde energiecurves of patronen in alle menselijke culturen een gelijkaardige emotionele betekenis oproepen. Een 'essentic form' kan volgens Clynes worden uitgedrukt via verschillende modi van motorische expressie. Dezelfde emotiecurve van 'woede' kan teruggevonden worden in een schreeuw, een geste, een stem of zelfs een drukpatroon. Via verschillende experimenten (onder andere met druksensoren) toonde Clynes aan dat de temporele vorm van deze basisemoties meetbaar en reproduceerbaar is. De emotionele lading van muziek berust volgens Clynes op de aanwezigheid van soortgelijke emotionele energiecurves in de muzikale stroom. Hoe dichter de dynamische curve van de muzikale expressie de ideale, archetypische 'essentic form' benadert, hoe krachtiger en duidelijker de emotionele betekenis ervan wordt gecommuniceerd (bron: Philip W. Warren (s.d.), *On Sentic and Manfred Clynes*, laatst bezocht op 12/12/2010).

¹⁶ Met de huidige software-implementatie (2010), kunnen dertien gestieke prototypes aan de menselijke beweging worden onttrokken. Dat aantal is niet absoluut, maar Raes oppert dat het wellicht in de buurt ligt van het menselijke differentiatievermogen in het tijdsvenster waarin de prototypes zich bevinden (100-1000ms). (bron: website Godfried -Willem Raes, "*Namuda*" (Raes, 2010), laatst bezocht op 10/10/2010).

Gesture prototype: pushed



Gesture prototype: fading



Afbeeldingen uit: *ibid.*

De essentie van het onzichtbare instrument ligt in de koppeling die gemaakt wordt tussen lichamelijke motoriek, in technische zin vertaald als bewegingssnelheid en bewegingsmassa (in de vorige afbeeldingen aangeduid als 'surface'), en sonore expressie. Het instrument is volgens Raes bruikbaar voor de studie van menselijke motorische expressie, maar het is uiteraard in de eerste plaats de verwezenlijking van een ultieme droom: de inschakeling van het gehele menselijke lichaam in de muzikale expressie en de uitschakeling van elke lichaamsvreemde ambachtelijkheid om aldus een zo direct mogelijke muzikale mediatie te bekomen.

“... het lijkt ons inderdaad mogelijk een toekomstbeeld voor de muzikale uitvoerder te schetsen, waarbij deze zich in de allereerste plaats zou kunnen toeleunen op de interpretatie, of, noem het de retoriek, van de muzikale uitvoering. De ambachtelijke beheersing van het muzikale werktuig, resultaat van een leerproces waarvoor heel wat geduldig oefenen noodzakelijk is (er moeten immers een heleboel sensomotorische automatismen aangeleerd worden) kan gebruik makend van de hier beschreven technologie, en mits we ons beperken tot het gebruik van mechaniseerbare muziekinstrumenten, overbodig worden gemaakt.” (Godfried-Willem Raes, [1993]1995)

Dat het onzichtbare instrument van Raes fascinerende mogelijkheden biedt en in vele opzichten superieur is aan de huidige commerciële varianten van motorische interfaces (Wii, Kinect, Move etc.), leidt weinig twijfel. Zijn uitgangspunt van de menselijke motoriek in de muzikale ervaring sluit goed aan bij de recente musicologische en muziekpsychologische belangstelling voor het lichamelijke engagement in de muziekbeleving. Meer in het algemeen is het concept typerend voor de nieuwe inzichten omtrent de rol van het lichaam in perceptie, kennisverwerving en communicatie. Zowel in de cognitieve psychologie (embodied cognition), de neurowetenschappen of de 'performance studies' (die hun wortels vooral hebben in de culturele antropologie en in het Franse differentiedenken), is het lichaam sinds begin jaren '90 alomtegenwoordig in het theoretische debat. Opvallend daarbij is dat het menselijke lichaam stilaan het decor lijkt te kunnen vormen voor een synthese van denkbeelden die voordien soms nogal vijandig tegenover elkaar leken te staan. Wetenschappelijk reductionisme of holistische interpretaties, naturalistische of culturele benaderingen: het lichaam schijnt een geschikt uitgangspunt voor een onderzoek naar menselijke expressie in het alge-

meen en muzikale fenomenen in het bijzonder¹⁷. Zo groeit stilaan het inzicht dat muzikaal-culturele ontwikkelingen begrepen kunnen worden als het resultaat van een interactie tussen de biologie van het menselijke organisme en de interacties met een (culturele) leefomgeving die op het organisme een bepaalde druk uitoefent. Of zoals Mark Leman het stelt:

“...the general idea is that culture develops in resonance with particular natural constraints. It means that natural constraints may allow cultural constraints to become more and more pronounced. During this process, natural constraints may be turned into particular cultural constraints that, due to their resonance with natural constraints, become cultural attractors.” (Mark Leman, 2008/72-3).

Met een 'constraint' bedoelt Leman “a rule or condition that imposes limits on what is possible. In other words, a constraint can be defined as something that controls things.” (Mark Leman 2008/55). Natuurlijke 'constraints' kunnen begrepen worden vanuit de wetten van de fysica en de biologie, terwijl culturele 'constraints' te beschouwen zijn als culturele normen en waarden. 'Constraint' kan naargelang de context vertaald worden als beperking of restrictie, maar het begrip resoneert ook goed met datgene wat we voordien reeds als 'weerstand' hebben benoemd. Een weerstand kan theoretisch beschouwd worden als het omgekeerde van een geleider, hoewel in een vertaling naar complexe, menselijke leeromgevingen de aanwezigheid van weerstand vooral indirect kenbaar wordt via geleidende factoren. Vertaald naar een muzikale omgeving waarin zowel sprake is van culturele normen en waarden als van natuurlijke bronnen van fysische weerstand, zouden we de interactie tussen weerstand en geleiding positief kunnen omschrijven als het proces dat muzikale cultuur richting geeft en kanaliseert. In de ontwikkeling van muzikale speeltechniek kan de interactie tussen de menselijke intentionaliteit en de instrumentale weerstand opgevat worden als een spel waarbij de muzikale energie geleid wordt langsheen de plekken of het parcours (ook letterlijk te begrijpen als posities op het instrument of als instrumentgerichte motoriek) waar de verhouding tussen inspanning en sonoor effect het meest voordelig is voor het musicerende lichaam. Wat als voordelig wordt ervaren, kan grotendeels cultureel bepaald zijn, maar het is duidelijk dat zich hier een intieme relatie aftekent tussen natuurlijke weerstand en culturele voorkeur.

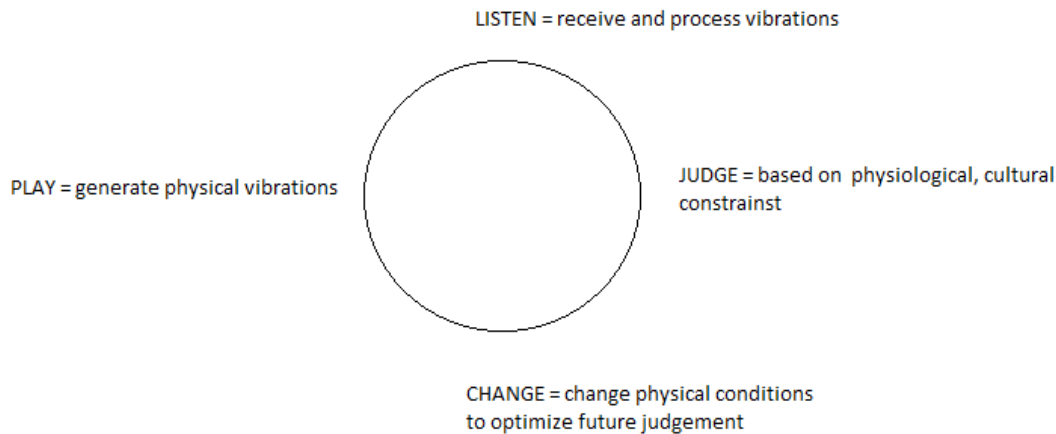
De interactie tussen natuur en cultuur in de organologische ontwikkeling van het muziekinstrument kan volgens Leman voorgesteld worden als een 'actie-reactiecyclus' waarin herhaaldelijk 'spelen', 'luisteren', 'oordelen' en 'aanpassen' leidt tot culturele artefacten met een steeds grotere abstractie, herkenbaarheid en normerende aantrekkingskracht.

Het cumulatieve effect van herhaalde actie-reactiecycli leidt tot een toestand waarin het vooral voor de fase vanaf het 'oordelen' erg moeilijk wordt om te onderkennen of aanpassing ('change') gebaseerd is op een cultureel ideaal dan wel op een 'natuurlijke' voorkeur, het laatste eventueel te begrijpen als het slagen in een aural selectiemechanisme zoals we dat bij aanvang van dit hoofdstuk hebben beschreven (zie p.92).

De idee dat culturele evoluties kunnen beschreven worden als een cyclus van spelen, luisteren, oordelen en aanpassen, dat wil zeggen vanuit een directe interactie met de omgeving, veronderstelt dat het ontstaan van een (muzikale) cultuur verklaard kan worden vanuit een

¹⁷ De toenadering blijkt in nieuwe interdisciplinaire onderzoeksgebieden die zich als 'bioculturalisme', als 'ecologische psychoakoestiek' of als 'naturalistische fenomenologie' voorstellen.

Onder: actie-reactiecyclus in organologische ontwikkelingen, illustratie volgens Leman (2008/54)



grotendeels naturalistisch of ecologisch perspectief. De menselijke intentionaliteit om zich muzikaal uit te drukken zou als een voldoende voorwaarde kunnen gelden voor het op gang brengen van een actie-reactiecyclus waarin culturele artefacten zoals muziekinstrumenten, maar ook muzikale codes en voorkeuren kunnen ontstaan die gaandeweg een autonome, mentale ruimte creëren met een culturele aantrekkingskracht. Hoewel de culturele voorkeuren die hieruit ontstaan, kunnen ervaren worden als autonome drijfveren, insinueert het model dat culturele evoluties en natuurlijke condities innig met elkaar verstrengeld blijven.

Leman geeft hier als voorbeeld de ontwikkeling van de beiaardklok. Bronzen platen hebben een inharmonisch spectrum, maar toch is aan Europese beiaardklokken door de eeuwen heen een vorm opgelegd waarin de inharmonische karakteristiek van het metaal tot op zekere hoogte bedwongen wordt en er een herkenbare toon (met dus een voldoende stabiel spectrum) hoorbaar wordt. Culturele voorkeur schijnt in deze ontwikkeling de doorslag te geven. De ontwikkeling tot dit soort type van klok kan immers moeilijk beschouwd worden als de onvermijdelijke uitkomst van een natuurlijk interactieproces, temeer daar we in andere culturen met gelijkaardige begincondities soms een andere uitkomst vaststellen. In de Indonesische gamelan bijvoorbeeld, zorgt de aanwezigheid van metalen instrumenten voor een spectraal klankbeeld dat veel inharmonischer en fluctuerender is dan dat van de beiaardklok. Toch betekent dat niet noodzakelijk dat het ontstaan van de beiaardklok daarom niet kan beschreven worden als het product van een interactie gebaseerd op de wetten van fysica, biologie en ecologie. Volgens Leman is er immers al voor het ontstaan van het westerse toonideaal waarnaar de beiaardklok zich richt een ecologische, evolutionaire benadering mogelijk. Meer bepaald kan er een algemeen principe worden toegepast dat ervan uitgaat dat het subject in zijn interactie met de omgeving streeft naar 'disambiguation', naar een selectie van omgevingsinformatie die voor hemzelf een ondubbelzinnig en relevant actiepotentieel bezit. Het westerse toonideaal van de stabiele toon kan volgens Leman ten dele beschouwd worden als het resultaat van dergelijke evolutie waarin het principe geldt dat ondubbelzinnige informatie het meest loont. De waarneming van een toon kan immers beschouwd worden als de perceptuele reductie van een stabiele, periodieke boventonenstruc-

tuur tot zijn kleinste gemeenschappelijke frequentie. Inharmonische tonen daarentegen bezitten een hoogst complexe spectrale structuur. Leman suggereert dat dergelijke complexe klanken in de natuurlijke omgeving van de mens oorspronkelijk veel minder voorkwamen en dat bijgevolg het menselijke gehoor evolutionair niet is aangepast om ze efficiënt in kaart te brengen, waardoor ze zich als ambigu voordoen. Een hypothese waarvan de geldigheid enigszins kan worden betwijfeld (tonige geluiden zijn in een natuurlijke omgeving veeleer uitzondering dan regel). Sterker is echter Lemans argument dat de mogelijkheid om harmonische spectrale structuren te reduceren tot singuliere tonen hen niet alleen een sterke identiteit, maar ook een groot actiepotentieel verleent (in de terminologie van de psycholoog James J. Gibson (1904-79) zouden we kunnen spreken van een 'affordance'): tonen zijn *als toon* - en dus niet als spectrale structuur - makkelijk imiteerbaar door de menselijke stem. Dergelijke benadering koppelt perceptie en actie al op een heel laag niveau van informatieverwerking aan elkaar, een gegeven waar we verder in dit hoofdstuk nog op zullen terugkomen. De voorliefde voor stabiele, harmonische tonen, is vanuit dit perspectief geen kwestie meer van metafysica, maar een emergent effect van de interactie met biologische en fysieke gegevens (Leman, 2008/61)¹⁸.

Het is duidelijk, zoals Leman zelf onderkent, dat dergelijke verklaringsmodellen op dit ogenblik tekort schieten om muzikaalculturele evoluties te verklaren, laat staan te simuleren in een computationeel model. Zowel culturele als naturalistische invalshoeken blijven noodzakelijk. Uit de eigen ervaring puttend, kan ik alleen maar beamen dat het ontstaan van een klankideaal een erg complex proces is waar je als muzikmaker soms weinig vat op krijgt. De rijke geschakeerdheid, en vooral de snelheid en efficiëntie van de muzikale intuïtie nodigen bovendien niet uit om eerst alle interacties die plaats kunnen vinden tijdens een creatief proces in kaart te brengen. Anderzijds kunnen we stellen dat een bepaalde vorm van bewustwording van de beschreven actie-reactiecyclus een productieve rol speelt in de westerse muzikale cultuur, en in het bijzonder de klassieke muziekpraktijk. Het kunnen isoleren van fases in muzikale ontwikkelingsprocessen biedt de mogelijkheid om indirect greep te krijgen op de ontwikkeling van een klankideaal. Dankzij het selectieve toepassen van de muzikale intuïtie, eventueel gekoppeld aan een tijdelijk bevroren van de beschreven actie-reactiecyclus op andere domeinen (bijvoorbeeld het domein van de organologische ontwikkeling), wordt selectieve manipulatie mogelijk en kan de invloed van de subjectieve keuze hoorbaar worden in het klankresultaat. We zullen dit fenomeen in het laatste hoofdstuk verder onderzoeken in het onderscheid tussen lineaire en non-lineaire benaderingen van muziek. Vooral in de twintigste-eeuwse gecomponeerde muziek worden ontwikkelingen hoorbaar die niet meer vanuit een organische, holistische muziekbeleving kunnen worden verklaard, maar wel getuigen van een doelbewust afzonderen van bepaalde muzikale aspecten en parameters (de toonorganisatie, de speeltechniek, het instrumentarium, de ruimte etc.) die vervolgens worden onderworpen aan een toegespitst compositorisch onderzoek.

Het bewustzijn van het procesmatige in muzikale creaties en leerprocessen, maakt het moge-

¹⁸ Zelfs de westerse toonladder, die we normaal gezien als een typisch cultureel verschijnsel beschouwen, zou aan de hand van soortgelijke principes van ecologische interacties, gegrond kunnen worden in (simuleerbare) wetten van de natuur (Schwartz e.a., 2003 in: Leman, 2008/65-6). Op zijn beurt zou ook het ontstaan van de modale Javaneese toonladders verklaard kunnen worden door gelijkaardige processen van ecologische adaptaties en streven naar ondubbelzinnigheid, zij het dan volgens een model waarin niet de stabiliteit van toon voorop staat, maar wel een adaptatie van de toonkeuze aan het inharmonische klankbeeld van het gehanteerde instrumentarium. (Sethares, 1998 in: *ibid.*)

lijk om via de specifieke organisatie en geleiding van die processen (bijvoorbeeld door het inbouwen van specifieke weerstanden¹⁹) indirect de beschreven actie-reactiecyclus te beïnvloeden en langs die omweg te komen tot nieuwsoortige muzikale producten. Indien we Lemans interactiemodel van organologische evolutie vertalen naar een lokaal compositorisch perspectief, dan zijn er genoeg argumenten om te veronderstellen dat het opleggen van een specifieke werkmethode van grote invloed kan zijn op het compositorische product. Een componist(e) die schrijft aan het instrument of die beschikt over een specifieke instrumentale speelervaring die hij of zij in de verbeelding kan oproepen tijdens het componeren, zal via de interactie tussen de muzikale verbeelding en de lichamelijke beleefde instrumentale weerstand wellicht komen tot een ander (niet noodzakelijk beter of slechter) klankideaal dan de componist(e) die zich enkel kan beroepen op auditieve of formele kennis van de sonore mogelijkheden van dat instrument. Het is verder aannemelijk dat een klankideaal kan veranderen in de auditieve confrontatie met een eerste reële uitvoering. Het oordeel dat in die beluistering wordt gevormd, kan zowel gebaseerd zijn op het verwachte, vooraf ingebeeld ('ingehoorde' zou hier beter passen) resultaat, als op de onverwachte aspecten die opduiken in de concrete luisterervaring. Sommige passages schijnen beter 'te werken' dan andere maar er worden soms ook dingen hoorbaar die niet waren verwacht en die de inspiratie een nieuwe richting kunnen insturen. Het is duidelijk dat de aanpassingen die vervolgens worden gemaakt, bepaald zullen worden door de compositorische aanpassingstechnieken waarover hij of zij beschikt en dat de keuze voor een specifieke techniek op zijn beurt het klankideaal in een bepaalde richting kan duwen. Muzikale creatieprocessen zijn fysiek en cultureel gesitueerd en worden beïnvloed door een veelheid aan geleidende en weerstand biedende factoren.

De talrijke mogelijkheden om één of meerdere van die factoren buiten spel te zetten of integendeel te benadrukken, bieden het potentieel om selectief in te grijpen in muzikale creatieprocessen. Dat duidt het probleem aan van een toepassing van ecologische interactiemodellen (zoals hierboven beschreven) op de actuele muziekpraktijk. De gecomponeerde hedendaagse muziek is in hoge mate een zelfreflectieve praktijk geworden waarin het besef van het maakproces (denk ook aan het cultiveren van het 'work in progress') en van de gesitueerdheid ervan in culturele context de uitkomst van de muzikale interacties hoogst onvoorspelbaar maakt²⁰. Wat echter wel nogal makkelijk onder de radar van het creatieve bewustzijn vliegt, is de snelheid waarmee culturele attractoren, vaak ongewild, in dit proces opduiken of gevormd worden en hoe normerend hun aantrekkingskracht kan werken. Misschien kunnen we dat fenomeen eveneens beschrijven als een neiging tot het ondubbelzinnige van het muzikale denken²¹.

¹⁹ In de compositiepraktijk is de meest gehanteerde weerstand de keuze voor een specifiek instrumentarium. De keuze voor een instrument is ook een keuze voor de speeltechnische en akoestische beperkingen (bv. wat betreft tessituur) van dat instrument. Het zijn echter meestal niet die beperkingen die in de traditionele muziekpraktijk hoorbaar worden, maar wel de mogelijkheden die zich binnen die begrenzingen ontvouwen: het instrument (en zijn bespeler) worden ingezet op een wijze waarop het instrument tot 'zijn volle recht' komt. Instrumentale cultuur berust meestal op een exploitatie van dit begrensde potentieel. Op die manier kan je stellen dat de instrumentale weerstand voor een culturele geleiding zorgt van het muzikale denken.

²⁰ Misschien vormen populaire of zelfs etnische muziekculturen in dat opzicht een dankbaarder onderzoeksobject vanuit wetenschappelijk perspectief. Ze vertonen over het algemeen uniformere referentiekaders, bieden grotere of coherenter onderzoek- en controlegroepen en dus meer kansen om statistische wetmatigheden te ontdekken. Het kan ons alleen maar motiveren om voor het artistieke onderzoek dat zich in een 'avant-garde' afspeelt, een aparte plaats en methodologie op te eisen.

²¹ Indien ik me beroep op mijn eigen ervaring als muzikmaker, valt het mij bijvoorbeeld op dat zodra je in een in-

Deze summiere en zeer voorlopige bedenkingen omtrent muzikaalculturele ontwikkelingen, pleiten alvast voor een gesitueerde benadering van muzikale creativiteit waarbij het lichamelijke musiceren, de sonore beleving, het akoestische en de muzikale cultuur innig met elkaar verweven zijn en voortdurend op elkaar druk uitoefenen. Als we met die wetenschap terugkeren naar de motivaties voor het experimentele instrumentontwerp van Raes, dan valt op dat het voorop stellen van het naakte lichaam *als muzikale mediator* de indruk kan wekken alsof de inhoud van muzikale expressies al een min of meer onafhankelijk bestaan kent voorafgaand aan de instrumenten waarmee ze tot stand komen. De 'Sentic Forms' van Manfred Clynes (zie voetnoot 15, p.102) schijnen inderdaad een argument te bieden voor dergelijke hiërarchie tussen expressie en instrumentering. Een instrument kan pas obstakel worden indien het iets in de weg staat, in casu een muzikaalexpressieve behoefte. Vanuit die gedachte wordt het begrijpelijk het lichaamsvreemde instrument, en de ambachtelijkheid die het impliceert, als een obstakel te gaan beschouwen. Maar nog afgezien van het speculatieve en controversiële karakter van de sentics-theorie, is het onduidelijk hoe we een sonoor - expressieve behoefte moeten begrijpen zonder de aanwezigheid van een instrument dat tegelijk een culturele aantrekkingskracht en een natuurlijke weerstand uitoefent, en zodoende de uitvoerder voor bepaalde uitdagingen stelt. In de praktijk heeft het muzikale verlangen van de beginnende muzikant al een naam: het is de naam van een instrument, van een muziekstijl, van een uitvoerder of een muziekgroep die als voorbeeld geldt. Dat mag misschien geen argument lijken voor een creatieve muziekpraktijk waarin niet het imitatorische maar wel het vernieuwende als ideaal wordt gesteld. Maar zelfs in dat geval, of misschien wel vooral in dat geval, is het moeilijk om een muzikale expressie te bedenken waarin niet een vorm van inspanning weerklinkt om zich uit de stasis van het onhoorbare of onbeluisterbare los te rukken.

"The dream of immediacy forgets the effort by which desire is forged into expression, the friction essential to this generation. Fantasies of future neurotechnologies imagine an instrument that "channels" the desire of the musician, an instrument that requires no technique but only a will to make music. As though singing were not already technique. As though desire were already expression and need only be released from its captivity in the human mind. However, this image is misconceived, for there is no music without resistance and struggle. To move from desire to expression requires an effort and is never guaranteed short of this effort." (Aden Evens, 2005/62)

Het neurotechnologische fantasma van een onmiddellijke vertaling van muzikaal verlangen naar muzikale expressie geldt niet voor het onzichtbare instrument van Raes, waar per slot van rekening de motorische beheersing en retorische vaardigheid van de speler noodzakelijk blijven. Het valt overigens op dat het door Raes geschetste toekomstbeeld (zie citaat p.103) op grond van zijn ervaringen met de praktijk intussen door hemzelf aanzienlijk is bijgesteld.

"...Zo stelde ik vroeger inderdaad vaak mijn instrument voor als vrij van hindernissen, gezien het wegvallen van het fysieke instrument als prothese. Doorheen de jaren ben ik er inmiddels wel achter gekomen dat dit niet echt opgaat. De beheersing van de

strumentale context sonoriteiten hanteert met een tonig maar spectraal ambigu en percussief karakter, dat er in de receptie dan steevast verwezen wordt naar gamelan of soms ook naar de prepared piano van Cage, zelfs al is er vanuit de muzikale context weinig reden tot het maken van die associatie. Spectraal dubbelzinnige informatie schijnt een (ondubbelzinnig) ijkpunt te kunnen worden in de receptie zodra culturele (en talige!) associaties mogelijk zijn.

noodzakelijke gestiek, motoriek en vooral micromotoriek is helemaal niet zo eenvoudig, ook al wordt ze niet in absolute termen door de technologie beperkt en kan die technologie zich -via aangepaste software- aanpassen aan de gesturale en motorische input van de speler.” (Godfried-Willem Raes, persoonlijke mededeling, 04/07/2010)

Recent begon Raes aan het schrijven van een hele reeks 'Namuda-etudes' (2010-) die aankomende bespelers van zijn onzichtbare instrument worden geacht in te studeren. Deze idee van een 'etude', waarin een speeltechnische of muzikale problematiek wordt afgezonderd en aan een nauwkeurige studie wordt onderworpen, introduceert toch weer zoiets als een traditionele virtuositeit. Die 'terugkeer' van het instrument motiveert Raes door primordiaal het ontwikkelen van een expressief relevante bewegingstaal voorop te stellen, en niet zozeer het streven van 'één op één' mappings van gestiek naar klank (Raes, *ibid.*)

Dergelijke inzichten en ervaringen vanuit de praktijk onderstrepen de consequenties van een hypothetisch 'directe' muzikale mediatie. Als een 'onmiddellijk' instrument niet meer zou doen dan zijn bespelers in hun meest spontane motorische expressies op de huid te zitten, dan keren we in formele zin terug naar de situatie van 0'00" waarin John Cage voor het eerst het lichaam expliciet hoorbaar maakte. Het zou een situatie zijn die vooral bevrediging kan opleveren voor diegene die de auditieve 'mapping' van de motorische bewegingen uittekent²². Voor de gesonoreerde uitvoerders in kwestie, voor zover zij alleen maar hoeven te 'zijn', klinkt dat al veel minder interessant.

Wordt het instrument daarentegen gehanteerd als een instrument voor de verklanking van een vooraf bestaand muzikaal-retorisch referentiekader, dan is het duidelijk dat er weer een instrument ten volle zichtbaar wordt: het is het menselijke lichaam dat in dat geval als instrument wordt ervaren. Niets staat dan de ontwikkeling van een nieuwe instrumentspecifieke virtuositeit, en dus in zekere zin ook een nieuwe ambachtelijkheid, in de weg²³. Die virtuositeit zal dan misschien niet liggen in het beheerst kunnen uitvoeren van hoogstspecifieke gestieke prototypes, maar vooral in de 'real-time adaptie' van de motoriek aan het klankresultaat. Dat verschilt mijns inziens niet wezenlijk van de traditionele virtuositeit: de virtuositeit van de pianovirtuoos schuilt niet zozeer in de acrobatische coördinatie van vingerbewegingen, maar wel in een *audiomotorische* synchronisatie, in een voortdurend ageren en reageren op de eigen klankproductie. Iets wat met het onzichtbare instrument van Raes perfect mogelijk blijft, ja zelfs centraal staat in elke verbetering van het ontwerp. Afgaande op de door mezelf bijgewoonde uitvoeringen of het bestaande videomateriaal, kan alleen maar vastgesteld worden dat er inderdaad sprake is van een gestieke en muzikale expressie die meer is dan prototypisch, maar die zich naar het instrument richt en die het lichaam uitnodigt tot een idiomatische gestiek. Het lijkt verder vanzelfsprekend dat zodra het instrument daadwerkelijk als een expressief instrument wordt ingezet (en niet als demonstratie van haar mogelijkheden), dat dan de aandacht zich gaat richten naar het naakte lichaam in zijn totali-

²² Dergelijke situaties vinden we vandaag in sommige installatieve klankkunst waar de aanwezigheid van het publiek op de meest fantasierijke wijzen 'gesonoreerd' wordt.

²³ In het voordeel van de motieven van Raes zouden we wel kunnen spreken van gradaties van ambachtelijkheid. Het engagement van het gehele lichaam en de 'natuurlijke' lichaamshoudingen die in zijn ontwerp worden benut, zorgen ervoor dat het aandeel van de beheerste grove motoriek veel groter wordt dan het aandeel van de fijnmotorische controle die inderdaad over het algemeen een langer leerproces vereist. Anderzijds moeten we de motorische specialisatie altijd verhouden tegenover de gespecialiseerdheid (of de gedifferentieerde controle) van het sonore resultaat dat ermee bereikt wordt.

teit. Het is bijna onontkoombaar dat het instrument dan ook 'druk' zal uitoefenen op dat lichaam in die zin dat het zich anders, misschien wel gestileerder of gemaniëreerder, maar ook zelfbewuster gaat gedragen. Wat dat laatste betreft sluiten we mijns inziens weer aan bij een alomvattender ideologisch project van Raes.

Het punt dat we hier willen maken, is dat instrumentale virtuositeit niet beschouwd kan worden als autonome motoriek of als louter sonore verbeeldingskracht. Ze ontstaat in de nauwe betrekking van het lichamelijke op het sonore en op de sociale omgeving rondom de muziek. Het is een hoogontwikkelde audiomotorische sensibiliteit en een *ge oefend* reactievermogen op auditieve prikkels. In dat opzicht klinken de negatieve associaties met het begrip 'virtuositeit' vertekend en onjuist. Muzikale virtuositeit is multimodaal, het schuilt niet alleen in de kwantiteit of snelheid van de geproduceerde klanken, maar ook in de complexiteit van de bedrading tussen het motorische, het auditieve en het proprioceptische. Het is in die multimodale sensibiliteit dat het uitvoerende lichaam nog een potentieel heeft als virtuoos lichaam, ondanks zijn meetbare beperkingen wat betreft bewegingssnelheid, reactievermogen of cognitieve verwerking. Naar mijn mening is het precies de potentiële mogelijkheid tot dat soort multimodale virtuositeit - die per definitie 'buitengewoon' is en inspanning vraagt - die de aantrekkingskracht en het succes van een instrumentaal model bepaalt.

In de experimentele organologie loert soms de utopie van een 'expressief essentialisme' om de hoek, door tegenover de cultuur van het historische instrument de waarheid van een voorcultureel lichaam te plaatsen. De ontkoppeling van techniek en muzikaliteit, van instrument en muziek is nuttig en nodig in het verwerven van muzikale kennis of in het ontwerpen van nieuwe instrumenten. De verleiding wordt echter groot om te vervallen in een dual denken, waarbij we de keuze hebben de motoriek volledig ten dienste te stellen van een voorgedefinieerd muzikaal of retorisch referentiekader, dan wel de sonoriteit op te vatten als louter signaal van een autonome motorische expressie. Enigszins vergelijkbaar daarmee dreigt aan de andere kant van het muzikale spectrum in de historisch geïnformeerde uitvoeringspraktijk de sonoriteit vooral als product beschouwd te worden van instrumentale restricties en een culturele context. Ook al wil men het meestal niet zo radicaal gezegd hebben, het is alleen maar via een benadering van sonoriteit als 'product van omstandigheden', dat het de status van een 'historisch-akoestisch feit' kan verwerven, met alle authenticiteitsclaims vandien.

inspirerende inspanning

De theoretische mogelijkheid om de fysieke aanwezigheid van een instrument en zijn ambachtelijke beheersing uit te schakelen in de muziekbeoefening, geeft ons misschien wel het sterkste argument voor een opwaardering van de rol van het instrument (inclusief het menselijke lichaam) in het muzikale denken. Het lichamelijke engagement in de creatie van muziek, is allerm minst verdwenen sinds de komst van digitale meta-instrumenten. In de muziekpraktijk in het algemeen is in de voorbije decennia een bewustzijn gegroeid dat het waarneembare inspanningsaspect van de muzikale actie een grote communicatieve kracht bezit. Het ontwerp van nieuwe instrumenten, opnieuw in een stroomversnelling geraakt sinds de beschikbaarheid van goedkope rekenkracht en draadloze communicatietechnologieën, lijkt vooral successen te boeken daar waar ook dat inspanningsaspect mee in rekening wordt gebracht. Verschillende ontwerpers van nieuwe musicetechnologieën hebben dat in afgelo-

pen decennia geconcretiseerd in het ontwerp van nieuwe instrumenten waarbij de inzet van de gestiek of de tastzin cruciaal zijn. Dat er vandaag een voedingsbodem aanwezig is voor lichamelijk engagement in de manipulatie van muzikale klanken, blijkt voorts uit de snelheid waarmee de muzikale gemeenschap nieuwe consoles voor game-interfacing oppikt en transformeert tot muzikale interfaces.

Het recente enthousiasme waarmee vandaag nieuwe instrumentale ontwikkelingen door muzikmakers worden begroet, berust niet meer op een beloofde vergroting van de sonore middelen, maar op de tegemoetkoming van de technologie aan een wezenlijk aspect van de muzikale praktijk: dat van de inzet van het lichaam als het medium bij uitstek om muziek te denken en *waar* te nemen. Technologische ontwikkelingen die eenzijdig een vergroting van het potentieel klinkende beloven, of die alleen gericht zijn op een versoepeling of op een miniaturiseren van de techniek, botsen op een grens waar de transparantie van het medium omslaat in een statische, weinig communicatieve en vooral ook weinig inspirerende omgeving. Het probleem van de intussen stilaan anachronistische laptopimprovisaties, waarbij het fysieke speelveld van de uitvoerders zich beperkt tot een centimetersgroot bewegingsvlak voor de duim en wijsvinger, is welbekend. Het aanwenden van digitale middelen in de muziekproductie heeft het bewustzijn aangescherpt dat de muziekpraktijk een performatieve dimensie bezit die zich niet zomaar buiten spel laat zetten. En dat niet alleen vanuit het standpunt van de luisteraar, maar ook vanuit het standpunt van de muzikmaker. Dat betekent dat nieuwe muzikale technologieën hun ontwikkelingsgebied moeten herdenken: als ze zich richten op de ontwikkeling van nieuwe instrumenten, dan mag de focus niet alleen liggen op de ontsluiting van een nieuw klankdomein. Het volstaat ook niet meer de toegang tot een klankdomein te versnellen, te vergemakkelijken of de techniek onzichtbaar te maken. De recente ervaringen in de elektronische en gemengd akoestisch-elektronische muziek leren ons dat het instrument niet alleen als een lichamelijke extensie of als een gebrekkig gereedschap benaderd mag worden, maar dat het een object is dat door zijn fysieke weerstand audiomotorische interacties kan uitlokken, en langs die weg het muzikale denken, communiceren en waarnemen kan inspireren.

Aangezien de aanwezigheid en morfologie van instrumenten een richtinggevende factor is in zowel de uitvoering als de creatie van instrumentale muziek, kunnen we stellen dat het muzikaal *bedenken* van instrumentaal uit te voeren muziek tot op zekere hoogte ook altijd het *gedenken* is van een instrumentale verhouding. We hoeven deze gedachte niet tot het uiterste te drijven, of ze te forceren naar praktijken zoals de akoestische muziek waar die instrumentale verhouding minder belangrijk lijkt. Het is goed hier nogmaals eraan te herinneren dat mijn aandacht zich richt op de instrumentaal uitgevoerde, gecomponeerde muziek. Muziek voor luidsprekers of koptelefoons vraagt, net zoals vocale muziek, om een aparte benadering (behalve indien die luidsprekers zelf als instrumenten worden opgevat)²⁴. Wel blijkt in sommige muziekpraktijken waarin de verhouding tussen lichaam en instrument niet de meest inspirerende is, dat daar het gebrek aan noodzaak voor daadwerkelijk fysiek engagement, spontaan gecompenseerd wordt door een toegevoegde lichamelijke verbeelding. De rockgitarist hoeft maar een kleine slag met de vingers te maken om een gigantische klankmuur te genereren, maar uit zijn lichaamstaal wordt gesuggereerd wat voor een inspanning

²⁴ Ik verwijs hierbij naar het werk en [onderzoek van Cathy van Eck](#), laatst bezocht op 28/12/2010.

nodig zou zijn om dergelijk geluid aan een fictief mechanisch instrument te ontlokken²⁵. Het lijkt erop alsof de verbeelding zich hier omkeert: daar waar de instrumentale begrenzingen als speelveld de audiomotorische creativiteit te weinig uitdagen, richt de verbeelding zich niet meer op de klinkende muziek, maar op de simulatie van het bespelen van een virtueel instrument.

Met alle voorgaande argumenten klinkt de opvatting van het instrument als lichaamsextensie of lichaamsvergroting onvolledig. Instrumenten vergroten niet alleen een reeds bestaand lichamelijk potentieel, ze zijn meer dan een hulpmiddel voor de muzikale expressie. Ze bezitten zelf een natuurlijke weerstand die tot op zekere hoogte richtinggevend kan werken voor de muzikale cultuur.

We kunnen dezelfde argumentering doortrekken naar het compositorische gebied. Compositorische klankidealen zijn geen autonome, abstracte vormen. Ze worden in hun ontstaan zelf al gericht door bestaande instrumentale modellen. Als we die rol van het instrument als een performatieve factor in de ontwikkeling van muzikale culturen onderkennen, als er sprake is van een voortdurende interiorisering van en disciplineren door de instrumentale morfologie tijdens muzikale ontwikkelingsprocessen, dan lijkt de notie van een 'lichaamsvernauwing' of van een 'audiomotorische lens' een gepaster kwalificatie voor de functie van het muzikale instrument in het muzikale denken. Het is dankzij de instrumentale vernauwing dat er niet alleen muzikale mediatie kan ontstaan, maar dat ook de compositorische verbeelding focus en detail krijgt.

²⁵ Het fenomeen van 'air guitar' spelen is in dat opzicht veel betekenisvoller dan het lijkt: ook mét een elektrische gitaar blijkt uit de gestiek dat er soms sprake is van een instrumentale fictie.

3.3 Speeltechniek en muzikaliteit

“You see Pablo Casals with his cello. What could be clearer than this? The picture of a musician playing his or her instrument seems to be at the foundation of what we mean by the practice of music; and the idea of the musical instrument seems central to our understanding of the musical art.” (Philip Alperson, 2008/37)

Het is moeilijk om de klassieke muziekpraktijk zonder haar instrumenten te denken. Dat betekent dat het abstracte karakter dat soms aan de instrumentale muziek wordt toegekend, erg relatief is. Een volkomen abstract muzikaal denken wordt een denken zonder sonoriteit, een denken over proporties zonder lichamen, een denken over tijd zonder duur. Er leeft in de muziekpraktijk, en dan vooral in de gecomponeerde muziek, een weerkerende hang naar meetkunde, naar verticale en horizontale verhoudingen die getalsmatig kunnen worden uitgedrukt. Toch kunnen we er niet omheen dat muziek in de eerste plaats als een uitvoeringskunst ervaren wordt. Muziek kan worden genoteerd, maar de impact van haar schriftelijke neerslag kan op geen enkele manier worden vergeleken met de directe impact van het gedrukte woord of het afgedrukte beeld. Er bestaat nauwelijks iets als een leestrategie in de muziekconsumatie²⁶, muziek wordt pas werkelijkheid zodra ze weerklinkt en lichamelijk resonanceert. Omgekeerd bestaat er ook in de partituurloze elektronische muziek of in de akoestische muziek zonder menselijke uitvoerders een streven naar werkelijkheid, naar een luistersituatie met een ideale geluidsprojectie, naar een ruimtelijke aanwezigheid van de muziek alsof ze een haast tastbaar lichaam bezit (zie ook Emmerson, 2007).

Als de klassieke muziekpraktijk zo sterk geassocieerd wordt met haar instrumentale karakteristiek, dan zijn haar instrumenten bepalend voor de identiteit van de musicerende lichamen in de muziekervaring. Ook het dansende of theatrale lichaam kan instrumentale relaties aangaan, maar deze zijn niet vooraf gegeven. Als ze deel uitmaken van het theaterspel of de dans, dan worden ze als dusdanig ook in hun verschijning gethematiseerd, dan verschijnen ze als een lichaam *met* een instrument. In de traditionele muziek daarentegen, stelt het musicerende lichaam niet zichzelf ten toon, noch zijn instrumentale verhouding²⁷. De langdurige en intensieve oefening van het lichaam is er net op gericht als motoriek uit het gezichtsveld te kunnen verdwijnen.

In het instrumentale muziekonderwijs wordt dikwijls een onderscheid gemaakt tussen instrumentale speeltechniek en 'muzikaliteit', te begrijpen als 'muzikaal gevoel'. In de beoordeling van leerlingen duikt het onderscheid voortdurend op: een leerling speelt 'technisch foutloos' maar met 'te weinig inleving', een andere speelt dan weer slordig maar dat wordt hem of haar grotendeels vergeven omwille van zijn of haar 'muzikaal invoelingsvermogen'. Hoewel het onderscheid tussen muzikaliteit en techniciteit zelden gedefinieerd wordt, schijnt iedereen intuïtief te begrijpen waar het om gaat: instrumentale techniek is verwerfbaar door veel oefening en is datgene wat min of meer objectiveerbaar en kwantificeerbaar is: het is de

²⁶ Daar waar gecomponeerde muziek zich uitzonderlijk als leesobject presenteert, zoals in Dieter Schnebel's *Mo-No* (1969), krijgt ze bijna onvermijdelijk ook een grafisch, beeldend karakter.

²⁷ Zangers maken hierop misschien een uitzondering, precies omdat ze niet met een instrument verschijnen en evengoed als acteurs of actrices kunnen waargenomen worden.

snelheid waarmee een toonladder kan worden uitgevoerd, het is de controle over de articulaties en de dynamiek van de instrumentale sonoriteit. Muzikaliteit daarentegen schijnt een veel minder rationaliseerbaar vermogen te zijn. Het behoort tot de categorie van het gevoelsmatige en het intuïtieve. In het traditionele muziekonderricht refereert muzikaliteit aan expressieve vaardigheid, maar evengoed wordt een talent bedoeld waar niet iedereen in dezelfde mate over lijkt te beschikken. Dat betekent niet dat er voor de als onmuzikaal beoordeelde leerling geen hoop bestaat, maar muzikaliteit wordt alvast niet beschouwd als de onvermijdelijke uitkomst van een opeenstapeling van technische, kwantificeerbare vaardigheden. Het muzikale gevoel lijkt een kostbaar iets te zijn dat *in* het musicerende individu ontdekt moet worden. Muzikaal is de uitvoerder die een geloofwaardige stem aan de muziek kan verlenen, die de uiterlijk klinkende muziek weet voor te stellen als muziek die uit het eigen innerlijke ontspringt. Het geloof in het muzikale gevoel lijkt in dat opzicht onlosmakelijk verbonden met een muzikale cultus van het subjectieve en het persoonlijke.

Dat resoneert verrassend goed met een esthetische moraal in de commerciële rock en popmuziek. Wie de interviews met sommige rockartiesten of 'singer-songwriters' leest, waant zich bijwijken in de vroege negentiende eeuw. Er wordt een geloof beleden in de inspiratie van het moment, in de onmiddellijke impact van het leven op de muziek, en bovenal wordt er een vocabularium gehanteerd waarin begrippen als 'puurheid' en 'ziel' de kroon spannen. Het belang van het subjectieve en het persoonlijke dat we terugvinden in de klassieke muziekpraktijk, vertaalt zich in rock en pop als het belang van het spontane en het authentieke. Dat spontane wordt op zijn beurt soms wel eens verstaan als het 'ongekunstelde', een eigenschap die moeilijk verzoenbaar lijkt met het muzikaal geschoolde. Popmuzikanten (en dan vooral de zangers) moeten bovenal 'persoonlijkheid' hebben, een oorspronkelijke en onvervreemdbare eigenschap die de muzikale scholing vooraf gaat, die als een lichamelijke filter functioneert voor de muzikale techniek, maar die ook door een teveel aan techniek kan dichtslippen²⁸. Of zoals een beginnende popmuzikante mét muzikale scholing het onlangs verwoordde:

“...ik denk soms dat het beter is om niet geschoold te zijn. Hoe meer je weet, hoe meer je overal bij stilstaat, hoe minder dingen nog vanzelf komen.” (Inne Eysermans in: 'Wie de Rock Rally wint, wint tijd', *De Standaard* 27/03/2010)

De ultieme song hoort vanuit het buikgevoel te ontstaan. Een teveel aan opgelegde muzikaal-technische scholing schijnt die integere verbinding tussen muziek en leven alleen maar in de weg staan. Nochtans schijnt dat buikgevoel niet noodzakelijk te leiden tot een extreme variëteit aan muzieksoorten²⁹, maar wel tot een consolidering van een aantal (veelal impliciete) standaardregels en technieken waaraan de popsong moet voldoen. Het is pas door de reductie en de stabilisering van de muzikale techniek tot een overzichtelijke 'toolkit', dat de persoonlijke stem doorheen die techniek zo sterk hoorbaar kan worden. Popmuziek is in zijn meest commerciële vorm geen muziek *voor*, maar *door* de massa. Het is muziek die door elk

²⁸ Daar moeten we meteen aan toevoegen dat sinds een tiental jaren een mentaliteitswijziging merkbaar is: de muzikaal geschoolde popartiesten nemen toe in aantal, en sinds enige tijd is er niet alleen in de jazz maar ook in de popmuziek sprake van een 'academisering'. Pop en rock zijn muziekrichtingen geworden waarvoor je hogeschoolopleidingen kan volgen. Iets wat door sommigen met lede ogen wordt aanzien en als een bewijs geldt voor de comateuze toestand van het genre.

²⁹ Misschien wel een variëteit aan stijlbenamingen, maar die lijken vaker een culturele subcultuur te benoemen dan een daadwerkelijke muzikale variëteit.

individu, ook het ongeschoolde, herkend wordt als iets wat bereikbaar is, met andere woorden: iets wat in het ideale geval ook door henzelf gemaakt of gezongen zou kunnen zijn.

Mijn voorstelling van zaken is bewust overtrokken en clichématig, maar het stelt ons in staat om een verschil te maken met de status van het muziek uitvoerende lichaam in de klassieke muziek. Indien de popmuziek het uitvoerende en het persoonlijke lichaam meestal in een hechte verbintenis hoorbaar maakt, dan is die verhouding in de klassieke muziekpraktijk veel complexer. De verhouding tussen het muzikale en het technische is bij het klassiek geschoolde lichaam hoogst ambigu. Hoewel het musiceren van dat lichaam evenmin gereduceerd kan worden tot een technische uitvoering, wordt zijn muzikale scholing allerminst als minder belangrijk beschouwd. In het traditionele muziekonderwijs gaat de speeltechniek de muziek vooraf. De techniek moet zo goed ontwikkeld zijn, dat ze als het ware nog slechts als muzikale intentie kan worden waargenomen. Dat geldt in de eerste plaats voor de muzikanten zelf: zolang er geworsteld wordt met de positionering en timing van vingerpatronen, blijft een 'persoonlijke' muzikale expressie problematisch. Muzikaliteit schijnt in de klassieke muziekpraktijk in hoge mate afhankelijk te zijn van een instrumentele omgeving die veel studie en oefening vraagt, maar ze is zelf van een andere orde, ze is een overstijgend vermogen: het vermogen te komen tot een metamorfose van techniek naar muziek. Het ligt niet voor de hand hoe we die metamorfose moeten beschrijven, en welke veranderingen er precies in plaatsvinden. De verschillen tussen een bloedeloze of een als muzikaal gevoelde uitvoering zijn onder de microscoop van het spectrogram soms nauwelijks te traceren. Er zijn weliswaar minieme verschillen merkbaar in dynamiek en timing, maar het is niet eenvoudig om daarin de formules te ontdekken waaruit het radicale ervaringsverschil zichtbaar wordt (in het laatste hoofdstuk komen we hierop terug).

Er heerst in de klassieke muziekpraktijk een merkwaardig verbond tussen een auteursideaal, een ideaal van de instrumentale discipline en een ideaal van de persoonlijke expressie. De dubbelzinnige relatie tussen muzikale techniek en muzikaal gevoel kan haast uitsluitend begrepen worden vanuit een didactische context of vanuit het bestaan van een kloof tussen het componerende en het uitvoerende lichaam. De didactische context herinnert aan de mogelijkheid om bepaalde elementen of fases in ontwikkelingsprocessen te isoleren, zodat het organische karakter van een (muzikaal) leerproces kan worden doorbroken en langs die weg een soort van gedesynchroniseerde muzikale ontwikkeling mogelijk wordt (zie bespreking p.103-5) die op haar beurt de muzikaalculturele ontwikkeling een andere richting kan insturen. De kloof tussen compositie en uitvoering is een fenomeen dat we vooral kennen in de westerse klassieke muziekpraktijk en vindt haar oorsprong in de professionalisering en de gespecialiseerde rolverdeling binnen het muziekbedrijf sinds de negentiende eeuw³⁰. Het is pas met het verschuiven van de functie van de muziekpartituur van een muzikale geheugensteun of neerslag van een muzikaal idee naar 'uit te voeren speelinstructies' dat er zoiets kan ontstaan als een technisch muziek uitvoerend lichaam.

Als iets als technisch geslaagd maar muzikaal oninteressant wordt bestempeld, bedoelt men meestal dat de letterlijke instructies zoals ze in de partituur staan, correct zijn uitgevoerd, maar dat een persoonlijke 'interpretatie' ontbreekt. In wezen betekent dat een herleiden van

³⁰ Uiteraard bestonden er voordien ook al rolverdelingen, maar we kunnen er vanuit gaan dat de relaties tussen uitvoering en compositie toch veel intiemer waren. Componisten waren ook musici. Het is bovendien pas vanaf de negentiende eeuw dat de functie van de solist of de 'interpret' dermate aan belang won dat zijn positie maatschappelijk kon concurreren met die van de componist.

het technische tot de letterlijkheid van de notatie en een negeren van de technieken die slechts impliciet in de muzieknotatie worden verondersteld en die grotendeels gebaseerd zijn op een aurale overlevering. In de conventionele uitvoering van een partituur doen muzikanten immers beroep op veel meer dan de gedrukte instructies. De synchronisatie tussen muzikanten onderling, de microtiming en articulatie van de toonaanzet en alle richtlijnen in de notatie die niet absoluut maar indexicaal³¹ zijn op te vatten (aanduidingen als *crescendo*, *ritardando* etc.), berusten op een repertorium van muzikaalculturele vaardigheden die veelal via aurale weg en via een audiomotorische imitatiecultuur worden overgedragen. Vanzelfsprekend kunnen er ook in de klassieke muziekpraktijk aan elk musicerend lichaam persoonlijke karakteristieken worden toegekend. De impact van die persoonlijkheidsverschillen kan echter niet alleen begrepen worden als een toevoeging van een hoogst singuliere individuele persoonlijkheid aan de letterlijkheid van de partituur. Het kan evengoed voorgesteld worden als de impact van een lichamelijk gesitueerde variatie binnen een impliciete, aural gedeelde muziekcultuur.

Vanuit een fenomenologisch standpunt is het onderscheid tussen het technische en het muzikale lichaam weinig vruchtbaar. De techniek en de muzikaliteit van de muzikale actie duiden hoogstens op verschillende taalregisters om hetzelfde muzikale fenomeen te benaderen. We zullen ons in het verdere verloop van dit hoofdstuk daarom richten op een bijzondere karakteristiek waarin dat bewuste onderscheid kan worden overstegen: typerend voor het musicerende lichaam is dat zijn technische uitvoering analoog in de tijd verloopt met datgene wat als zijn muzikale expressie ervaren wordt. Expressie en instrumentale gerichtheid vertonen zich in een parallelle verhouding.

het virtuoze lichaam

Om het belang van die schijnbaar vanzelfsprekende vaststelling te verduidelijken kunnen we naast het musicerende en het theatrale lichaam (zie p.113) nog een derde lichaam opvoeren: het lichaam van de techniek of van de klankingenieur. Ook de acties van de klanktechniek staan ten dienste van de muziek en horen zelf niet in de schijnwerpers te staan. Een belangrijk verschil schuilt in de tijdsrelatie tussen zijn technische handelingen en de muziek die ze mogelijk maken. De techniek voert hoofdzakelijk binaire acties uit: hij zet iets aan of af, of regelt een klankbalans *voor* het eigenlijke concert van start gaat. Hij houdt zich op aan de rand van de muziek, staat als het ware niet in de muzikale *binnentijd*, maar in de meest onmiddellijke buitentijd van de omgeving *voor* de muziek. Dankzij dat 'buiten staan', heeft het technische lichaam een ondubbelzinnige identiteit. Het staat ten dienste van de muziek en zijn betrouwbaarheid als buitenblijver is zijn hoogste goed. De meest beslagen techniek slaagt erin alles zo gesmeerd te laten verlopen dat hij volledig onzichtbaar blijft tijdens de muziekuvoering (dat die onzichtbaarheid wordt nagestreefd blijkt ook al uit de zaalopstelling: de techniek bevindt zich boven en achter het publiek). Zijn virtuositeit is er op gericht als techniek te verdwijnen.

Het musicerende lichaam en zijn instrument daarentegen, blijven in de meeste gevallen (zeker in de instrumentale muziek) zichtbaar. Meer nog, ze staan volop in de schijnwerpers, ook al geldt niet het technische maar wel 'het muzikale' als streefdoel, ook al wordt niet een so-

³¹ Voor een bespreking van het onderscheid tussen indexicale en iconische elementen in de klassieke muziek verwijs ik naar het vaak geciteerde artikel van David Lidov terzake: 'Mind and body in Music' (Lidov, 1987/81-4)

noor *hier* of *daar* maar wel een muzikaal *ergens* nagestreefd. De ambiguë verhouding tussen de zichtbaarheid van de muzikale techniek en de hoorbaarheid van de muziek wordt misschien duidelijker als we inzoomen op het begrip 'virtuositeit' in de klassieke muziekpraktijk.

“Virtuosity also means the possibility to bypass some kind of impossibility. In the empirical world, in manual inventions, relationships, communication, or anywhere that a body is present as a subject, virtuosity is the capacity to go beyond reality, to cheat triviality. Virtuosity reinvents a—perhaps diabolic—body capable, as Prometheus, of touching the untouchable: closer to the absolute, to the gnosis, to the Gods.”
(Francisco Monteiro, 2007/316)

In de loop van de twintigste eeuw heeft het begrip 'virtuositeit' zoals hierboven beschreven, veel van haar glans verloren. De groeiende kloof tussen compositie en uitvoering, en het daaruit volgende onderscheid tussen het muzikale en het technische heeft hier haar impact niet gemist: instrumentale virtuositeit werd in het tijdperk van de massareproductie al snel geassocieerd met foutloosheid, snelheid en precisie. Virtuositet verliest in de opnamestudio haar magie van het buiten-gewone. Op haar beurt wordt virtuositeit in de levende uitvoering een benadering van het muzikaaltechnische raffinement dat in de studio-opname mogelijk is³². De spanning tussen het studiowerk en de live performance verdiepte halfweg de twintigste eeuw nog de kloof die al aan het begin van de eeuw was ontstaan tussen een naar virtuoos muzikaal entertainment hunkerende publiek en een muziekkritiek voor wie de coherente muzikale interpretatie, het auteursideaal of de historische correctheid steeds belangrijker parameters werden.

“narrow, unintelligent and unhuman (musically speaking at least) because, whereas the art of music demands first of all breadth of mind and heart for its realization and communication, the virtuoso is steeped in technicalities and choked by them”
(J.N.Burk, [1918] in: Halfyard, 2007/114)

Instrumentale virtuositeit wordt negentiende-eeuwse ambachtelijkheid, een karakteristiek die zich tegen haar drager kan keren: wie zo virtuoos tekeer gaat moet wel oneindig veel oefenen, hij of zij kan niet anders dan als een slaaf van het instrument leven. En dat klinkt in een tijd van toenemende reproductiecapaciteit niet meteen als iemand met een relevante, horenswaardige luister op leven en muziek.

Die voorstelling van zaken mag dan wel grotesk en ongenueanceerd klinken, het geeft mijns inziens een reële verschuiving aan in de twintigste-eeuwse receptie van de muziekuivoering. Uit de vroeg negentiende-eeuwse getuigenissen van muzikale virtuositeit weerklinkt zelden het twintigste-eeuwse onderscheid tussen techniek en muzikaliteit. De verbluffing over de vervaardigheid, de sensualiteit van de sonoriteit, de persoonlijkheid van het 'touché', ze versmelten samen tot de lyrische, metaforische beeldspraak waarin de virtuoze muziekuivoering door de vroeg negentiende-eeuwse journalistiek bejubeld of neergesabeld werd. Wat in de concertverslagen van Nicolo Paganini en Franz Liszt weerklinkt, is geen technische beheersing maar diabolische betovering. Het is overigens opmerkelijk dat de prestaties van

³² Berucht in dat verband is de excentrieke pianist Glenn Gould (1932-1982) die zijn terugtrekking uit het concertleven in 1964 motiveerde met het argument dat het live concert aan betekenis had ingeboet ten opzichte van de studio-opname. (Gould [1966]2008/115-26)

laatstgenoemden dikwijls in bovennatuurlijke termen werden verwoord, en dat in de anekdote de beide heren een pakt met de duivel werd toegedicht³³. Nauw verbonden met die diabolische virtuositeit, gold de receptie van de instrumentale virtuositeit als een suggestieve performance.

“Franz Liszt speelt. Het staat buiten kijf dat de suggestieve kracht van het spel van Liszt niet zozeer te maken heeft met technische bravoure en kille vingervlugheid, maar veeleer met zijn vermogen om de piano voortdurend te veranderen in de werkelijke plaats van handeling, ... Hij maakt gebaren die zich niet meer laten regeren, sprongen op de toetsen, maar ook van de stoel, kronkelende bewegingen als van een pythia, ... Maar echt miraculeus zijn toch telkens weer zijn handen (vooral als men op karikaturisten afgaat) die snel als de wieken van vogels over de toetsen glijden, als de vleugelslag van een zwaluw op en neer gaan, zodat men niets tastbaars, maar alleen nog een zoeven waarneemt, handen die tijdens tremolo's volledig in het niets oplossen – *mein Sohn, es ist ein Nebelstreif-....*” (Dieter Hildebrandt, 1991/164-5).

Dieter Hildebrandt gaat nog een eind door in zijn lyrische reconstructie van wat zich ooit op de Europese concertpodia moet hebben afgespeeld. En hoe gul en fantasierijk zijn metaforen ook mogen zijn, ze schijnen behoorlijk getrouw de toon en de geest van de toenmalige muziekkritieken weer te geven. Uit de overgeleverde getuigenissen blijkt dat er bovendien een rijk palet aan soorten van uitvoering bestonden en dat er ingrijpende evoluties plaatsvonden in zowel de theatrale gesticulariteit van de uitvoeringspraktijk als in de receptie ervan. Of zoals Heinrich Heine uit zijn herinneringen puttend de jonge Liszt met de oudere als pianovirtuoos vergelijkt:

“Als hij indertijd op de pianoforte bij voorbeeld een onweer speelde, zagen wij de bliksemschichten over zijn eigen gezicht heen en weer flitsen, zijn ledematen sidderden in de stormwind en zijn lange lokken dropen als het ware van de gesuggereerde slagregens. Maar als hij thans een onweer vertolkt, hoe hevig ook, heeft hij zich erboven verheven. Hij staat als een reiziger boven op een Alpentop, en terwijl in het dal het onweer losbarst, de wolken diep beneden hem liggen en de bliksemschichten zich als slangen rond zijn voeten kronkelen, heft hij lachend het hoofd in de stralende hemel.” (Heinrich Heine in: Hildebrandt 1991/164)

Het is me niet duidelijk of we de vertolking van het onweer hier letterlijk moeten nemen³⁴, met andere woorden, of we een mimetische intentionaliteit kunnen toeschrijven aan de muziek die de uitvoering vooraf gaat (zoals het onweer in Haydns *Schöpfung*), of dat het onweerachtige eerder de meest voor de hand liggende, spontane associatie vormde met de ervaring van twee uitvoeringen met een gelijkaardig sonoor effect (waardoor we de mimesis dus eerder in de verbale metafoor moeten situeren dan in de muziek zelf). Wat wel duidelijk wordt in Heines getuigenis, is de ervaring van een haast onbenoembare metamorfose van het musicerende lichaam. Het is die metamorfe ongrijpbaarheid van het lichaam die ons, opnieuw, doet denken aan de problematiek van de ongrijpbaarheid van de stem die ook in het

³³ Iets wat voordien overigens ook al ene Johann Sebastian Bach overkwam (Dieter Hildebrandt, 1991/166).

³⁴ Liszt schreef letterlijk een compositie met de titel *Orage* (uit *Années de Pèlerinage, n°5*), maar ook in tal van andere werken maakt zijn veelvuldig gebruik van glissandi, wervelende chromatische tertspassages, bombastische quasi-clusters en extreme sfeerwissels, associaties met natuurfenomenen onvermijdelijk. (zie ook Luk Vaes, 2009/430-2)

vorige hoofdstuk aan bod kwam.

Het loont de moeite om even stil te staan bij dit soort van muzikale getuigenissen. Hoewel de muziek die erin weerklinkt erg veraf schijnt te staan van de naoorlogse experimentele muziek waarop we ons in vorig hoofdstuk concentreerden, toch is het moeilijk om in 'de piano als werkelijke plaats van handeling' geen thematische verwantschap te horen met de *musique concrète instrumentale* van Helmut Lachenmann. Net zoals we in de verzelfstandiging van het gebaar, de geste en de gelaatsuitdrukking onwillekeurig terugdenken aan het instrumentale theater van Mauricio Kagel, of recenter het muziektheatrale werk van George Aperghis. Wat uit de getuigenissen van Liszt's optredens weerklinkt, is de ervaring van wat we vandaag een *performance* zouden noemen.

Met die invalshoek is het opmerkelijk dat door de naoorlogse componisten die in vorig hoofdstuk figureerden, slechts zelden naar de negentiende-eeuwse virtuoze cultuur wordt teruggegrepen. Oude muziek, polyfonie, Bach, Mozart, zelfs Van Beethoven (denk aan Kagels magnum opus *Ludwig Van*) weerklinken regelmatig als inspiratiebronnen, maar de romantische virtuoze muziekcultuur - die in maatschappelijk opzicht toch één der meest succesvolle periodes uit de westerse muziekcultuur markeert – wordt opvallend weinig geciteerd in het oeuvre (en de commentaren) van deze componisten die het lichamelijke en het theatrale aspect van de muziekuitvoering herontdekken. Meer nog, de atmosfeer en de tooncultuur waarmee de romantische cultuur van het virtuoze wordt geassocieerd, lijkt precies datgene te zijn waar een deel van de nieuwe (avant-gardistische, modernistische,...) naoorlogse muziek én de historische uitvoeringspraktijk zich van afkeert.

Misschien was die afkeer gericht tegen de aantrekkingskracht van het suggestieve vermogen van de virtuoze uitvoering, en de personencultus die erop gestoeld is. Het naoorlogse experiment profileert zich in zijn meest politieke gedaante als een daad van ontmaskering, als een blootleggen van de machinaties en illusionaire praktijken van de muziekuitvoering die in het naoorlogse klimaat niet alleen als vals, maar voortaan ook als gevaarlijk en manipulatief worden aanvoeld. De virtuoze cultuur wordt gedegradeerd tot een cultuur van het verblindende effect. Bovenal wordt een bepaalde vorm van virtuositeit ontmaskerd als een virtuositeit van de uitvoerder die compositorisch weinig om het lijf heeft.

“...very often, particularly in virtuoso music, we get all sorts of sounds, all sorts of styles, all sorts of conventions, Paganini devil-fiddle music and so on, which sound incredibly difficult but actually one finds, when one looks at the music, because they were written mostly by the performers, there were tricks which enable them to master these seemingly impossible things rather more immediately and easily than the listener might infer.” (Brian Ferneyhough in: Sheridan, 2005)³⁵

Aldus klinkt het in de woorden van Brian Ferneyhough, auteur van zowat de meest complexe en veeleisende partituren van de twintigste-eeuwse muziek. Het streven naar een vorm van virtuoze transcendentie is de muziek van Ferneyhough zeker niet vreemd en veronderstelt een affiniteit met de negentiende-eeuwse uitvoeringscultuur. In de titels van een aantal van zijn composities klinken inderdaad expliciete referenties naar composities van Franz Liszt (*Études Transcendentales*, *Funérailles*), referenties die Ferneyhough in een interview met Ri-

³⁵ Bron: website New Music Box, '[In conversation with Bryan Ferneyhough](#)', laatst bezocht op 18/12/2010.

chard Toop bevestigt, maar er wel bij vermeldt dat hij niet bijzonder van zijn muziek houdt³⁶. Belangrijk is vooral het onderscheid tussen twee soorten van virtuositeit dat in de woorden van Ferneyhough hier (en in andere interviews) lijkt gesuggereerd te worden: er is het virtuoze spektakel dat veeleer te beschouwen valt als een aaneenrijging van speeltechnische, lichamelijke geïnterioriseerde 'trucs' (loopjes, toonladders, trillers,...) en er is de virtuositeit die berust op de complexiteit van de interactie tussen de uitvoerder en de compositorische structuur.

De toekenning van een 'leeg' virtuoos spektakel aan een reeds voorhanden zijnde virtuositeit van de uitvoerder vertelt wellicht meer over een twintigste-eeuwse kloof tussen uitvoerder en componist, dan over de negentiende-eeuwse praktijk waar die kloof tussen het muzikale idee en haar uitvoering veel minder aanwezig was. Het is beslist zo dat er in de negentiende-eeuwse concertpraktijk een grote appetijt voor bravoure was, en het is een appetijt die uitvoerders en componisten (voor zover een opdeling mogelijk is) met elkaar deelden. Ook in de meest 'serieuze' gecomponeerde muziek van die tijd vinden we sporen terug van virtuoos entertainment. Het is echter maar de vraag of de hedendaagse gecomponeerde muziek zich volledig aan dergelijke vorm van entertainment kan onttrekken. Het beeld van de hedendaagse uitvoerder als trouwe, neutrale dienaar van de partituur heeft niet lang stand gehouden en is in de praktijk allang bijgesteld. Naast een terugkeer van het extreem expressieve (soms bijna maniëristische) musiceren in de oude muziek, vallen in de nieuw gecomponeerde muziek vooral de toenaderingspogingen op tussen componisten en uitvoerders. Componist en uitvoerder worden 'partners in crime' in het bedenken van uitvoeringsconcepten waarin virtuositeit weer voluit een rol kan spelen, zij het dan misschien eerder als een conceptueel of theateraal gegeven dan als een egotische expressie van het kunnen van de uitvoerder.

Misschien is er ook een minder ideologische kijk mogelijk op de naoorlogse wendingen. De naoorlogse afkeer van de romantische virtuositeit hoeft misschien niet alleen gezocht te worden in een streven naar een andere soort van muzikale performance of een andere verhouding tussen compositie en uitvoering, maar wel in de uitputting van het instrumentale model dat eraan ten grondslag lag. De negentiende eeuw was het tijdperk waarin het mechanische muziekinstrument nog het meest geavanceerde was (de zich snel ontwikkelende piano op kop), waarin muziekuitsvoeringen nog unieke gebeurtenissen waren en waarin menselijke lichamen nog zonder enige twijfel de beste bespelers van die instrumenten waren. Instrumentale virtuositeit had toen ongetwijfeld een heel andere impact dan in onze huidige hoogtechnologische leefomgeving. In de klankproductie van een virtuoos als Franz Liszt klonk niet alleen grote bedrevenheid, het was in sonoor opzicht, binnen de muzikale grenzen van weleer, ook het meest vooruitstrevende wat denkbaar was. Het was letterlijk de performance van iets *ongehoords*, dat net daardoor de verbeeldingskracht van de taal kon prikkelen.

Die sonore extases, waarin dat ongehoorde wellicht een belangrijker rol speelde dan we ons vandaag kunnen voorstellen, speelden zich bovendien af tegen de achtergrond van een gedeelde materiële en lichamelijke cultuur, een gedeeld besef ook van wat musiceren in de lijfelijke zin betekende. Zowat in elk zichzelf respecterend burgergezin stond eind negentiende eeuw een piano. De integratie van de muziek in de burgercultuur was van die mate, dat we

³⁶ "Well, yes, I've had this certain 'thing' with Liszt. I don't know why – I'm not particularly fond of his music." (Bryan Ferneyhough, interview met Richard Toop, [1983]1998/275)

er vanuit kunnen gaan dat het negentiende-eeuwse concertpubliek veel homogener was dan het hedendaagse³⁷. Wat van belang is in die cultureel gedeelde kennis van muzikale instrumentaliteit (door Roland Barthes ooit 'musica practica' genoemd), is dan de rol die impliciet gedeelde instrumentale kennis kan spelen in de muzikale communicatie.

Als er in de Lisztiaanse virtuositeit zowel een aspect van verbluffing als van suggestie speelt, dan is dat aura van 'ware virtuositeit' misschien vooral te danken aan haar 'boven de techniek staan', aan de suggestie van *lichamelijke bevrijding* die ze weet op te roepen. Zelfs al wordt die bevrijding benoemd als de gedaante van een gevecht, van een hartstocht of van een natuurkracht, het is niet zozeer het onderwerp van die metaforische suggestie, maar wel de *geloofwaardigheid* ervan die centraal staat in de ervaring van virtuositeit. In zekere zin doet het er niet toe welke emoties muzikaal worden geëvoceerd. Wat vooral van belang is in het nastreven van de virtuoze extase, is dat de evocaties overtuigend zijn, dat de bevrijding van de muziek uit het concrete hier en nu van vingers, toetsen en snaren een tijdelijke werkelijkheid krijgt. En die suggestie kan alleen maar sterker worden als ze kan vertrekken van een gedeeld besef van wat het betekent met behulp van tien vingers een klavier te bespelen.

Dat alles impliceert dat het besef van de weerstand van instrument en lichaam de muzikale ervaring allesbehalve in de weg staat en het verklaart misschien waarom het virtuoze lichaam in zijn musicerende gerichtheid, of in zijn letterlijke in-spanning toonbaar moet blijven. Instrumentale virtuositeit als een praktijk van lichamelijke metamorfose lijkt nauw verwant met de performatieve kracht van de stem: het virtuoze als het 'tot stem worden' van het musicerende lichaam en zijn instrument. De virtuoos is een sjamaan: hij slaagt erin vanuit een menselijke wereld en vanuit een herkenbare, gedeelde cultuur contact te maken met een andere werkelijkheid. Op die manier kunnen we beargumenteren dat het impliciete besef van lichamelijke aanwezigheid en weerstand in de muziekuitvoering ook de grond is die tot de ervaring van muzikale bevrijding inspireert.

De negentiende-eeuwse cultuur van het virtuoze als een cultus van het transgressieve (denk aan de *Etudes d'Exécution Transcendente (1851)* van Liszt) biedt ons een mediatieke insteek op de complexe relatie tussen techniek en muziek in de klassieke uitvoeringspraktijk. De muzikale metamorfose van het uitvoerende lichaam transformeert zijn toon- of zichtbaarheid tot een transparantie voor het muzikale *ergens*. Die transparantie is slechts mogelijk indien ze vertrekt vanuit een gedeelde cultuur, zowel op het niveau van de code als op het niveau van haar lichamelijke praktijk. Dat brengt ons tot een belangrijk verschil tussen de negentiende-eeuwse en twintigste-eeuwse virtuositeit. Negentiende-eeuwse virtuositeit ontstaat aan het instrument en in de eerste plaats vanuit de uitvoerder. Die intieme verhouding tussen instrument, communicatie met het publiek en muzikaal idee maakt het begrijpelijk dat virtuositeit zich eerder manifesteert als een uitrekking dan als een revolutie van de mogelijkheden. Het ongehoorde in de virtuoze pianoperformances van Franz Liszt was niet ongehoord in de betekenis van: "zoiets doe je niet (met een piano)!" De twintigste-eeuwse virtuositeit daarentegen, manifesteert zich veel meer als een schok, als een confrontatie met de in-

³⁷ Hoewel omgekeerd de verschrompeling van de publieke belangstelling voor nieuw gecomponeerde muziek ervoor gezorgd heeft dat het publiek soms bijna uitsluitend nog bestaat uit mensen die van dichtbij of veraf betrokken zijn bij de muziekproductie of de uitvoerders. In negatieve zin kan dat als een 'preken voor de eigen kerk' bestempeld worden. Anderzijds kan daardoor ook hier en daar een 'gemeenschapsdenken' ontstaan met een interne dynamiek, op voorwaarde dat die gemeenschap zowel kwantitatief als kwalitatief een 'kritische massa' bezit.

strumentale cultuur. In de negentiende eeuw bleef het gebruik van 'oneigenlijke' pianotechnieken hoofdzakelijk beperkt tot een uitbundig gebruik van glissandi. In tegenstelling daarmee wordt de piano begin twintigste eeuw binnenste buiten gekeerd: rechtstreeks met de hand tokkelen, wrijven of beslaan van de snaren met de handen of met behulp van allerhande objecten, het spelen van clusters met de vlakke hand of de arm, het plaatsen van objecten (preparaties) tussen de snaren³⁸. De piano belandt op de operatietafel, echter niet met de bedoeling om nieuwe organologische ontwikkelingen voor het instrument op gang te trekken, maar eerder vanuit een objectivering van het instrument tot een 'objet trouvé', een object met specifieke klank- en speelmogelijkheden, ongeacht de instrumentale voorgeschiedenis en functie in de bestaande muziekcultuur.

" If the 19th century pianistic evolution had been gradual and accumulative in every sense with an ever larger keyboard, an ever more powerful sound and ever more chromatic biotope to steer the evolution of keyboard writing, there had been no clashes, no real confrontations with the past. In contrast, the 20th century artistic changes were iconoclastic" (Luk Vaes, 2009/444)

Desondanks weerklinkt in de extreme instrumentale virtuositeit die in de naoorlogse muziek in het werk van componisten als Brian Ferneyhough of Iannis Xenakis tot uiting komt³⁹, toch nog iets van het holistische, transcendente verlangen dat de romantische virtuositeit typeert.

«In music the human body and the human brain can unite in a fantastic, immense harmony. No other art demands or makes possible that totality. The artist can live during performance in an absolute way. He can be forceful and subtle, very complex or very simple, he can use his brain to translate an instant into sound but he can encompass the whole thing with it also. Why shouldn't I give him the joy of triumph – triumph that he can surpass his own capabilities." (Iannis Xenakis in: Varga, 1996/66)

Al bij al resoneert de triomf in de woorden van Xenakis erg goed met de woorden van Hildebrandt en Heine. Opvallend echter klinken de *I* en de *him* in bovenstaand citaat. Naoorlogse virtuositeit is een vermogen dat niet meer het uitvoerende lichaam toebehoort. In de modernistische schrijftuur is virtuositeit ten gronde gecomponeerd. Het is het product van een muzikale systematiek die zich veelal top-down concretiseert. Dat betekent niet noodzakelijk dat het daarbij gaat om een dictatoriale verhouding. In de muziek van Ferneyhough laat de manifestatie van virtuositeit wel degelijk de nodige ruimte voor de persoonlijkheid van de uitvoerder. Meer nog, de problemen waarvoor zijn partituren de uitvoerders stellen, vragen om een engagement dat veel verder gaat dan het zo getrouw mogelijk uitvoeren van een voorgeschreven klankideaal.

"Performers are no longer expected to function solely as optimally efficient reproducers of imagined sounds; they are also themselves 'resonators' in and through which the initial impetus provided by the score is amplified and modulated in the most varied ways imaginable." (Bryan Ferneyhough, [1980]1998/100)

³⁸ Voor een uitgebreid overzicht terzake verwijs ik naar het doctoraatsonderzoek van Luk Vaes: *Extended piano techniques: in theory, history and performance practice*, laatst bezocht op 12/12/2010.

³⁹ Net zoals in het tweede hoofdstuk dienen de componisten die ik hier aanhaal slechts als iconen voor herkenbare invloeden en fenomenen in het veel bredere veld van de hedendaagse muziekpraktijk.

Belangrijk echter is hier de rol van de partituur: relevante naoorlogse virtuositeit vraagt om een interventie van de compositie. De quasi onuitvoerbare partituur wordt de injectie van buitenaf die nodig is om het uitvoerende lichaam voorbij de grenzen van zijn kunnen te forceren en het tot een toestand van hypervirtuositeit te brengen. De virtuositeit van de uitvoerder wordt als het ware van buitenaf onthuld, eerder dan dat het zich manifesteert als een ongrijpbare autoriteit van het musicerende lichaam. Instrumentale virtuositeit wordt een compositorisch concept of een strategie waarmee het componerende lichaam zich de toegang forceert tot het uitvoerende lichaam (we komen hier in het volgende hoofdstuk op terug).

Dat geeft ons eens te meer een argument om ons in de zoektocht naar het compositorische potentieel van het uitvoerende lichaam te richten op de instrumentale dimensie van de muziek. Een ander argument daarvoor, is dat de aard van de lichamelijke actie en de morfologie van het gehanteerde instrument al een grote rol kan spelen in de ervaring van lichamelijke identiteit. In volgende paragrafen zullen we daarom de blik tijdelijk afwenden van het musicerende lichaam zelf en inzoomen op de instrumenten waarmee dat lichaam zich omringt en waarnaar het zich richt.

3.4 Instrumentaal denken

“It is not generally a good sign when the first thing we remark about a work is its instrumentation; and the composers we remark it of – Berlioz, Rimsky-Korsakov, Ravel – are not the best composers. Beethoven, the greatest orchestral master of all in our sense, is seldom praised for his instrumentation; his symphonies are too good music in every way and the orchestra is too integral a part of them. How silly it sounds to say of the trio of the Eighth Symphony: ‘What splendid instrumentation’ – yet, what incomparable instrumental thought it is.” (Igor Stravinsky in: Robert Craft, 1959/27-8)

Stravinsky benadrukt zijn geloof in iets wat hij als 'instrumentaal denken' bestempelt. Instrumentaal denken schijnt in zijn opvatting een onderdeel van een *inclusief* muzikaal denken te zijn, waarmee hij tegelijk de geldigheid van instrumentatie of orkestratie als een isoleerbaar muzikaal beoordelingscriterium afwijst. Maar wat betekent instrumentaal denken als het niet gaat om een *instrumenterend* denken? Als het niet gaat om een muzikale gedachte die de orkestratie al vooraf gaat en die nog slechts op een geschikte inkleuring wacht (en waardoor de geschiktheid van de inkleuring wel degelijk een beoordelingscriterium zou kunnen vormen, zoals dat het geval is bij orkestraties van pianomuziek)? Wat kan het dan anders zijn dan een idiomatisch denken *doorheen* het instrument?

Denken doorheen het instrument betekent dat het instrument de muzikale denkvorm wordt en dat haar contouren (h)erkend worden als een toegangspoort tot muzikale ruimten. Het instrument niet als uitvoerder van muzikale gedachten, maar als oorsprong, als plaats van het muzikale denken zelf. In plaats van een object te zijn van een instrumenterend denken, krijgt het instrument de status van een *modaliteit* van de muzikale inspiratie. De gedachte van een instrumentaal denken verbindt muzikale creativiteit onlosmakelijk met de materialiteit van haar mediatie. Instrumentaal denken gaat op die manier in tegen de idee van een absolute muziek of een autonomie van de muzikale gedachte. De lichamelijke gerichtheid waartoe het muziekinstrument dwingt, doet ons dan vermoeden dat dergelijke instrumentale modaliteit nauw verwant is met een lichamelijke modaliteit.

In de schijnbaar onverzoenbare benaderingen van het klassiek instrumentale muziekondericht en de experimentele instrumentenbouw, herkenden we een gelijkaardig streven naar een reductie van de weerstand van het instrument. Hetzij door lichamelijke adaptie, hetzij door aanpassingen in het instrumentale ontwerp. Hoe beter het lichaamsvreemde aspect van het instrument kan worden teruggedrongen, hoe meer het instrument als een lichaamsvergroting kan worden ervaren. We hebben beargumenteerd dat een eenzijdige benadering van het instrument als een vergroter van de muzikale expressie ontoereikend is, en in sommige gevallen zelfs onjuist. Vanuit het lichaamsperspectief van dit proefschrift is het muziekinstrument meer dan een instrument in de gereedschappelijke zin van het woord. In performatief opzicht is het eerder 'speeltuig' dan 'werktuig' van de expressie: in het muziek 'spelen' wordt niet *door middel van* maar *met* of *op* het instrument gespeeld. Het spontane taalgebruik suggereert dat het muziekinstrument ook een muzikaal speelterrein vormt in topografische zin. In het geval van het klavier kunnen we dat haast letterlijk opvatten.

“The physical keyboard of the piano displays in a visual, spatial, and particularly graphic way the array of sounds as heard and, in a certain sense, many important elements of Western music, from the use of the diatonic scalar system, to justified music intonation, to the so-called horizontal temporal features of melody and rhythm, and to the so-called vertical features of simultaneous sounds in consonance and harmony and the relationships of parts or lines in a piece” (Philip Alperson, 2008/44)

We moeten hier opmerken dat de indeling van het klavier al veel ouder is dan de piano(forte). Orgels, klavecimbels en klavechorden bezitten al rond de vijftiende eeuw de gangbare klavierindeling van zeven witte en vijf zwarte toetsen per octaaf⁴⁰. Het is in dat opzicht opmerkelijk hoe de enorme ontwikkelingen in de Europese muziek van de vroege renaissance tot de late romantiek - waarin we grofweg een evolutie zagen van een voornamelijk horizontaal (monofoon tot polyfoon) naar een verticaal (functioneel-harmonisch tot coloristisch) denken - vergezeld zijn geweest van verschillende soorten klavierinstrumenten met eenzelfde soort van toetsindeling. We kunnen de mediale status van het toetsenbord hier misschien vergelijken met die van het notenschrift: het toetsenschema functioneert als een filter die het muzikale denken ordent volgens haar eigen principes. In eerste instantie kan het schema als een hulpmiddel begrepen worden (in het geval van muzieknotatie als geheugensteun). Het notenschrift met hulplijnen (notenbalken) biedt het potentieel muziek tweedimensionaal weer te geven en te organiseren. Het klavier functioneert op zijn beurt als een compositorisch instrument door in zijn visuele en tactiele beschikbaarheid de mogelijkheid te bieden tonen op een speelbare manier 'bij elkaar te denken'. De tien vingers en het toetsenbord kunnen op die manier als een schematisch model voor het muzikale denken worden beschouwd⁴¹. Theoretisch kan aan de toets van het tokkel- of strijkinstrument of aan elk willekeurig instrumentaal speeloppervlak een vergelijkbare status verleend worden (het hyperidiomatische denken in Lachenmanns *musique concrète instrumentale* bood ons daarvan al een voorbeeld). We beperken ons hier voorlopig tot het klavier, niet alleen omdat het eeuwenlang zowat het meest verspreide werkinstrument van de componist was, maar ook omdat we ervan uit kunnen gaan dat de starheid van zijn toonorganisatie een sterkere weerstand bezit dan de tooncontrole mogelijkheden op de meeste andere instrumenten.

Het leidt weinig twijfel dat de alomtegenwoordigheid van toetsenbord en notenschrift in de Westerse muziekpraktijk verantwoordelijk is geweest voor de vorming van culturele attractoren die de sporen dragen van hun structurerende vermogen. De notatietechniek en de instrumentale morfologie vervullen meer dan een dienende rol in het klassiek muzikale denken. Ze houden een bepaalde muziekcultuur mee in stand, ze zijn tot op zekere hoogte de bestaansreden van instituten, muziekonderwijs, compositieopdrachten en wedstrijden. Een extra argument voor de kanaliserende of geleidende rol van het notenschrift en het klavier in de ontwikkeling van het (verticale) muzikdenken, is dat het allesbehalve voor de hand ligt

⁴⁰ Met enkele uitzonderingen, zoals het verkorte octaaf dat in verschillende varianten kan worden teruggevonden bij zeventiende-eeuwse en oudere orgels.

⁴¹ Die opmerking lijkt vooral te gelden voor een componeren aan het klavier, wat vandaag voor vele componisten beslist niet meer relevant is. Ik meen echter dat we de aanwezigheid van het klavier vanuit een breder perspectief moeten bekijken. In de traditionele muziekopleiding spelen klavierinstrumenten al eeuwenlang een cruciale rol. Het zijn de instrumenten waarop het harmonische denken tot ontwikkeling komt, waarop progressies, akkoordverbindingen en cadensen worden gedemonstreerd of uitgetest. De aanwezigheid van het klavierinstrument in de muziekdidactiek is zodanig cruciaal, dat het moeilijk voor te stellen is hoe die muziek zou kunnen onderwezen worden zonder de aanwezigheid van haar toetsenschema.

om via louter auditieve weg over te schakelen van een horizontale naar een verticale manier van luisteren. De vervliedende tijd die zo eigen is aan de muziek, maakt een luisteren in 'auditieve snapshots' onmogelijk. Misschien ligt hier wel de kern van de gemedieerde identiteit van muziek als een culturele praktijk: greep krijgen op het aurale kan alleen via niet-aurale schematiseringen en representaties.

Het voorbeeld van het klavier insinueert een mogelijke rol van de instrumentale aanwezigheid in het compositorische proces en zorgt langs die weg voor een eerste voorzichtige introductie van het componerende lichaam in ons onderzoek. Componeren en uitvoeren worden in de klassieke muziekpraktijk meestal gedacht als twee verschillende activiteiten, zowel wat betreft de belichamers van die activiteiten, de positie die ze bekleden in het muzikale productieproces als de instrumenten die ze hanteren: componeren gebeurt op het papier of aan het computerscherm, uitvoeren gebeurt op klinkende instrumenten. Zoals we in vorige paragraaf hebben gesteld, heeft de totale scheiding tussen het componerende en het uitvoerende lichaam in de klassieke muziekpraktijk zich pas in de twintigste eeuw voltrokken, hoewel al in de vroege negentiende eeuw de eerste breuklijnen zichtbaar werden, zoals blijkt uit onderstaand citaat van Beethoven.

"It has always been known that the greatest pianoforte players were also the greatest composers; but how did they play? Not like the pianists of today who prance up and down the key-board with passages in which they have exercised themselves, — putsch, putsch, putsch;—what does that mean? Nothing. When the true pianoforte virtuosi played it was always something homogeneous, an entity; it could be transcribed and then it appeared as a well thought-out work. That is pianoforte playing; the other is nothing!" (Ludwig Van Beethoven [1814])⁴²

We horen in Beethoven's uitspraak al het prille ontstaan van een kloof tussen uitvoerders en componisten. We kunnen de uitspraak echter makkelijk omkeren en nog een eeuw vooruit in de tijd projecteren. Op enkele uitzonderingen na (zoals Hector Berlioz en Richard Wagner, niet toevallig in de eerste plaats bekend als orkestrale componisten) stonden zowat alle 'grote' componisten van de achttiende en negentiende eeuw in hun tijd ook bekend als uitmuntende uitvoerders. We kunnen dan ook veronderstellen dat het muziekinstrument veel meer was dan een vertaalinstrument voor muzikale ideeën. Componeren startte niet met het aanleren en toepassen van formele regels. We kunnen veronderstellen dat het minstens ten dele vertrok vanuit een belichaamde kennis, vanuit een 'weten hoe' eerder dan een 'weten dat'. Gezien die verankering van het instrumentale spel in de traditionele muziekpraktijk, inclusief het compositorische denken, is de gedachte dat componeren het instrument vooraf gaat, misleidend. Vanuit historisch perspectief zou het juist zijn het instrument en het lichaam van zijn bespeler op te vatten als de plaats bij uitstek waar het muzikale denken en de muzikale creativiteit gestalte krijgt.

Laten we dat concreter proberen te maken door nog eens terug te grijpen naar het voorbeeld van het klavier. Het klavier van een orgel, klavecimbel of piano is ontworpen met het oog op bespeelbaarheid door de tien vingers van de handen. Het biedt daarmee een lichamelijke toegang tot de twaalftonige abstracties van de westerse muziek. Het instrumentale denken kan echter alleen maar onze aandacht wekken als we de mediale pijn bij wijze van ex-

⁴² Beethoven in gesprek met Johann Wenzel Tomaschek, geciteerd in: Kerst & Krehbiel, [1904]2004/22

periment ook kunnen omkeren: in welke mate kunnen we veronderstellen dat de instrumentale filter, die tegelijk een filter voor lichamelijke actiepatronen vormt, invloed uitoefende op de muzikale organisatieprincipes? Kunnen we werkelijk zover gaan in de klassiek muzikale vormgeving iets te herkennen van de fysieke spreiding van de toetsen op een klavier? Zijn er in het notenbeeld sporen terug te vinden van instrumentale mechaniek en ergonomie?

Op het eerste zicht lijken het vragen die enigszins verwant zijn met herkenbare motivaties in de historische uitvoeringspraktijk. De zoektocht naar een authentiek klankbeeld wordt er in belangrijke mate gevoed door een zoektocht naar het originele instrument, de authentieke bezetting en de oorspronkelijke speeltechniek. De nuance zit hierin dat we vanuit bovenstaande vraagstelling niet zozeer een poging zouden moeten doen om vanuit een reconstructie van de historische instrumentale condities iets terug te vinden van de oorspronkelijke sonoriteit van de muziek (en langs die omweg een oorspronkelijke inspiratiebron), maar dat we in de eerste plaats op zoek zouden moeten gaan naar het residu van het musicerende / componerende lichaam in de muziekschrijftuur.

We zouden bijvoorbeeld kunnen uitgaan van de mechanische en sonore kwaliteiten van het instrument waarover een componist in zijn werkkamer beschikte, en nagaan of er iets van de geleidende of weerbarstige karakteristieken van dat werkinstrument herkenbaar worden als een lichamelijke adaptatie in zijn schrijftuur⁴³. We zouden ook kunnen vertrekken van de specifieke lichamelijke karakteristieken of neigingen van de componist als uitvoerder (voor de achttiende en negentiende eeuw kan dat uiteraard alleen op basis van getuigenissen) om die vervolgens trachten te verbinden met bepaalde eigenschappen van zijn compositorische output⁴⁴. Aangezien echter het componerende lichaam nog minder dan het uitvoerende lichaam een thema was in de gecomponeerde muziek, zou het daarbij telkens om onrechtstreekse inducties moeten gaan en zou het onderzoek in hoge mate speculatief blijven. De autonomie van het tonale denken, de abstracties van de gelijkzwevende stemming en het twaalftonige systeem zoals dat al enkele eeuwen in zwang is, zorgen ervoor dat voor elk lichamenlijk of instrumentaal spoor ook andere, abstract muzikale argumenten te bedenken zijn. Het onderscheid tussen natuurlijke weerstand en culturele attractoren is ook hier zeer moeilijk te maken.

Hier en daar vinden we nochtans concretere aanwijzingen van instrumentaal-ergonomische druk op de ontwikkeling van een klankideaal. Weinig negentiende-eeuwse componisten hebben een dermate idiomatische schrijftuur ontwikkeld als Frederyk Chopin, de Poolse-Franse pianopoëet die haast uitsluitend muziek voor piano heeft gecomponeerd. Talrijke as-

⁴³ Alvin Lucier maakt volgende speculatie -die misschien vooral iets vertelt over zijn eigen muzikale denken- in verband met Stravinsky's *Orpheus*: "I was watching a videotape of Robert Craft talking about Stravinsky. After Stravinsky had died, Craft goes into Stravinsky's studio and he plays a chord on the upright piano. It's totally out of tune, totally. And I thought, of course, Stravinsky's dead, nobody's gone in and tuned the piano. Craft says that Stravinsky didn't care whether his piano was tuned or not. Now, then my mind went to the chord in *Orpheus* which is two trombones, B and C's semi-tone, and then B-B-B octaves, F, B. That's the sonority—C-B-B-B-F-B— and no one in a million years would have chosen that sonority; it's so beautiful. It doesn't make sense. I'm thinking that Stravinsky used the out of tune piano to give him the idea. I mean, it could be that it was a C major chord out of tune, the C's have slipped to B's, because the B is the leading tone, the F is the subdominant. It may have generated those wonderful sonorities..." (Alvin Lucier in: Oteri, 2005, website New Music Box, '[Sitting in a room with Alvin Lucier](#)', laatst bezocht op 18/12/2010).

⁴⁴ In het laatste hoofdstuk zullen we met Manfred Clynes' hypothese van een 'composers' pulse' een voorbeeld van een theorie bespreken die de omgekeerde beweging maakt: uit de interpretatie van negentiende-eeuwse composities kunnen persoonlijkheidskenmerken worden afgeleid die te maken hebben met het temperament en karakter van de componisten in kwestie.

pecten in zijn schriftuur verraden een intiem lichamenlijk denken aan het instrument. Uit de gestiek van zijn versieringen en uit zijn vingerzettingen spreken hand-, pols- en vingerbewegingen op zoek naar een eigen sonoriteit. Een andere hand had Chopin wellicht tot andere pianomuziek gedreven. Ook zijn voorliefde voor toonaarden waarin veel zwarte toetsen voorkomen, komt hoogstwaarschijnlijk voort uit ergonomische overwegingen. Bij het indrukken van de zwarte toetsen staan de vingers hoger en verder op het klavier dan bij het bespelen van de witte toetsen. Toonladders die zwarte en witte toetsen combineren op zo'n manier dat ze tegemoetkomen aan de ongelijkheid van de vingers, passen de hand beter dan andere toonladders die de ongelijkheid net in de verf zetten. Chopin leerde zijn leerlingen niet eerst de toonladder van do groot spelen (met enkel witte toetsen) zoals vandaag dikwijls gebruikelijk is, maar wel de toonladder van si groot (met vijf zwarte toetsen), omdat die laatste volgens Chopin het meest natuurlijk voor de hand ligt⁴⁵.

Extrapolaties naar andere instrumenten zijn hier voor de hand liggend. De voorkeur voor bepaalde figuraties in het notenbeeld, is in historisch opzicht vaak mee bepaald door datgene wat bij het bespelen van een bepaald type van instrument 'in de vingers ligt'. Vooral in de orkestrale schriftuur, die meer dan welk ander type van compositie rekening moet houden met productionele eisen, stuurt de kennis van lichamenlijk moeilijk controleerbare of uitvoerbare figuraties, indirect het compositorische denken. Met andere woorden, in een muziek van *ergens* uit de aanwezigheid van instrumentale weerstand zich in *ontwijkend gedrag*. In positieve zin faciliteren zones van zwakke instrumentale weerstand figuraties die al snel 'typerend' kunnen worden voor een instrumentale identiteit. De tremolo van de strijker, de gearticuleerde slagakkoorden van de gitaar, de melodische flexibiliteit van het blaasinstrument of het 'arpeggio-achtige' spel van de harp: op de kruispunten waar het sonoor effectvolle en het fysiek weerstandsarme elkaar raken, ontstaat een idiomatische instrumentale schriftuur.

Het voorbeeld van de arpeggio-speelstijl wijst op de snelheid en ongrijpbaarheid waarmee deze relatie tussen uitvoerend lichaam en instrument in het muzikale denken kan worden geabsorbeerd. Instrumentale vondsten of artefacten - geïnspireerd door een lichamenlijke geste gericht naar en gefaciliteerd door de specifieke morfologie van een instrument - kunnen zich zodanig formaliseren of herformuleren dat ze een eigen leven gaan leiden als een muzikaal 'motief', los van hun oorspronkelijke instrument. Een verschuiving van instrumentale aanwezigheid in de vorm van idiomatische schriftuur naar de aanwezigheid van een instrumentale semantiek waarin we nog slechts spreken van 'harpachtige' of 'gezongen' karakteristieken. In de klassieke muziekpraktijk wemelt het van dergelijke instrumentale motieven die zich hebben losgerukt van hun oorspronkelijke instrument. Instrumentaal denken traceren is één ding, een gecultiveerde toonspraak herleiden tot de mechaniek en de ergonomie van een concreet instrument is een hopeloze onderneming. Componeren voor een specifiek instrument zal haast nooit een volkomen unieke schriftuur opleveren, al was het maar omdat elk instrument meestal zelf al een variatie op een prototype is⁴⁶. In elk idiomatisch denken zijn er altijd sporen van andere instrumentale modellen terug te vinden, niet in het minst het model van de menselijke stem waar tal van klassieke instrumenten zich naar richten.

⁴⁵ “It is useless to start learning scales on the piano with C major, the easiest to read, and the most difficult for the hand, as it has no pivot. Begin with one that places the hand at ease, with the longer fingers on the black keys, like B major for instance”. (Frederyk Chopin, geciteerd in: Eigeldinger, 1986/34)

⁴⁶ Pas na de tweede wereldoorlog zouden we bij sommige muzikmakers kunnen gewagen van een singulier, hyperidiomatisch denken. In die gevallen vervaagt echter meestal het onderscheid tussen compositie en instrumentontwerp. Geluidskunst bezit dikwijls die karakteristiek, net zoals sommige werken van Alvin Lucier.

Desalniettemin loont het de moeite het 'denken aan het instrument' te integreren in de ge- laagde muziekbenadering die we nastreven. Met name in het onderzoek naar compositorisch denken lijkt dergelijke invalshoek een belangrijke aanvulling te kunnen vormen voor traditio- nele muziektheoretische benaderingen. Nemen we als voorbeeld *Continuum* (1968) voor klavecimbel solo van Györgi Ligeti, een klassieker uit het hedendaagse solorepertoire die al aanleiding heeft gegeven tot talrijke analyses en interpretaties. Een musicologische analyse vertrekt dikwijls vanuit datgene wat afleesbaar is uit de partituur: de toonhoogteorganisatie, de leesbare patronen en structuren, maar ook de plaats van de schriftuur binnen een oeuvre of een muziekhistorische context. Een alternatieve benadering is eerder psychoakoestisch van aard en verbindt de muziekanalytische benadering met de actualiteit van de sonore waarneming. *Continuum* vormt hier een interessante testcase voor de toepassing van groe- peringsprincipes uit de Gestaltpsychologie en uit de 'auditory scene analysis' van Albert Bregman (Cambouropoulos & Tsougras, 2009)⁴⁷.

Maar je zou als vertrekpunt ook een instrumentaal denken kunnen hanteren dat lichamelijke gesitueerdheid, formele structurering en akoestische perceptie nauw op elkaar betreft in een 'uitvoerend denken' waarbij de compositorische verbeelding wordt gestimuleerd door een virtuele uitvoering van het werk (of een reële indien de componist zelf het instrument beheerst). De sonoriteit van het klavecimbel wordt meestal geassocieerd met een scherpe toonaanzet en een relatief snel wegstervende klank. In *Continuum* transformeert die identi- teit doordat het tempo van de toetsaanslagen zo hoog ligt dat de afzonderlijke articulaties versmelten tot één klanktextuur, een soort van 'horizontale cluster'. Het klavecimbel wordt in *Continuum* atypisch aangewend, het is in Ligeti's eigen woorden een 'anti-klavecimbelstuk'⁴⁸. Het wordt een instrument dat verglijdende, quasi glissando-achtige texturen produceert. In- teressant is dat daarbij de activiteit van de vingers ten top wordt gevoerd, terwijl de handen relatief statisch in dezelfde positie blijven staan. Op meerdere niveaus is er een perspectief- spel aanwezig met datgene wat zich dynamisch gedraagt en datgene wat zich als statische aanwezigheid voordoet: hoe sneller de vingerbewegingen, hoe minder we de vingers horen, en hoe meer de sonoriteit zich op een quasi illusionaire manier loszingt van het instrument en zijn bespeler⁴⁹. Of de verwezenlijking van een sonoor *ergens* doorheen (en noodzakelij- kerwijze doorheen) de intuïtief begrepen weerstand van het *hier en daar* van het klavecim- belspel. Het *beseft* van die instrumentale gesitueerdheid lijkt cruciaal in de auditieve appreci- atie. Het fascinerende aspect zit niet alleen in de verglijdende textuur op zich, maar ook in de spanning tussen de instrumentale situatie en haar sonore produkt. Alleen al de instrumenta- le metamorfose van het klavecimbel maakt van *Continuum* een belevenis, een muzikale *performance*.

⁴⁷ “[Auditory Streams in Ligeti's Continuum: A Theoretical and Perceptual Approach](#)”, laatst bezocht op 05/10/2010.

⁴⁸ In een gesprek met Philippe Albéra vermeldt Ligeti dat hij niet een klavecimbel, maar wel het zingen van een naaimachine in het achterhoofd had bij het componeren van *Continuum* (Albéra, 1997/81).

⁴⁹ Dat gebeurt overigens niet rechtlijnig maar in 'golven'. Op regelmatige ogenblikken zet de uitvoerder een nieuwe reeks van repeterende tonen in met één hand, vooraleer de andere hand er een nieuwe 'horizontale cluster' tegen plaats. Die ogenblikken waarin er tijdelijk geen sprake is van versmeltende tonen, zou je als een terugkeer kun- nen beschouwen naar de uitvoerder aan zijn instrument die vanuit een nieuwe handpositie een volgende 'sonore ontsnapping' in gang zet. Een extra argument om dergelijke analyse te hanteren is de laatste inzet op de hoogste tonen. Deze zijn van nature zo zacht dat ze, net zoals bij de hoogste tonen van een piano, bijna meer aanslag en dus ruisaanzet dan toon produceren. Die percussieve aanzet maakt de uitvoerder nog aanwezig dan voordien. De daaropvolgende 'ontsnapping' kan dan met een drumroffel (of naaimachine) vergeleken worden: de hoogst- performatieve transformatie van een percussieve 'slag' tot een texturaal, bijna 'zingend' gegeven.

3.5 Musiceren als performance

“... a performance is a dialectic of 'flow,' that is, spontaneous movement in which action and awareness are one, and 'reflexivity,' in which the central meanings, values and goals of a culture are seen 'in action,' as they shape and explain behavior.” (Victor Turner in: Schechner and Appel, 1990/1)

Performativiteit en performance zijn vandaag alomtegenwoordige begrippen in de podiumkunsten, en duiken ook in de muziekpraktijk steeds meer op, hoewel de betekenis ervan in muzikale context meestal ondergedefinieerd blijft. Een extra moeilijkheid daarbij, is dat het gebruik van het begrip performativiteit in de muziekpraktijk niet noodzakelijk overeenstemt met het referentiekader dat er in de 'performance studies' is rond ontwikkeld. Als we een onderzoek willen doen naar de performativiteit van de muziekkuitvoering met de bedoeling daaruit iets te kunnen materialiseren voor compositorisch gebruik, dan is het noodzakelijk om te starten met de afperking van enkele begrippen. Hoewel 'performance of music' neutraal kan vertaald worden als 'muziekkuitvoering', schijnt in het Nederlandse taalgebruik het gebruik van het woord 'performance' gereserveerd te worden voor muzikale handelingen waarin het fysieke of theatrale aspect van het musiceren een belangrijke rol speelt. Toch duikt het in het informele taalgebruik ook al wel eens op in de beoordeling van muziekkuitvoeringen die niet noodzakelijk onder die omschrijving vallen. Wanneer iets als een performance wordt bestempeld, dan is dat veelal een positieve waardering. Het duidt dan op een verwezenlijking, op iets dat gestalte wordt geven, iets dat 'waar' wordt gemaakt. Alsof de performance autoriteit scheidt in de handeling zelf.

Dat stemt overeen met de notie van performativiteit die we kennen van de taalfilosoof John Langshaw Austin (1911-1960), of van het emancipatorische discours van Judith Butler⁵⁰. Een performatieve uitspraak is in Austins oorspronkelijke opvatting een uitspraak die zich in de verwoording ook daadwerkelijk verwezenlijkt (klassieke voorbeelden daarvan zijn het maken beloftes, het zweren van trouw, het uitvaardigen van wetten etc). Austin onderscheidt een performatieve uitspraak van een vaststellende (constative) uitspraak: een uitspraak die datgene wat verwoord wordt niet direct beïnvloedt, maar slechts benoemt (zoals 'het regent'). Een belangrijke consequentie van dat onderscheid, is dat vaststellende uitspraken waar of vals kunnen zijn, terwijl performatieve uitspraken alleen succesvol of onsuccesvol kunnen zijn, en het onderscheid tussen waar of vals in hun geval irrelevant is. Je zou het dus zo kunnen omschrijven dat de performatieve uitspraak haar eigen waarheid nastreeft.

Het is niet de plaats om hier dieper in te gaan op de subtiliteiten en finesses van het performatieve discours⁵¹, maar het is duidelijk dat een toepassing op de muzikale praktijk geconfronteerd zal worden met een herkenbare problematiek. De verschillende actoren in de mu-

⁵⁰ In Butlers opvatting heeft de performatieve kracht van uitspraken en handelingen lang niet alleen een positieve ondertoon. In een sociale context kan het autoriteitsscheppende karakter van uitspraken en handelingen zowel leiden tot onderdrukking of manipulatie als tot emancipatie van groepen in een maatschappij. Cruciaal daarbij is de verbinding van het concept performativiteit met het begrip 'reïteratie'. Identiteit, bijvoorbeeld man of vrouw zijn, is volgens Butler niet zozeer een kwestie van *zijn*, maar wel van de zelfbevestigende herhaling van een *zegen of doen*. (Butler, 1997)

⁵¹ Austin zal zelf het hier aangehaalde onderscheid tussen 'performative' en 'constative' in de loop van zijn carrière herhaaldelijk nuanceren en bijstellen (Culler, 2000).

ziekpraktijk, de aanwezigheid van composities, van uitvoeringen en interpretaties, en het belang van woorden als 'authenticiteit', maken een herdenken van de muziekpraktijk vanuit de hierboven geschetste idee van 'performativiteit' tot een uitdaging. Het is pas sinds eind jaren negentig dat er een interdisciplinaire uitwisseling lijkt te ontstaan tussen de bestaande 'performance studies' en de musicologie⁵². Niet toevallig zijn het daarbij vaak popmuziek en muzikale volksculturen die een dankbaar onderzoeksdomein schijnen te vormen. De performatieve invalshoek richt zich immers vooral op wat muziek *doet* eerder dan op wat het *is*.

Een performatieve benadering zou nochtans ook voor de nieuw gecomponeerde muziek tot andersoortige analyses kunnen leiden. Een eerste consequentie is dat het de dichotomie tussen uitvoering en 'werk', tussen uitvoerder en componist overstijgt. De relatie tussen uitvoering en partituur is een thema dat het musicologische discours rondom de muziekpraktijk tijdens afgelopen decennia overmatig heeft beheerst. Daarbij valt op dat de discussies dikwijls op een ideologische grond zijn geschoeid, en dat de opbrengst ervan voor een compositiepraktijk eerder gering is. Wat betreft de aard van het *performatieve fenomeen* in de uitvoering van nieuwe muziek is het vertrekpunt van de partituur hoogst inadequaat, en zadelt het ons op met een aantal vooronderstellingen die een open kijk op de muzikale ervaring bemoeilijken. Een extra argument voor een performatieve benadering, is de groeiende aandacht voor de 'perceptuele realiteit' in de kunstmuziek sinds eind jaren '60. In het vorige hoofdstuk heb ik beargumenteerd dat het verschijnen van het lichaam in de gecomponeerde muziek gepaard gaat met een problematiek van de muzikale topologie. Die problematiek was in wezen een performatief vraagstuk: de verschijning van het lichaam nodigt uit tot een herdenken van datgene wat er in de muziekervaring plaatsvindt en bewerkstelligd wordt.

Anderzijds riskeert het begrip performativiteit zoals het gehanteerd wordt in literatuur, antropologie, sociologie of theater, ons op te zadelen met heel veel *rondom* en weinig *van* de muziek. Sociologische aspecten van de muziekpraktijk zoals de performatieve rol van de muziekbeleving in de constructie van identiteit, zijn hoogst interessant in de studie van popmuziek, jongeren- of volkscultuur. De bruikbaarheid voor een compositorische invalshoek riskeert daarentegen erg discutabel te worden⁵³. Indien we willen vermijden dat we het performatieve van de muziekuitsvoering uitsluitend kunnen benaderen vanuit haar sociale context of inbedding in een bredere cultuur, of omgekeerd, indien we voorbij willen aan performatieve aspecten die lokaal en contingent zijn, die bijvoorbeeld afhankelijk zijn van de persoonlijkheid van de uitvoerders of van de situatie en het gemoed van de dag, kortom, indien we willen vermijden dat we over het performatieve slechts kunnen spreken als een epifenomeen, dan moeten we het begrip vanuit onze onderzoekscontext opnieuw definiëren.

Hoe kunnen we het performatieve in de muziekuitsvoering denken, wat kan haar object zijn als het niet alleen gaat om de getrouwe uitvoering van een partituur of om louter toevoeging van 'lokale persoonlijkheid'? Wat is dat surplus waardoor de live uitvoering nog altijd attrac-

⁵² Voor een overzicht van de nog korte geschiedenis van het onderzoek naar performativiteit in muziek, zie Alejandro L. Madrid (2009) in: *Transcultural Music Review #13*, laatst bezocht op 05/10/2010.

⁵³ Dat ligt waarschijnlijk anders voor de theatermaker, de choreograaf of de mediakunstenaar. Het *rondom* is voor hen bijna vanzelfsprekend materiaal. Theatrale herkenbaarheid is meestal niet alleen een intradisciplinaire herkenbaarheid van theatrale stijl, maar ook van aspecten en situaties uit de buitenwereld die als aanleidingen, referentiekaders of bouwstenen in de theateropvoering kunnen worden aangewend. Herkenbaarheid in muziek daarentegen, lijkt vooral te berusten op muzikale cultuur of moet gezocht worden op een veel basaler niveau, op het niveau van het voortalige, het gestieke etc.

tiever lijkt dan de opname in hoge definitie?

Een deel van het antwoord hebben we al in het eerste hoofdstuk gegeven: het performatieve karakter van het concert kan deels op het conto van haar publieke karakter geschreven worden. Het perspectief van een 'gedeelde aandacht' dat de gebeurtenissen op het podium tot concert verklaart, valt nauwelijks te simuleren in de solitaire beluistering. Om nu te onderzoeken of we nog een ander performatief aspect in het musiceren kunnen ontwaren, zullen we onze blik vernauwen tot het musicerende lichaam en zijn verhouding tot zijn instrument, wat impliceert dat we het muzikaal performatieve tijdelijk los zullen koppelen van zijn associaties met de 'uitvoering van compositorische instructies'. Dat lijkt een drastische ingreep, maar het is volgens mij de enige mogelijkheid om de performatieve dimensie van het musiceren te gaan onderzoeken vanuit de instrumentale gerichtheid die we hebben benoemd als een cruciale factor in het onderzoek naar de status van het uitvoerende lichaam. Vanuit de gedachtengang die we hebben ontwikkeld omtrent het lichaamsvergroten aspect van het muziekinstrument (zie paragraaf 3.1), stel ik volgende werkhypothese voor:

De performatieve dimensie van de muzikale muziekuitvoering ontvouwt zich op het kruispunt van een expressieve vergroting van het musicerende lichaam door middel van een instrument, en een musicerend lichaam dat toenadering zoekt tot dat instrument, dat als het ware het instrument zelf optimaal wil laten weerklinken.

Het is een enigszins doorwrochte hypothese die gebouwd is op de spanning tussen twee elementen waarmee we al eerder werden geconfronteerd. In de expressieve vergroting klinkt een voltrokken, geïnterioriseerde relatie met het instrument. Als het instrument een doeltreffend middel geworden is om zich muzikaal uit te drukken, dan klinkt daarin een duidelijke verhouding: het instrument als een transparant medium voor de expressie van de muzikant (of de componist die hij vertegenwoordigt). Het is een verhouding waarin de instructies die het instrument vergezellen, helemaal zijn toegeëigend (niet verbaal-cognitief, maar als een 'weten hoe'). Het instrument als lichaamsvergroting is weerstandsarm, het is een quasi intiem verlengstuk van het lichaam geworden.

Daartegenover klinkt in het toenadering zoeken de afstand en weerstand die het instrument als een lichaamsvreemd object telkens opnieuw schept en die een (be)spelen - niet in de uitvoerende maar in de verkennende betekenis – motiveert. Daarin klinkt al een positiever waardering van de weerstand van het instrument. Het lichaamsvreemde is niet iets dat door veel oefening moet worden geneutraliseerd of dat via aanpassingen aan het instrumentaal ontwerp kan worden beperkt, maar wordt een uitnodigende en inspirerende eigenschap van het instrument die bovendien een zekere 'uitvoeringsspanning' met zich meebrengt. Indien het performatieve aspect van de muziekuitvoering inderdaad gedeeltelijk in de beschreven spanning tussen expressie en toe-eigening moet worden gezocht, dan valt de instrumentale weerstand niet meer te beschouwen als een te neutraliseren ruis, maar vormt ze integendeel een grond die het muzikale ageren en reageren mee inspireert.

"Paradoxically, the instrument cooperates by resisting. In its body and its parts are weight, tension, inertia, and only by leaning into these forces of stasis does the musician feel the instrument press back against her, demanding her continued response to keep it in motion..." (Aden Evens 2005/59)

instrumentale *intensies*

Het belang van deze gedachte wordt misschien duidelijker als we eraan herinneren (zie p. 113) dat het musicerende lichaam zich onderscheidt van het theatrale of dansende lichaam in de afhankelijkheid, in de duurzame verstrengeling met een instrumentarium. De toenaderingen van het musicerende lichaam tot zijn instrument zijn doorgaans niet occasioneel maar *geoefend*, en dat geldt niet alleen voor traditionele instrumenten met een lange leercurve, maar noodzakelijkerwijze ook voor nieuwe, experimentele instrumenten die op het eerste zicht meer op maat van het lichaam zijn gemaakt.⁵⁴ Veeleer dan te spreken van een instrumentale extensie van het lichaam, kunnen we dat oefenproces beschouwen als een proces van lichamelijke *intensie*, van een lichamelijke verinnerlijking van de instrumentale morfologie en haar instructies.

We hebben reeds gewezen op het gevaar de sonore factor in muzikale ontwikkelingen of denkprocessen te determineren als product van instrumentale, culturele of lichamelijke condities. Een vruchtbaarder model van muzikale ontwikkeling vonden we in het ecologische model dat de dynamiek van muzikale evoluties beschrijft als een actie-reactiecyclus die gestuurd wordt door zowel bronnen van natuurlijke weerstand als culturele attractoren. We hebben daarbij nochtans de bemerking gemaakt dat in een reflectieve kunstpraktijk ook de persoonlijke, individuele weerstand van het musicerende of componerende lichaam het verschil kan maken.

Muzikale ontwikkelingen kunnen beschouwd worden als een proces waarbij het momentane resultaat telkens de sporen draagt van menselijke interacties met zowel natuurlijke restricties als een voorafgaande muzikale cultuur. Instrumentale oefenprocessen zijn dan op te vatten als het audiomotorische leerproces waarin muzikale expressie gemodelleerd wordt doorheen de aanpassing van het musicerende lichaam aan zowel de materialiteit, de sonoriteit als de speeltechnische instructies van een cultureel gesitueerd instrument. Daarmee durven we te insinueren dat de instrumentale oefening niet alleen gericht is op het aanleren van technieken ten dienste van een voorafgaand muzikaal referentiekader, maar dat er in zekere zin geen muzikale expressie, en sterker nog, geen muzikale verbeelding bestaat voorafgaand aan het oefenen en be-spelen van het instrument (in de brede zin van het woord). Het is pas in het proces van instrumentale toe-eigening, dat het verlangen naar muzikaalsonore manifestatie focus, detail en karakteristieke vorm krijgt. Vanuit dat perspectief kunnen we zowel het instrumentale ontwerp, de bijstellingen van de instrumentale instructies en de toe-eigening ervan, opvatten als de voortdurende scherpstelling van sonore verlangens.

Laten we even stilstaan bij dit nogal radicaal klinkende standpunt. Het eerste bezwaar tegen het centraal en voorwaardelijk stellen van het instrument, is dat er zonder instrumenten wel degelijk al de muzikale expressie bestaat van de menselijke stem, van het klappen van de handen of het stampen van de voeten. Er is echter weinig reden om een fundamenteel onderscheid te maken tussen het instrumentale gebruik van het lichaam en het gebruik van het instrument als een lichaamsvreemd object. Ook in de muzikale inschakeling van het lichaam is er sprake van weerstand in die zin dat het een geconcentreerd inspannen en richten van het lichaam vraagt. Het *muzikale* gebruik van stem, handen en voeten is bovendien niet 'al-

⁵⁴ Die situatie verandert wanneer er geen sprake meer is van uitvoerders en een publiek, maar alleen van instrumenten die publiek geëxploreerd kunnen worden (zoals in sommige interactieve geluidsinstallaties). We houden ons hier echter aan de traditionele aanwezigheid van compositie, instrumenten, uitvoerders en publiek.

ledaags' maar exclusief muzikaal. Het voorbeeld van de klassieke geschoolde zanger spreekt voor zich, maar zelfs handgeklap als muzikaalsonore actie vergt een specifiek audiomotorisch leerproces. Kleine kinderen zijn vrij snel in staat om handgeklap te imiteren als grove motoriek, maar het duurt nog een hele tijd vooraleer ze in staat zijn van de 'klets' een 'klap' te maken (een techniek die overigens ook vele volwassenen niet beheersen). Daar kan tegenin worden gebracht dat handelingen van het eigen lichaam doorgaans als minder gemedieerd worden ervaren dan handelingen waarbij extern gereedschap wordt ingezet. Toch lijkt een strikt onderscheid tussen lichaam en instrument in de muziekpraktijk irrelevant. Wanneer we de ervaren weerstand in het musiceren als uitgangspunt nemen, dan heeft het geen belang of die weerstand voortkomt uit de manipulatie van een extern instrument dan wel uit de beheersing die wordt verlangd van het eigen lichaam. Het gaat in beide gevallen om een verlangen naar sonore manifestatie die het lichaam aanzet tot een gerichtheid die we instrumentaal kunnen noemen.

Een tweede bedenking is dat de uitspraak dat er geen muzikale expressie bestaat voorafgaand aan een instrumentaal leerproces, niet lijkt overeen te stemmen met de veelal passieve receptie van de alomtegenwoordige muziek in onze dagelijkse leefwereld. Sonore verlangens van individuen die niet zelf muzikaal actief zijn, kunnen daardoor toch heel specifiek zijn. Als 'muziekgebruikers' hebben ze bijvoorbeeld een uitgesproken voorliefde voor de sonoriteit van een bepaalde muziekstijl, voor bepaalde groepen of stemmen, voor een specifiek nummer of een muziekopname.

Ook voor actieve muzikanten lijkt het vooraf gaan van het instrument aan de expressie in eerste instantie onjuist. Het leren bespelen van een instrument is meestal geen solistische bezigheid waarin de muzikant het bespelen van het instrument 'heruitvindt', maar vindt plaats in een educatieve omgeving waar de overdracht van instrumentale instructies en van muzikale cultuur in het algemeen centraal staan. Imitatieprocessen spelen daarin een belangrijke rol, wat betekent dat het sonore verlangen van de beginnende muzikant(e) meestal al veel gedefinieerder is dan datgene wat hij of zij zelf kan verklanken: het dagelijkse oefenen wordt gemotiveerd door het ooit willen kunnen klinken als het gegeven voorbeeld.

Het argument van beide voorbeelden kunnen we nochtans omkeren. Theoretisch vertraagt een passieve muziekreceptie de muzikale evoluties volgens het eerder beschreven ecologische actie-reactiemodel (zie p.105). Passieve muziekgebruikers kunnen immers slechts indirect, via het kenbaar maken van hun voorkeur of afkeur, een invloed uitoefenen op de muzikale ontwikkelingen. Indien zou kunnen aangetoond worden dat een volkomen passieve muziekreceptie⁵⁵ een stagnatie in de muzikale ontwikkelingen zou betekenen, dan zou dat argument wel degelijk pleiten voor de rol die de weerstand van het muziekinstrument speelt in de ontwikkeling van het muzikale denken (op de rol van de passieve muziekreceptie kom ik straks nog terug).

Ook het imitatieve leerproces dat alomtegenwoordig is in het klassieke muziekonderricht, pleit uiteindelijk voor een opwaardering van de rol van het instrument in het muzikale denken. Het is immers pas in de daadwerkelijke instrumentale toe-eigening en in het ondervinden van de weerstand die het eigen lichaam daarin biedt, dat er zich nieuwe muzikale mogelijkheden voordoen, dat imitatie variatie wordt of dat - vanuit een reflectieve houding - po-

⁵⁵ In de realiteit is totale passiviteit niet mogelijk. Voorkeur of afkeur wijst al op activatie. Daarenboven hebben we gesteld dat popmuziek niet alleen muziek is *voor* maar ook *door* de massa, en daarmee kan bogen op een zich vernieuwend aanbod van onderuit.

gingen worden ondernomen om het musiceren op een nieuwe leest te schoeien.

Het mag duidelijk zijn dat ik met het vooraf gaan van het instrument niet letterlijk het muzikale ontwikkelingsproces bedoel dat het musicerende individu doormaakt in zijn studie van het instrument. De rol van het instrument in de ontwikkeling van het muzikale denken en de muzikale cultuur kunnen we pas onderkennen wanneer we enerzijds een grotere tijdsschaal hanteren dan die van de individuele ontwikkeling, maar anderzijds ook de weerstand van het instrument in rekening brengen op het lokale niveau van de muzikale performance of de compositorische activiteit. Waar we naar op zoek zijn, is de rol die het instrumentale - in de brede zin van het woord - speelt in de algemene ontwikkeling van een muziekpraktijk, en hoe de karakteristieke morfologie, mechaniek en culturele speelinstructies van muziekinstrumenten een productieve, en in die zin performatieve weerstand vormen in het compositorische denken.

instrumentale verbeelding

“Every instrument has its own theater of possibilities. And it's very, very important that we learn so much about each instrument that we find ourselves dreaming about that instrument. (Bryan Ferneyhough in: Sheridan, 2005)

Dat materiële of instrumentele obstructies cruciale factoren zijn in het genereren van muzikale creativiteit, stemt niet overeen met de gangbare status van het muziekinstrument: muzikale creativiteit lijkt in de eerste plaats afhankelijk van muzikale ideeën en niet van de instrumenten die de ideeën vorm moeten geven. Zo lijkt het aannemelijker dat de vraag naar nieuwe instrumenten ontstaat vanuit muzikaalsonore verlangens dan omgekeerd. Er zijn inderdaad tal van historische voorbeelden van zo'n vraag naar een nieuw instrumentarium. De ontevredenheid van Van Beethoven over de hem aangeleverde piano's is welbekend (hoewel zijn falend gehoor daar wellicht ook veel mee te maken had), en begin twintigste eeuw klonk in vele manifesten een luide roep om nieuwe muziek geschoeid op een nieuw instrumentarium (Busoni, Stokowski, de futuristen, Varèse,...). Maar evengoed bleek dat eens die nieuwe instrumenten er waren, ze het vaak erg lastig hadden om zich in te passen in de muziekwereld, hoe groot ook hun belofte op nieuwe klanken en grotere klankcontrole. Instrumentenmusea liggen bezaaid met instrumentale creaturen die inventief maar toch niet levensvatbaar bleken. Zonder de juiste muzikale voedingsbodem, zonder de aanwezigheid van een verlangen naar een nieuwe sonoriteit⁵⁶ of naar andere muzikale organisatievormen waarin het nieuwe instrument een rol kan spelen, lijken instrumentale vernieuwingen weinig kans op succes te hebben. De paradox daarbij is dat het voor de sonore verbeelding erg lastig lijkt om zich onbestaande sonoriteiten te verbeelden. Er kan gedroomd worden van het herinrichten van de toonruimte en haar intervallen, van de eenmaking van de dimensies van puls, toon en ruis, van driedimensionale geluidsprojecties, van rekbare en transformeerbare klankidentiteiten. Wat echter telkens opvalt in de manifesten en muzikale toekomstvisies van de twintigste eeuw, is dat die dromen meestal gebaseerd zijn op de procedures en technieken om tot een nieuwe soort muziek te komen, eerder dan op de klankenwereld die erin beloofd wordt. Misschien gaat het daarbij slechts om een communicatief probleem: de sonore verbeelding is niet rechtstreeks in taal te vangen, wie wil praten over geluid moet dat geluid in-

⁵⁶ De ontwikkeling van een culturele voorkeur voor bepaalde sonoriteiten is een hoogst complex en ondoorzichtig proces, zie ook opmerkingen op p.105-6.

strumenteren of zijn toevlucht zoeken tot metaforen die op een visueel wereldbeeld berusten.

Misschien kunnen we daaruit afleiden dat hetzelfde communicatieprobleem - dat we dan veeleer als een probleem van mediatie kunnen beschouwen - zich al afspeelt in de sonore verbeelding zelf: het is moeilijk om de muzikale verbeelding los te koppelen van de sonoriteiten en instrumentale instructies waarmee het zich heeft ontwikkeld. Dat onze taal sonore kwaliteiten beschrijft via hoofdzakelijk visuele metaforen, is veelzeggend. Hoe leg je uit hoe een viool klinkt aan iemand die daar nog nooit van gehoord heeft? Een viool klinkt als een viool, dat wil zeggen: het sonore laat zich slechts beschrijven door de generieke context waaraan het zich heeft vastgezogen. De verschillen tussen de instrumentale kleuren laten zich hoogstens beschrijven via erg vage metaforen (rondheid, schraalheid, ...). Het is onwaarschijnlijk dat we hier alleen maar te maken hebben met een onvermogen van de taal om het auditieve onder woorden te brengen. Eerder wijst het op een *mentale techniek* waarmee we het sonore categoriseren. Zowel in het spreken over als het bedenken van muziek, schijnt er een noodzaak te bestaan voor een instrumentale iconisering van datgene wat als klankkleur wordt omschreven. De muzikale verbeelding lijkt in de westers-klassieke muziek een uitweg te hebben gevonden voor dit referentiële aspect door het timbrale ondergeschikt te maken aan een tonig 'lijndenken' of intervaldenken. Het is die horizontale en verticale abstractie van de stabiele toon die de representatie van muziek op een notenbalk mogelijk maakt. Dat betekent echter geenszins dat we de 'absolute muziek' die in de partituur wordt gesuggereerd, kunnen voorstellen als een volkomen autonoom opererend gegeven. Zoals eerder gesteld, blijft de muzikale verbeelding die gericht is op sonore concretisaties afhankelijk van haar materiële condities.

Sonore verbeelding is een onderwerp waar nauwelijks onderzoek naar gebeurt, maar het zou wel eens kunnen dat het vergeleken met de visuele verbeelding gehoorzaamt aan heel eigen wetten, en dat het zodanig verankerd is in de audiomotorische ervaring, dat de geometrische abstracties die mogelijk zijn in de visuele fantasie geen vergelijkingspunt hebben op sonoor-imaginair niveau⁵⁷. Muziekstijlen en hun instrumentarium worden in één adem vernoemd, en dat vertelt iets over de aard van het denken in en over muziek.

De doelgerichtheid en de precisie van nieuwe klankidealen als motivatie voor organologische ontwikkelingen mogen dan ook niet overschat worden. De historische ontwikkeling van een instrument lijkt dikwijls vooral op een proces van 'trial and error' te berusten, eerder dan op duidelijk vooraf geformuleerde klankidealen. Dat de 'error' daarbij net zo'n ingrijpende of inspirerende rol kan spelen dan de 'try', bleek al uit het voorbeeld van *It's Gonna Rain*, van Steve Reich, waar een technologisch mankement aan de wieg stond van een vruchtbaar muziekgenre. De vraag rijst dan welke rol instrumentale weerstand in de muzikale verbeelding vandaag nog kan spelen als we vaststellen dat met de hedendaagse digitale mogelijkheden de technologische mankementen en de sonore parasieten die de analoge elektronica (en de vroege digitale technologieën⁵⁸) nog kende, meer en meer achterwege blijven.

⁵⁷ Omgekeerd lijkt de sonore ver-beelding (what's in a name...) wel geïnjecteerd te kunnen worden met geometrische fantasieën. Vooral dan daar waar het gaat om de verticale en horizontale organisatie van heterogene sonore elementen. Cornelius Cardews *Treatise* (1966) is een goed voorbeeld van een monumentaal werk dat via grafische abstracties de muzikale verbeelding stimuleert.

⁵⁸ Ook in het digitale tijdperk zijn er muziekgenres of stijlkenmerken die de parasiet in het medium hoorbaar maken, denk aan de 'glitch'muziek van de jaren '90 die zich onder andere inspireert op hardware- of software bugs,

Traditionele instrumenten kunnen vandaag in principe eenvoudigweg worden vervangen door digitale imitaties of samples die op hun beurt kunnen worden aangestuurd door interfaces die de moeilijkheid van de oorspronkelijke klankproductie banaliseren. En er is natuurlijk de mogelijkheid om zelf via digitale weg klanken te genereren of te transformeren. Het probleem van het vroeg-twintigste-eeuwse organologische experiment, dat doorgaans een arbeidsintensieve ontwikkeling kende zonder enige zekerheid te komen tot een resultaat dat zou 'aanspreken', wordt sterk gereduceerd met de huidige technologische mogelijkheden. Waar de sonore verbeelding erin faalt om de impact van nieuwe klanken te voorspellen, is de beoefenaar van elektronische muziek in staat via digitale weg alle mogelijke klankkleuren en transitorische gebieden parametrisch en systematisch af te tasten in de akoestische realiteit, zodat uitgebreide trial and errorprocedures kunnen overgelaten worden aan de machine, en de aandacht volledig kan gaan naar het luisteren en het selecteren. De machine bedenkt de geluiden in concrete zin, de muzikmaker stuurt en selecteert op basis van zijn auditieve intuïtie en ervaring.

Precies dat laatste voorbeeld zou ons iets kunnen leren over de haptische en kinesthetische karakteristieken die we ook terugvinden in het bespelen van passief-mechanische instrumenten. Want waarop zal de sonore keuze gebaseerd zijn als ze niet wordt gekanaliseerd door moeilijkheden en beperkingen van een mechanisch-akoestisch instrumentarium? Als we ervan uitgaan dat de keuze niet willekeurig of aleatorisch is, als het dus gaat om een keuze op basis van auditieve voorkeur, dan zal in die keuze altijd een element van herkenning meespelen: de herkenning van een culturele sonoriteit, of van een nieuwe variatie binnen een bestaande klankcultuur. Evengoed echter kunnen we veronderstellen dat de herkenning gegrond zal zijn op 'lichamelijke' resonanties, op de resonantie van de muziek met lichamelijke bewegingspatronen, met universele gestieke expressies of met lichaamstoestanden die als 'affecten' kunnen worden omschreven. Wat 'lekker klinkt' in het aanbod van de machine, is dan datgene waar we in de spontane aandacht al toe voorbestemd zijn. Wat resoneert zijn de gevoelige plekken in ons oor, de eigenfrequenties van emoties of van ingesleten lichamelijke en culturele patronen en reflexen. Een directere en in zekere zin minder gemedieerde evaluatie van klanken, zouden we dan kunnen opvatten als een versneld 'trial and error' proces. Maar die versnelling betekent niet noodzakelijk een versnelde ontwikkeling van de muzikale cultuur, maar misschien wel net het omgekeerde: directere mediatie zorgt voor een versnelde toegang tot de reeds bestaande culturele voorkeuren of tot de 'natuurlijke' pieksensaties van het lichaam.

Het is daarom niet onzinnig te veronderstellen dat met het verminderen van de mechanische instrumentale weerstand (en de daarmee verbonden langdurige oefenprocessen), de muziekpraktijk in bepaalde opzichten 'naturaliseert', dat wil zeggen: dat de realiteit van de lichamelijke perceptie zodanig centraal komt te staan dat het vooral de muzikale oplossingen zijn die het meest direct perceptueel 'werken' - waarbij dat 'werken' te beschouwen valt als een synthese van natuurlijke en culturele resonanties - die overleven⁵⁹. Na de waarheid van

of op een oneigenlijk gebruik van elektronische schakelingen. Veel van die kenmerken lijken echter nog te refereren naar de herkenbaarheid van 'falende techniek', iets wat met het volwassen worden van de digitale technologie en met het verdwijnen van cd-spelers ten voordele van de klankfile stilaan minder herkenbaar wordt.

⁵⁹ Dergelijke veronderstelling zou aansluiten bij het culturele Darwinisme zoals dat weerklinkt in Richard Dawkins begrip 'meme', een soort culturele eigenschap die net als het biologische 'gen' voortdurend verward is in een overlevingsstrijd waarbij enkel de best aangepaste variaties van cultuureigenschappen overleven. (Dawkins, 1989/189-201)

het instrument en de waarheid van het lichaam kunnen we vandaag misschien gewagen van de opkomst van een ideologie van de perceptie die het onderscheid tussen een culturalistische of naturalistische oorsprong achter zich laat. In de perceptuele realiteit is er geen onderscheid tussen natuur of cultuur, maar is er alleen de impact van sonore identiteit, vorm, beweging, intentie, emotie of affect.

3.6 Instrumentale identiteit

Traditionele en gestandaardiseerde muziekinstrumenten – zeg maar die instrumenten waarvoor je opleidingen kan volgen in het muziekonderwijs – lijken een aura te bezitten dat zo sterk is dat het soms op de lichamelijke persoonlijkheid van hun bespelers lijkt af te stralen. Nog voor ze hun eerste toon hebben gespeeld, verschijnen met de violist en de drummer twee verschillende lichaamsgedaanten op het podium. In dat instrumentale aura straalt tegelijkertijd een naar het instrument gericht lichaamsmodel en een culturele instrumentale identiteit. In het eerste krijgt het lichaam karakter door de motorische inspanning, beheersing en typische gestiek die de instructies van het instrument aan het lichaam ontlokken, in het tweede gaat het om culturele associaties met de rol van een instrument in de muziekpraktijk. In volgende paragrafen zal ik een poging doen om ervaringen van verschillende lichaamsidentiteit in de muziekuitvoering te relateren aan de instrumentale modellen die er worden gehanteerd.

Muzikale tradities maken gestandaardiseerde instrumenten tot archetypische *personages* die gedeeltelijk bezit lijken te nemen van de persoonlijkheid van hun bespelers. De concertzaal met gedempt zaallicht, met haar vestimentaire en sociale codes (het applaus, het stil zitten tijdens de uitvoering) creëert een perspectief waarin de verschijning van instrumenten met hun bespelers als de bevestiging van een communale en rituele sfeer functioneert. Wat in die context als instrumentaal aura op de afzonderlijke muzikanten afstraalt, is afhankelijk van verschillende factoren: de latente culturele associaties met een instrument, de culturele of natuurlijke associaties met een instrumentale klankkleur, het lichamelijke engagement dat in de instrumentale instructies vervat zit of de rolverdelingen tussen instrumenten binnen eenzelfde muziekpraktijk (denk aan de stereotiepe grappen over altviolisten, dirigenten en koperblazers). De eerste viool, de trombone en het slagwerk creëren alleen al in hun verschijning een cultureel geschoolde verwachting die al voor het weerklinken van de muziek het blikveld én het luisterveld schematiseert.

Dat culturele instrumentale identiteit een inspiratiebron voor een muziektheatrale insteek kan zijn, bewijst het oeuvre van Mauricio Kagel dat we in vorig hoofdstuk hebben behandeld. Zijn werk maakte ons eveneens duidelijk dat een opvoering van het *rondom* van de muziek alleen maar kan functioneren als een metamuziek, of als muziek binnen een theatraliserende context.

Het probleem, als het al zo mag genoemd worden, van een onderzoek naar instrumentale identiteit vanuit cultureel perspectief, is dat het een perspectief is dat zelf voortdurend wijzigt. In tegenstelling tot de motoriek die noodzakelijk is voor het bespelen van een instrument, is culturele identiteit continu aan externe invloeden onderhevig. Een goed voorbeeld daarvan vinden we in het zeldzame verschijnen van de accordeon op het podium van de klassieke muziek. Cultuurhistorisch heeft de accordeon sterke connotaties met volkscultuur. Hoewel het instrument eigenlijk pas in de negentiende-eeuw ontstond, verspreidde het zich snel over Europa, en integreerde zich vlot in de meest uiteenlopende vormen van populaire muziek. Het instrument leende zich ook tot eenvoudige bewerkingen van melodieën uit opera's en operettes, en werd daarom wel eens bestempeld als 'piano van de armen'. In de klassieke muziek bleef zijn optreden aanvankelijk beperkt, wat misschien ook te wijten was aan

enkele beperkingen van het instrument⁶⁰ en aan een sonoriteit die niet paste in het symfonische toonideaal van de late negentiende en vroeg-twintigste-eeuwse kunstmuziek. Het valt op dat waar de accordeon toch wordt ingezet, dat vaak wordt gemotiveerd door zijn culturele associatie met 'het volkse'. In Alban Bergs *Wozzeck* (1922) wordt de accordeon opgevoerd samen met een bombardon, twee vedels, een gitaar en een klarinet om de sfeer van een Duits bierhuis te evoceren. Dat volkse aura lijkt nochtans geheel verdwenen wanneer die accordeon vandaag wordt ingezet in hedendaagse of experimentele muziek. Dankzij zijn relatief arme spectrum en de grote controle over de luidheid van de klankproductie, is het een instrument dat zich goed mengt met elektronische klanken of dat naadloos kan binnendringen in de meest gesofisticeerde spectrale texturen. Het is bovendien een instrument op mensmaat dat dicht tegen het lichaam bespeeld wordt met de inzet van zowel fijne vingermotoriek als zichtbare grove motoriek van de armen⁶¹. Die fysieke presentie past goed in de huidige tijdsgeest waarin performance en lichamelijke een belangrijke rol spelen.

Indien we de lichamelijke dimensie van de muziekkuitvoering zouden onderzoeken vanuit auratisch perspectief, dan zouden we ons kunnen concentreren op de manier waarop bestaande rolverdelingen en lichaamsideologieën gedurende de muziekkuitvoering worden gecultiveerd dan wel in vraag gesteld. Het onderzoek zou dan onvermijdelijk een sociaal-historische inslag krijgen of zijn toevlucht moeten zoeken tot semiotische of hermeneutische strategieën. Het mag echter duidelijk zijn dat we ons dan eerder zullen moeten concentreren op de dynamiek van het *rondom* van de muziekpraktijk dan op het concrete musiceren zelf. Het brengt ons bovendien in problemen wanneer we het onderzoek ook willen toepassen op een actuele muziekpraktijk waarin allerlei nieuwe, tijdelijke en hybride instrumenten aanwezig kunnen zijn, of wanneer we te maken krijgen met niet-conforme concertsituaties waarin traditionele codes bij voorbaat buiten spel worden gezet. Aangezien we in dit onderzoek vooral geïnteresseerd zijn in de veralgemeningen en abstracties die potentieel bieden voor een compositorische (eerder dan een theatrale) invalshoek, zullen we daarom eerst op zoek gaan naar de vastere grond van de organologie en ergonomie.

van de slag en de streek

Ergonomische criteria zijn misschien al voldoende om te komen tot instrumentspecifieke 'lichaamsmodellen'. Het lichaamsmodel dat met het instrument verschijnt kan dan opgevat worden als de voor het instrument typische lichamelijke gerichtheid die vervat zit in de instrumentale instructie. Daarbij mogen we niet uit het oog verliezen dat die gerichtheid niet louter motorisch is, maar wel een gerichtheid naar een specifieke soort van klankproductie. Indien we terugkeren naar onze voorlopige definitie van het performatieve in de muziekkuitvoering (zie p.132) dan kunnen we daaraan deze precisering toevoegen:

⁶⁰ Pas in de twintigste eeuw ontstonden modellen die in staat waren 'vrije' of 'ongebonden' bassen te spelen (het zogenaamde 'free bass' systeem), het duurde nog tot halfweg de twintigste eeuw vooraleer deze vernieuwingen gestandaardiseerd en ingeburgerd raakten.

⁶¹ Twee spontane associaties wellen hier op: de accordeon als een draagbare long waarvan de ademhaling zichtbaar wordt gemaakt, en de accordeon als een baby die wordt gewiegd (groe motoriek) en gesust (fijne motoriek, sonore articulatie).

De performatieve dimensie van de klassieke muziekkuitvoering ontvouwt zich op het kruispunt van een expressieve vergroting van het musicerende lichaam door middel van een instrument, en een musicerend lichaam dat toenadering zoekt tot dat instrument, dat als het ware het instrument zelf optimaal wil laten weerklinken.

Het performatieve *karakter* van de muziekkuitvoering wordt bepaald door de keuze van de speeltechniek en de soort van lichamelijke gerichtheid die een instrumenttype of een instrumentale situatie aan het uitvoerende lichaam ontlokt.

De consequentie van die laatste precisering is dat de performatieve karakterisering van de muziekkuitvoering deels al in de morfologie van het instrument als een uitvoeringsmodel (of instructie) besloten ligt, en dat instrumenten met een verschillende morfologie verschillende vormen van lichamelijke presentie genereren. We denken hier onvermijdelijk terug aan het onzichtbare instrument van Godfried-Willem Raes, en meer bepaald aan zijn pleidooi voor de naaktheid van de uitvoerder. De speeltechnische directheid die met het onzichtbare instrument van Raes wordt nagestreefd, verkrijgt met de naaktheid van de uitvoerder ook een psychologische en communicatieve dimensie.

“Het instrument als objekt fungeert bij de normale muziekbeoefening uiteraard eerst en vooral als hulpmiddel voor die muziekbeoefening ... Anderzijds echter kan het evenzeer fungeren als een soort psychologisch scherm, waarmee een zekere afstand tussen muzikus en publiek kan worden geschapen. Het instrument als objekt introduceert via zijn bemiddeling een zekere mate van objectivering van de expressie van de muzikus. Het scherm dat wordt opgetrokken tussen de onmiddellijkheid van de uitdrukking van de muzikus, de directheid van diens motorische impuls en dus van diens lichamelijkheid, kleedt in deze zin de muzikus. Zonder instrument staat hij figuurlijk in zijn blootje.” (Godfried-Willem Raes, 2009)⁶²

Raes verduidelijkt de psychologische schermfunctie van het traditionele instrument met het maken van een speculatieve analogie tussen herkenbare muzikantenclichés en types van instrumentale mediatie.

“Zo valt het ons telkens weer op dat 'typische' (kerk)organisten (d.w.z. organisten die niet ook klavecimbel enzomeer willen spelen), de meest 'geklede' karakters hebben. Van alle traditionele westerse instrumenten is het orgel inderdaad het sterkst gemedieerde en meest indirecte muziekinstrument. Bijna niets van de lichamelijke input van de speler is hoorbaar in het muzikale resultaat. Ook de ruimtelijkheid van de klank is volstrekt losgekoppeld van de plaats waar wordt gespeeld. De zo voortgebrachte muziek is dan ook getekend door een hoge mate van onthechting, waardoor het succes ervan in de kerk evident wordt. Zangers vertonen, helemaal aan het andere eind van dit spektrum, de grootste naaktheid. Ze zijn extravert, eerder grillig, egocentrisch en teatraal. ...” (ibid.)

Al te veralgemenende psychologiserings van de instrumentale mediatie zullen we in het vervolg van ons onderzoek achterwege laten. We zullen ons eerst en vooral richten naar de

⁶² Bron: website Godfried-Willem Raes, Naakt, laatst bezocht op 19/12/2010.

instrumentale verschillen die aan de hierboven geschetste karakterisering vooraf gaan. Dat brengt ons bij de organologie, of de 'muziekinstrumentenkunde'. Net zoals in andere wetenschapsgebieden tracht de organologie in de eerste plaats orde te scheppen en classificaties aan te brengen in haar onderzoeksgebied. De meest bekende en toegepaste organologische classificatie is die van Hornbostel-Sachs (1914). Gelijklopend met de meeste andere modellen, worden instrumenten er geïnclassificeerd op basis van het mechanisme of het vibrerende materiaal waarmee de klankproductie tot stand komt: idiofonen, aerofonen, membranofonen, chordofonen, lamellofonen, elektrofonen (de laatste categorie zou vandaag beter worden onderverdeeld in elektrische, analoog elektronische, of digitaal elektronische instrumenten).

In ons onderzoek staan echter niet alleen de mechanisch-akoestische eigenschappen van klankproductie centraal, maar vooral de relatie van die klankproductie tot de lichamelijke dimensie van de muziekuitvoering. Belangrijker dan de classificaties op basis van materiaal-soort, is dan de soort van lichamelijke inzet die het instrument van de uitvoerder verlangt. De intuïtieve onderverdeling in slag -, strijk -, blaas-, tokkel of toetsinstrumenten, is in dat opzicht relevanter dan de objectiveerbare wetten van de akoestiek. Niet de strikt organologische maar wel de ergonomische aspecten van het instrument zijn van belang in het nadenken over de rol die instrumentale gerichtheid speelt in het muzikale denken.

Laten we daarom als vergelijkingspunt terugkeren naar de drummer en de violist. Laten we de culturele associaties buiten beschouwing, en abstraheren we de drummer en de violist tot een percussionist en een strijker, dan kunnen we ook vanuit ergonomisch perspectief spreken van twee verschillende verhoudingen tussen lichamelijke actie en klankproductie. Om dat duidelijk te maken moeten we die modellen nog verder reduceren tot de geïsoleerde percussieslag en de afzonderlijke stokstreek. De arm van de violist beweegt gedurende de klankproductie, de klank stopt waar de armbeweging stopt. De percussionist doet bijna het omgekeerde: de arm wordt geluidloos geheven, de percussieslag maakt het punt hoorbaar waar de valbeweging wordt gestuit. De percussieslag als het bewegen *voorafgaand* aan de klank en de stokstreek als het bewegen *met* de klank kunnen we in dat opzicht als twee contrasterende uitvoeringsmodellen opvatten.

De beweging die de klank vergezelt en onderhoudt, zorgt in zijn synchroniciteit voor een stabiele en coherente relatie tussen de aard van de actie en de klankvorm. Precies die stabiliteit zorgt ervoor dat de relatie tussen actie en klankproductie vanuit het perspectief van de toeschouwer makkelijk verdwijnt naar de achtergrond van de muzikale ervaring, zeker daar waar we spreken over een gestandaardiseerd instrumentarium. Dat wil niet zeggen dat de synchrone lichaamsactie in zijn zichtbaarheid geen invloed uitoefent op de muzikale receptie. Integendeel, in zijn synchroniciteit kan het de auditieve perceptie versterken of in een bepaalde richting dwingen. Op die manier kan de instrumentele handeling gaan functioneren als een canvas, als een lichamenlijk veld waarin de concentratie op het muzikale *ergens* mogelijk wordt. De canvasgedachte kan verklaren waarom het ideaal van het luisteren 'met de ogen dicht' slechts zelden in de praktijk wordt gebracht en waarom de aanblik van het musiceren niet aangevoeld wordt als redundant⁶³.

⁶³ Hoewel er uiteraard enkele historische voorbeelden bekend zijn van componisten die daar anders over dachten, in de eerste plaats Richard Wagner die met het *Festspielhaus* in Bayreuth (voltooid in 1876) voor een ontwerp

We worden hier opnieuw verplicht rekening te houden met een culturele factor. De transparantie van het uitvoerende lichaam is slechts mogelijk wanneer aan bepaalde normen en gewoonten wordt tegemoet gekomen. Het verdwijnen van de instrumentale actie naar de achtergrond van de ervaring is pas mogelijk wanneer de musiceersituatie zonder geheimen is, dat wil zeggen: geen te ontcijferen klankuitvoeringsgeheimen ten tonele voert. Er is in dat opzicht wel wat voor te zeggen dat elk gebruik van 'extended techniques' die als dusdanig worden waargenomen, namelijk als een uitbreiding of transformatie van de bestaande uitvoeringstechnieken, de neiging heeft een muzikaal *daar* te introduceren. Voor de toeschouwer vraagt het hoorbaar ongewone⁶⁴ onwillekeurig naar het 'hoe' of 'vanwaar' van die klank. Het verrassend klinkende triggert spontaan een proces van tracering en zal in de instrumentale muziek ook het kijken naar de klankbron stimuleren (het oor wekt het oog).

Als een nieuwe speeltechniek kan een extended technique ook al in zijn aanblik ongewoon zijn. In dat zichtbare geval vraagt de ongebruikelijke techniek naar het 'wat' (klinkt) en 'waarom'. Helmut Lachenmann leerde ons dat het strijken van de stok over de snaren niet alleen in het oor springt zodra er grote drukvariaties worden toegepast, maar ook de visuele aandacht trekt wanneer er afgeweken wordt van de traditionele stokvoering (bijvoorbeeld door de strijkstok met twee handen vast te grijpen aan de beide uiteinden). Toch blijft ook in dat geval een zekere mate van transparantie behouden: de relatie tussen de toegepaste speeltechniek en haar klankresultaat blijft direct en analoog. Elke drukverandering resulteert onmiddellijk in een hoorbare klankverandering. In Lachenmanns *Pression* wordt de waarneming van de luisteraar niet voor de gek gehouden, zoals Mauricio Kagel dat tot op zekere hoogte wel deed (of althans enceneerde) in *Sonant*. De ongewone sonoriteit kan in *Pression* misschien wel een *waarom* oproepen, als uitvoering streeft het niet naar geheimhouding van de klankproductie. Als waarneembare processen beogen Lachenmanns extended techniques niet het illusoire maar precies het omgekeerde, het demonstratieve, de openbaring. We zouden dus kunnen gewagen van twee soorten van *daar* in het gebruik van extended techniques: een *daar* als demonstratieve openbaring, en een *daar* als een klinkend raadsel.

strijken

Met het strijkinstrument verschijnt het prototype van een instrumentaal lichaamsmodel waarbij klank en lichaam gesynchroniseerd zijn in een letterlijke, analoge verhouding. Het bewegen *met* de klank laat geen ruimte tussen de actie en haar sonore resultaat, en levert daarmee een krachtige ervaring van versmelting, van een samenvallen van het actieve lichaam met de klank die het produceert. Dat geldt niet noodzakelijk voor elke verandering in de lichamelijke houding van de strijker, maar we gaan ervan uit dat houdingsvariaties die geen rechtstreekse invloed uitoefenen op het klankresultaat niet tot de speeltechniek hoeven gerekend te worden⁶⁵ (ze kunnen wel deel uitmaken van een toegevoegde subjectief -

tekende waarbij het orkest aan het oog van het publiek onttrokken wordt, opdat de aandacht voluit zou kunnen gaan naar het operatische drama dat zich op het podium afspeelt.

⁶⁴ Wat als ongewoon ervaren wordt, valt hier niet te definiëren. Het mag echter duidelijk zijn dat we het niet letterlijk als een 'nog nooit op die manier gehoord' kunnen opvatten. In sommige experimentele contexten kan het 'nog nooit gehoorde' zo alomtegenwoordig zijn, dat 'het ongewone' gewoon ruis wordt. De verrassing van het klinkende *daar* werkt het sterkst waar ze het minst verwacht wordt. Daarom ook hebben we in het eerste hoofdstuk beargumenteerd dat het klinkende *hier* en *daar* geen plekken zijn waar je kan blijven, maar dat ze verplichten tot een voortdurend *onderweg*.

⁶⁵ Uitzonderingen vormen cultureel bepaalde spelhoudingen waarvan de directe sonore opbrengst twijfelachtig is, maar die wel degelijk onderdeel zijn van een aan te leren speeltechniek (voorbeelden zijn de verschillende cultu-

motorische beleving van het spel).

We zouden daarom kunnen stellen dat de impact van de lichaamsactie op het klankverloop bij de strijkinstrumenten het grootst is⁶⁶. De kleinste verandering in vingerpositie, stokdruk, stoksnelheid of stokhouding wordt meteen hoorbaar als een klankdifferentiatie, wat meteen ook één van de redenen is waarom het strijkinstrument wat betreft klankproductie één van de moeilijkst te controleren instrumenten is. Als minimale variaties in de positionering of houding van de strijkstok vanop afstand hoorbaar worden als een sonore verschillen, dan is het strijkinstrument een geschikte muzikale versterker van de gedetailleerdheid in de zone van het *hier*, die we in het eerste hoofdstuk bestempeld hebben als een zone binnen handbereik. Net zoals bij de accordeon, wordt het strijkinstrument dicht tegen het lichaam aangedrukt, de strijk- en toetsacties spelen zich af binnen een intieme actieradius. De streek is in mechanisch-akoestisch opzicht bovendien ook een wrijven, een gebeurtenis waarbij een object zich tegen een oppervlak of een ander object aandrukt en er langsheen schraapt. De analogie met het zich krabben of strelen is snel gemaakt. Het zijn handelingen die niet alleen een motorische precisie vereisen, maar die ook zelfsensaties opwekken doordat ze de weerstand van de eigen huid voelbaar maken. Uiteraard wrijft de strijkstok langs de snaren van het instrument en niet langs het cello spelende lichaam. Toch lijkt alleen al uit de houding van de strijker en de soort van speelbeweging een lichamelijke identiteit te ontstaan die sterk contrasteert met die van de percussionist. De drummer beperkt het contact met zijn instrument tot de kortst mogelijke duur en vooral: hij beslaat het vanop afstand, van buitenaf. De drummer mag dan wel slaaf zijn van de beat, hij houdt de controle, laat zijn instrumenten resoneren maar geeft zichzelf niet bloot.

Het is verleidelijk om vanuit de instrumentale morfologie en speeltechniek te komen tot een archetypische instrumentale identiteit. Toch lijkt de culturele identiteit van het strijkinstrument niet helemaal overeen te stemmen met het hierboven geschetste potentieel van het strijkinstrument als sonore versterker van een intiem *hier*. Alvast niet in die zin dat we de aanwezigheid van de celliste op het podium kunnen vergelijken met het door contactmicrofoons versterkte lichaam in *O'OO''* van Cage (zie vorig hoofdstuk). We moeten echter in aanmerking nemen dat de grote sonore differentiatiemogelijkheden van het strijkinstrument in de traditionele speelwijze maar voor een fractie worden benut. De disciplinerende van het strijkinstrument in de klassieke muziek is er precies op gericht de instabiliteit van het sonore detail in te perken door een toonideaal voorop te stellen waarin het schurende, schrapende of fluctuerende aspect van de strijkbeweging zo min mogelijk aanwezig is. Daar bovenop komt de disciplinerende van de intonatie in het klassieke muziekonderricht. Violisten besteden zoveel aandacht aan het juist leren intoneren tijdens hun opleiding, dat zelfs de afwezigheid van frets op de toets van het strijkinstrument bijna onhoorbaar wordt: glissandi en portamenti spelen slechts een tweederangsrol in de conventionele toonspraak. De linkerhand op de toets van de viool is bij de volleerde violist(e) zo trefzeker, dat het haast lijkt alsof de vingers een toetsenbord bespelen. Het is misschien nog vooral in het vibratospel - dat paradoxaal genoeg pas in een laatromantisch toonideaal (bij uitstek een ideaal waar het sonore

ren van handhouding bij het klavierspel, de zithouding, het al dan niet bespelen van de viool met een kinstuk etc.)

⁶⁶ Merk op dat we het hier hebben over een 'passieve' impact, namelijk de hoorbaarheid van de lichaamstoestand, en niet over de actieve resolutie, zijnde de differentiaties die de muzikant kan controleren en reproduceren.

ergens voorop staat) tot volle ontplooiing komt⁶⁷ - dat de aanwezigheid van hand en vingers, maar vooral ook van het musicerende individu hoorbaar wordt gemaakt. Het reflexmatige vibrato wordt in vroeg twintigste-eeuwse opnamen gaandeweg hoorbaar als een persoonskenmerk, het wordt datgene waaraan je een violist (of zanger) herkent. Een opvallende vaststelling daarbij is dat het vibratogebruik bij zangers en in mindere mate ook bij strijkers, in het postromantische tijdperk consistent en reflexmatig wordt. In een vergelijkend onderzoek kwam Carl E. Seashore in 1931 tot de conclusie dat in zowat alle opnames van zangers van die tijd een continu vibrato werd gehanteerd. Maar verrassend was vooral dat het vibrato eerder als een eigenschap van het stemtimbre moest beschouwd worden dan als een muzikaal expressiemiddel⁶⁸. Het vibrato behoorde eerder tot het eigene, tot de muzikale stem dan tot de muzikale taal.

“The most astonishing finding in the whole investigation is the fact that, although the vibrato is almost universally regarded as a medium of differential expression of emotion, measurements show that vocal vibrato does not differentiate to any significant degree between musical modes, between types of emotion, or even between extreme calmness and excitement. This is a shocking finding because the whole practice of the vibrato at the present time rests largely on the assumption that it is a means for differential expression of the feeling of the artist. The cold fact is, however, that the singing vibrato is like an organ stop.” (Carl E. Seashore, 1931/625)

Vibrato heeft een psychoakoestisch versterkend effect, maar het maakt een instrument vooral in tonaal opzicht presenter. Waarschijnlijk speelt daar ook een akoestisch fenomeen in mee dat nauw aansluit bij onze muzikale topologie van het *ergens*: door fluctuaties in de toonhoogte (meestal gecombineerd met amplitudefluctuaties) kan ook de directionaliteit van het klankpatroon sterk gaan fluctueren (Weinreich, 1997), zodat een betere ruimtelijke klankverspreiding mogelijk wordt. De vibrerende toon verliest zijn ruimtelijke focus en zingt zich als het ware los van zijn lichaam.

Het toenemende gebruik van continu vibratie paste perfect in een laatromantisch toonideaal dat sonore transcendentie nastreeft. In esthetisch opzicht, als een sonoor fenomeen, was het reflexmatige vibrato begin twintigste eeuw volledig geïnterioriseerd geraakt in de instrumentale spelcultuur (de klarinet vormde één van de zeldzame uitzonderingen). Het is dan ook niet verwonderlijk dat Lachenmanns *musique concrète instrumentale* de krachtigste resultaten haalt daar waar het zich richt op de ontmanteling van dat toonideaal en de korrel in de strijklank naar voren haalt. Door het afschrappen van het *ergens* wordt het sonore potentieel van het strijkinstrument blootgelegd als een met verstomming slagende gedetailleerheid, als een indrukwekkende intimiteit. In het algemeen zou je kunnen stellen dat de naoorlogse extended techniques vooral succesvol zijn geweest bij het strijkinstrument. Enerzijds omdat het strijkinstrument in zijn toonvorming cultureel het meest gedisciplineerde instrument is, an-

⁶⁷ Volgens vergelijkende studies van de vroegste muziekopnames, blijkt dat het weelderige vibrato dat nogal snel met de negentiende-eeuwse romantiek wordt geassocieerd, in feite een typisch vroeg twintigste-eeuws fenomeen is. Er zijn meerdere aanwijzingen dat zelfs in de late negentiende eeuw het vibrato nog eerder als uitzondering of versiering werd toegepast dan als regel, en dat er wellicht nog geen sprake was van een algemene praktijk van het continu vibrato (Philip, 2004). Bij een gebrek aan sluitend bewijsmateriaal, blijven de meningen omtrent deze kwestie echter verdeeld (zie ook: ['The vibrato thing'](#) (Montgomery, 2003, laatst bezocht op 06/10/2010).

⁶⁸ Een vaststelling die tot op zekere hoogte bevestigd wordt in een experiment van Johan Sundberg: ['Acoustic and psychoacoustic aspects of vocal vibrato'](#), laatst bezocht op 06/10/2010.

derzijds omdat daarmee samenhangend het merendeel van de als 'extended' beschouwde strijktechnieken eerder in cultureel dan in ergonomisch opzicht oneigenlijk te noemen zijn. Meer dan bij andere instrumenten met een toets- of kleppenmechaniek volstaat het bij het strijkinstrument om het culturele vernis van de speelinstructies af te krabben om direct en zonder al te veel kunstgrepen een nieuwe sonore rijkdom te ontsluiten.

Toch blijft zelfs doorheen dat culturele vernis iets van de archetypische identiteit doorschemeren die we hebben geformuleerd in het model van de streek. De viool biedt ons een voorbeeld waarin de relatie tussen natuurlijke, morfologische weerstand en culturele voorkeuren op een complexe manier tot uiting komt. Viool en cello worden wel eens bestempeld als de beste imitaties van de menselijke (zang)stem, waarmee wellicht niet alleen op de toonkleur, maar ook op de beschreven intieme en uiterst gevoelige relatie tussen lichamelijke actie en tooncontrole wordt gezinspeeld. In tegenstelling tot de menselijke stem hebben strijkinstrumenten nog de eigenschap dat de toonproductie volledig geopenbaard en gevisualiseerd wordt in arm- en hand/vingerbewegingen die simultaan en analoog met het hoorbare verlopen. Er is geen sprake van een buikspreek, maar van een interzintuiglijke isomorfie. Misschien is het dat samenspel tussen een volledig geopenbaarde toonproductie en een sonoor ideaal van het *ergens* dat ervoor zorgt dat in de romantische traditie het strijkinstrument en zijn bespeler soms het aura krijgen van een binnenstebuiten gekeerd stemorgaan. Zij het dan niet op de documentaire wijze van Schnebels *Maulwerke*, maar als een identiteit die het lichamelijke oproept, en tegelijk *als lichaam* een ongrijpbare buiten-lichamelijkheid introduceert. Het is een herkenbaar cliché: de violist als menner van het voertuig van de roes naar een sonoor *ergens*, het instrument onder de kin geklemd, de klank aandrijvend met de strijkende arm, terwijl de andere arm (die de hals van de viool vasthoudt) eerder de bewegingen van de viool lijkt te volgen, als was de krul van het instrument een hypersensibele kompasnaald die zich naar de fluctuaties in een muzikaal energieveld richt⁶⁹.

Bij dit alles mogen we niet uit het oog verliezen dat de 'gezongen' kwaliteit die in het strijken wordt voorop gesteld, op haar beurt al onderhevig is aan een cultureel toonideaal. Het zingen van de viool is vergelijkbaar met de woordelijke toevoeging 'cantabile' in de muzieknotatie: dat is geen instructie voor het nabootsen van het rauwe, nasale en energetische stemgeluid zoals we dat terugvinden in heel wat volksmuziek, maar wel voor een volle, ronde en flexibele stemvoering.

Samengevat zouden we de archetypische identiteit van het strijkinstrument volgens onze ruimtelijke topologie ergens op een lijn van *hier* naar *ergens* kunnen plaatsen, een positionering die enigszins vergelijkbaar is met de menselijke stem. Als strijkinstrumenten geassocieerd worden met iets dat uit de intieme reflexen van het lichaam lijkt te ontspringen, maar tegelijk ook aan de concreetheid van dat lichaam schijnt te willen ontsnappen, dan staan slaginstrumenten voor het directe contact met de materie, voor het stampen van voeten op de grond of het stoten van het lijf aan de hardheid van de wereld.

⁶⁹ In deze beschrijving wordt opnieuw een onderscheid gesuggereerd tussen grove en fijne motoriek. Dat niet alle zichtbare beweging eenzelfde rol speelt in de receptie van de muziekkuitvoering bij de toeschouwer, blijkt uit talrijke onderzoeken terzake. Bij pianisten lijken bewegingen van het hoofd het sterkst door te wegen in de expressieve evaluatie (Davidson, 1994), veel meer dan de vingerbewegingen die vrij uniform zijn en vooral dichter bij de klinkende muziek staan. De relatieve autonomie van het hoofd in het pianospel, laat de pianist toe om via hoofdbewegingen expressieve intenties te verduidelijken, of om voor zichzelf een expressieve overtuigingskracht te genereren. Aangezien het hoofd bij het vioolspel heel wat minder vrij is, zullen toegevoegde bewegingen zich eerder in de romp of de linkerarm situeren (rotatiebewegingen, op en neer -bewegingen van de arm).

slaan

Als er, afgezien van culturele factoren, een relatie bestaat tussen het aura van de strijker en de temporele verhouding tussen het strijken en het weerklinken van het instrument, dan zouden we vanuit dezelfde argumentatie een verschil moeten kunnen maken met de identiteit van de percussionist. Op temporeel gebied gaat het hier zoals eerder gezegd om een haast tegengesteld instrumentaal model. Waar de bewegingen van de strijker de klank vergezellen, daar klinken de slagen van de percussionist als punten die met een voorafgaande beweging als het ware worden aangewezen in tijd en ruimte.

We zouden in sommige gevallen inderdaad kunnen gewagen van een aanwijzend of presenterend karakter van de percussieve actie. Vooral dan op het ogenblik dat het percussie-instrument intervenueert in een weinig gearticuleerd muzikaal verloop, of waar de intentionaliteit en ruimtelijke gerichtheid van de lichamelijke actie die de slag voorbereidt makkelijk zichtbaar wordt. De geïsoleerde percussieslag opent een sonore ruimte van het *hier* en *daar*. Geen beter voorbeeld van dat *ergens*-doorbrekende percussieve vermogen dan de vuistslag op de tafel of de aandacht vragende tikjes tegen het wijnglas.

Die voorbeelden wijzen er ons op dat we het aanwijzende karakter van de slag niet alleen moeten zoeken in de beweging die eraan voorafgaat. De zwaai van de stok of de hand is soms zo snel of onverwachts (zeker indien de aandacht niet alleen naar het percussie-instrument uitgaat), dat vanuit toeschouwersperspectief het aanwijzende karakter moeilijk kan gekoppeld worden aan de zichtbaarheid van de actie die de klank vooraf gaat. Het is *geluid* dat in de waarneming van het percussieve het grootste gewicht heeft. Lang aangehouden, gelijkmatige klanken (zoals gestreken klanken), gedragen zich als stabiele objecten die zich weten te camoufleren, die deel gaan uitmaken van de sonore omgeving. Dankzij hun voortduren in de tijd dringen ze zich als fysieke gebeurtenis niet meer op in het bewustzijn. De slag daarentegen doet ons in een tijdsfractie opschrikken en vangt onze aandacht⁷⁰, richt onze blik naar zijn ontstaan en vindt daar in de vuist op de tafel, het rechtstaan van de spreker of het terugveren of uitbewegen van de trommelstok een ruimtelijke en temporele verklaring. In die ontduubeling van lichaamsbeweging en klankgebeurtenis gaapt een tijdsinterval waarin opnieuw de grondverhouding tussen oor en oog weerklinkt: het oor wekt het oog, en maakt een lokaliserend bewustzijn mogelijk.

Auditieve aandacht en focus bepalen in hoge mate het auditieve bewustzijn en discriminatievermogen, maar het onderliggende mechanisme dat onze aandacht regelt, ontsnapt grotendeels aan onze controle. Ons gehoor lijkt er vooral op gericht te reageren op plotse veranderingen in de omgeving. Percussieve klanken beantwoorden in akoestisch opzicht goed aan zo'n verandering, ze vallen op door hun klankenveloppe, en zorgen dankzij hun ruisachtige aanzet voor een plotse, in het oor springende verzadiging van het spectrum. Elke onverwachte slag binnen ons luisterbereik klinkt als een *daar!* dat we niet kunnen negeren. Het is

⁷⁰ In de fenomenologie van het horen is hier een vergelijking mogelijk met het systematische onderzoek aan de hand van klikgeluiden en sinustonen: “clicks reveal locations and directions more precisely than continuous tones. Whatever the physics of such a difference may be, here is also located a noetically discernible difference in the constitution of direction. The repeated click gives a sharper edge ; precisely to the onset of the instant than does the tone. The strictly continuous tone, particularly if electronically 'pure' is like the stable object that hides in temporality and obscures its 'welling up' into time awareness.” (Don Ihde [1977]2007/100)

niet denkbeeldig dat op een voorbewust niveau een auditieve reflex werkzaam is die bij het horen van plotse veranderingen in de sonore informatiestroom tot een verhoogde waakzaamheid en een spontaan 'in kaart brengen' leidt, dat op zijn beurt verantwoordelijk zou kunnen zijn voor een gevoel van presentie en aanwezigheid.

“The auditory system seems well suited to the analysis of changes in the sensory input, and particularly to changes in spectrum over time. The changed aspect stands out perceptually from the rest. It is possible that there are specialized central mechanisms for detecting changes in spectrum. Additionally, stimulation with a steady sound may result in some kind of adaptation. When some aspect of a stimulus is changed, that aspect is freed from the effects of adaptation and thus, will be enhanced perceptually... A sudden change in the sound is usually indicative that a new source has been activated, and the change detection mechanisms enable us to isolate the effects of the change and interpret them appropriately.” (Brian C.J. Moore, 2008/281)

Instrumenten met een scherpe aanzet van de toon en een relatief snel wegsterven van de klank, met een rijk boventonenspectrum en met een instabiel of korrelig frequentie- en/of amplitudeverloop, worden vaak waargenomen als 'karaktervol'. Klavecimbels, klokken, bellen en slaginstrumenten voldoen aan minstens twee van die criteria. Het 'typische' of het 'sterke' van hun karakter kan cultureel geduid worden, maar er is ook een veel naturalistischer verklaring voorhanden: dergelijke klanken mengen zich veel minder met omgevingsgeluid of met andere instrumentklanken. Ze vallen in een traditioneel muzikale omgeving beter op dan klanken met een afgeronde aanzet, een arm boventonenspectrum en een lineair amplitudeverloop. Vanuit hun aandacht trekkende klankaspecten, blijven ze meer *aanwezig* als sonoor object in de muziekervaring.

Merk op dat als we het percussieve in strikt sonore zin definiëren als een plotse verandering in de klankstroom, dat we dan ook het sprongsgewijze veranderen van toonhoogte bij de gestreken klank als een zachte vorm van percussie kunnen beschouwen, net zoals we bij de percussieve, aangehouden roffel of pulsmatige drum op een globaal niveau iets van de karakteristieken van de gestreken klank kunnen herkennen (denk aan de bespreking van *Continuum*, p.129) De percussieslag kenmerkt zich echter door veel meer dan een toonhoogteverandering. Het is een plotse piek in de sonore energie en het is dankzij zijn ruisachtige kwaliteiten ook een plotse verzadiging van het sonore spectrum.

Als de percussieslag vanuit deze spectrale karakteristieken een voorbewust mechanisme activeert dat erop is gericht ons alert te maken voor veranderingen in de omgeving, dan kunnen we elke geïsoleerde percussieslag psychoakoestisch beschouwen als de sonore articulatie van een *daar*. Als een ander aandachtsmechanisme ervoor verantwoordelijk is dat bij aangehouden, stabiele klanken de aandacht voor de oorsprong van de klank verslapt eens die in kaart is gebracht, dan hebben we een psychoakoestisch argument voor het aura van lijfelijke opwinding en het aardse karakter waarmee het percussie-instrument zich onderscheidt van het strijkinstrument. Het groeiende aandeel van de percussie-instrumenten in de twintigste-eeuwse gecomponeerde muziek, zouden we op die manier ook als een emancipatie van het lichamelijke kunnen horen. De naoorlogse verschijning van het concrete in de muziek wordt al voorbereid in de vroeg twintigste-eeuwse fascinatie voor het percussieve die hoorbaar wordt in de muziek van Igor Stravinsky, Béla Bartók, Henry Cowell of Edgar Varèse.

“Ce qui intéresse avant tout Varèse dans la percussion, ce sont “les transitoires d'attaque qui lui confèrent un aspect sonore qui est plus vivant que les autres instruments” (Claude Ballif in: Castanet, 2008/197)

zien, horen, voelen

Eén en ander zou ons kunnen leiden tot de conclusie dat het 'presente' karakter van het percussie-instrument volledig toe te schrijven is aan zijn typische klankvorm, en dat we de motoriek die er in een mechanisch-akoestische omgeving bij betrokken is, buiten beschouwing kunnen laten. Nochtans is het duidelijk dat ook in een akoestische context het percussieve onwillekeurig refereert aan de gebeurtenis van een botsing. We hebben eerder al beargumenteerd dat er niet zoiets bestaat als een volkomen abstract luisteren. In het percussieve horen we het frontaal in contact komen van twee objecten, en de geluidsintensiteit en de klankkleur vertelt ons ook iets over de aard van die botsing. We leiden eruit af welke materiaalsoorten erbij betrokken zijn, en zelfs wat de voorafgaande snelheid en massa was van de botsende objecten. Als we hier inderdaad van een voorbewuste perceptie kunnen spreken, dan kan ook de sonorificatie van artificiële en in mechanisch-akoestisch opzicht 'onmogelijke botsingen' toch een percussieve realiteit krijgen.

Het werk van de Britse componist Trevor Wishart is voor een groot stuk gebaseerd op dergelijk spel met voorbewuste aurale interpretaties. In zijn compositiehandboek *Audible Design* (1994) toont hij aan hoe via spectrale manipulatie een stem gradueel vervormd kan worden tot een houtachtig of metaalachtig aangeslagen object. Belangrijkste les daaruit is dat de toekenning van identiteit aan virtuele en zelfs erg ambiguë klankgebeurtenissen onontkoombaar is. Die relatief nieuwe mogelijkheid om via elektronische middelen in te grijpen op sonore identiteit, is een vruchtbare inspiratiebron gebleken in de akoestische en elektronische muziek en heeft een nieuwe vorm van sonore retoriek mogelijk gemaakt⁷¹.

Maar daarmee is de status van de daadwerkelijke motoriek in de mechanisch-akoestische omgeving van de instrumentale muziekuitvoering nog niet uitgeklaard. Als het percussieve effect zowel kan refereren aan een gebeurtenis in de buitenwereld als naar een auditief gesimuleerde, verbeelde gebeurtenis, dan is daarmee nog niet duidelijk wat de invloed is van de daadwerkelijk uitgevoerde motoriek op de perceptie van een 'slag'. Moeten we het slagkarakter toekennen aan een beweging in de buitenwereld of aan een innerlijke representatie van het percussieve geluid als een slagbeweging? In hoeverre is ons onderscheid tussen de gestreken en de geslagen klank op basis van hun temporele relatie nog relevant als de daadwerkelijke aanwezigheid van een fysieke actie niet nodig blijkt om de karakteristieken van slag en streek te ervaren?

Als we de identiteit van slag en streek terugkoppelen naar iets dat zich asynchroon dan wel analoog synchroon voordoet, dan mogen we daarbij niet de fout maken om dat temporele karakter uitsluitend als een audiovisuele relatie voor te stellen. Alleen al het horen van de geïsoleerde percussieslag is voldoende om een ervaring op te leveren met een asynchrone karakteristiek. Indien we uit blijven gaan van een voorbewust aandachtsmechanisme dat getriggerd wordt bij plotse veranderingen in de auditieve stroom, dan is het horen van een slag het horen van een gebeurtenis die al net heeft plaats gevonden. We kunnen er hoogstens nog de oorzaak en de gevolgen van proberen te achterhalen, maar als gebeurtenis zelf kun-

⁷¹ Voor een overzicht zie Ambrose Field, 2000/36-53.

nen we de botsing niet meer meemaken. Zelfs in een akoesmatistische context behoudt de slag iets van haar asynchrone karakter als een 'signaal van een voorbije contactgebeurtenis'. Ook voor diegene die de slag niet zelf uitvoert maar wel hoort is er sprake van een belichaamd tijdsverschil. Het opschrikkende effect van de slag wijst op een mobilisatie van het lichaam. Het lichaam wordt aangespoord de klankbron zo snel mogelijk te traceren (het richten van ogen en oren) en het lichaam voor te bereiden tot actie. In een akoesmatistische omgeving – en in dit voorbeeld geldt ook de bioscoop als een akoesmatistische omgeving – kan verondersteld worden dat dezelfde motorische impulsen tot reactie aanwezig blijven (waardoor sonore simulaties van dreiging of rust reëel aanvoelen), ook al wordt de fysieke veruitwendiging ervan op een hoger niveau van informatieverwerking onderdrukt.

Met deze veronderstelling – die niet de status heeft van een wetenschappelijke hypothese maar gestoeld is op auditieve ervaring – vermijden we het percussieve karakter te herleiden tot louter zichtbare motoriek of tot louter sonore karakteristiek. Met de toekenning van een asynchrone en sensomotorische prikkelkracht aan de percussieslag maken we bovendien duidelijk dat we slechts zinvol over de betekenis van geluid kunnen praten indien we het in een omgeving plaatsen waarin het daadwerkelijk gehoord kan worden en communicatief potentieel heeft. De botsing wordt pas betekenisvol als sonore slag indien we ze plaatsen in een ketting van oorzaken, gebeurtenissen en al dan niet onderdrukte reacties.

de spiegel in de slag, de stem in het instrument

Het lokaliseren van de slag in de buitenwereld of in de binnenwereld van de menselijke geest, is misschien onnodig. Recente ontwikkelingen in de neurowetenschappen en de cognitieve psychologie bieden argumenten om de waarneming van beweging in de buitenwereld nauw te verbinden met ervaringen van innerlijke beweging. De mimetische hypothese (Cox, 2001) stelt dat we geluiden in onze omgeving interpreteren door ze te vergelijken met geluiden die we zelf kunnen produceren. Die vergelijking moet niet begrepen worden als een representerende procedure (in die zin dat het zou gaan om vergelijkingen tussen een reëel en een opgeslagen klankbeeld), maar impliceert een directere simulatie of participatie die gebaseerd is op belichaamde ervaringen van klankproductie (Cox 2001/195). Meer concreet zouden ervaringen van muzikale beweging zich manifesteren als potentieel lichamelijke bewegingen doorheen een mimetisch proces op neuronaal niveau.

“The mimetic hypothesis holds that musical experience involves motor imagery, including the memory and the activation of muscular activity. If this is correct, it means that muscular tension and relaxation, of kinds that would produce sounds similar to those heard, are integral to music perception and cognition, regardless of whether we are conscious of this motor imagery.” (Arnie Cox, 2001/204)

Munitie voor deze veronderstelling wordt geleverd door de ontdekking van de zogenaamde spiegelneuronen (Gallese & Rizollatti, 1996): neuronen die actief zijn bij de uitvoering van bepaalde handelingen, maar die ook vuren wanneer die handeling niet daadwerkelijk wordt uitgevoerd, maar waargenomen wordt bij een ander subject.

“Mirror neurons are sensitive both to others' actions and to equivalent actions of one's own: they do not register the difference between one's own action and similar actions by others.” Susan Hurley (2006/216)

Hoewel de bewijzen voor het bestaan van spiegelneuronen zich vooral op het visuele terrein bevinden, zijn er steeds meer aanwijzingen dat soortgelijke processen plaatsvinden op auditief niveau (Gazolla e.a., 2006, Molnar-Szakacs & Overy⁷², 2006). De mimetische hypothese suggereert dat we de slag niet alleen begrijpen als een akoestische gebeurtenis, namelijk als een klankresultaat waarvan we de oorzaak kunnen achterhalen, maar dat we hem naargelang de context ook kunnen begrijpen op een participerende manier. De slag kan in zijn universaliteit een mimetische waarneming uitlokken, een luisteren-alsof-ik-het-zelf-doe (of, vanuit een opschrikkend effect, een luisteren alsof ik de slag onderga).

De theoretische repercussies van het bestaan van spiegelneuronen zijn van die aard, dat ze het afgelopen decennium onderwerp waren van intense discussies en speculaties. We verkeren niet in de positie om ten gronde aan dit debat deel te nemen, maar het is wel van belang om de rol van de theorie van de spiegelneuronen te onderkennen in de mimetische theorieën die een grote impact hebben in het huidige denken over perceptie en in het toegepaste denken over muzikale beleving. Cruciale factor in zowat alle varianten van deze theorieën, is dat perceptie en actie al op een heel direct (voorbewust) niveau van informatieverwerking met elkaar zijn verbonden. Waarneming van acties in de omgeving impliceert een (motor) mimetisch engagement van het eigen lichaam (Godøy, 2003). Mark Leman spreekt in dat verband van een 'actie-georiënteerde ontologie':

"the notion of action-intended ontology ... states that perception induces the stimulation of intentions that may be attributed to the environment. In fact, perception can be seen as the creation of a motor image of the world that is based on sensory information. The world is seen from the viewpoint of intentional actions."
(Mark Leman, 2008/88)

Het ligt voor de hand dat de theorie van de spiegelneuronen vooral relevantie bezit voor waarnemingen vanuit een tweede persoonsperspectief (Leman, 2010/143), een sociale 'ik-jij' interactie waarbij we de bewegingen van de ander niet meer als louter beweging waarnemen, maar als acties waarvan we de intentionaliteit begrijpen op basis van ons eigen actiegericht repertoire van motorische vaardigheden en reflexen. Een logische consequentie daarvan, is dat acties die buiten dat repertoire vallen, op een andere manier worden verwerkt en aldus ook een andere 'betekenis' zullen hebben⁷³.

Eén van de implicaties is dat het zien en horen van de bewegingen van een muzikant, in zoverre ze resoneren met het actierepertoire van de toeschouwer/luisteraar, overeenkomstige motorische intenties op neuronaal niveau kan activeren bij de toeschouwer, zonder dat daarom deze impulsen ook daadwerkelijk worden omgezet in uitwendige motoriek. Dat alles

⁷² [Music and mirror neurons: from motion to 'e'motion](#), laatst bezocht op 18/12/2010.

⁷³ Een hersenstudie waarbij aan menselijke proefpersonen mond- of muilacties werden getoond van respectievelijk mensen, apen en honden, bevestigt die hypothese (Buccino, 2004 in Ferrari & Gallese, 2007). De sterkste hersenactiviteit in het neuronale motorische systeem werd teruggevonden bij het kijken naar de menselijke mond die bijt of praat. Ook de mensachtige mondbewegingen van de aap (smakkende lippen bv.) leverden motorische excitaties op. Bij de blaffende hond daarentegen werden de acties vooral op basis van visuele eigenschappen verwerkt. (Gallese, 2005). Hersenonderzoek van Bangert, Peschel e.a. (2006) met pianisten en niet-pianisten suggereert dat soortgelijke differentiaties ook bij het luisteren naar menselijke activiteit kunnen worden waargenomen. De lichamelijke vertrouwdheid met een activiteit bepaalt het motor-mimetische engagement in de waarneming van die actie. Dergelijk argument ondersteunt de culturele betekenis van 'musica practica' (zie p.119-20) in de muziekreceptie.

motiveert ons nog tot een bijkomend onderscheid tussen het slag- en het strijkmodel. In speeltechnisch en ergonomisch opzicht is het percussie-instrument beslist eenvoudiger dan het strijkinstrument. Zoals we al hebben aangehaald, zijn de acties van linkerarm en rechterarm bij het strijkinstrument in motorisch opzicht allesbehalve complementair. De opwaartse houding van de viool onder de kin is zelfs ronduit onnatuurlijk te noemen. Daarom vergt de meest elementaire klankproductie of toonbeheersing bij een strijkinstrument al een behoorlijk leerproces, het gaat om een gespecialiseerde motorische techniek die haast van de grond af moet worden opgebouwd.

Het instrumentaal concept van het slaginstrument daarentegen is helder en sluit veel beter aan bij de dagelijkse leefwereld: een vel, een houten of metalen membraan wordt beslagen met de hand of met behulp van slaghout. Een grote, snelle beweging maakt een luide slag, een kleine en trage beweging een zachte. De mediatie is met andere woorden rechttoe – rechtaan, en de impact van de slagbeweging lijkt makkelijk te voorspellen. Er is een grote analogie tussen de soort van slagbeweging (de snelheid, het traject), en het klankresultaat, en ook het gerichte aspect van de slagbeweging is duidelijk: de slag concentreert zich op één punt in de ruimte en de tijd. Het is bovendien een erg universele beweging die mensen ook in een buitenmuzikale context van jongsaf aan hanteren. In dat opzicht valt te veronderstellen dat het horen en het zien van het beslaan van een percussie-instrument een intuïtieve herkenbaarheid bezit die het bestrijken van een snaarinstrument ontbeert. Met intuïtieve herkenbaarheid bedoelen we dan vooral dat de directheid van de herkenning berust op kennis die lichamelijke interactie-ervaring met de omgeving vertoont. De slag bezit een dergelijk universeel karakter, dat hij als bewegingssoort met een typisch klankeffect (als een multimo- daal gegeven) intuïtief begrijpbaar is. Hij resoneert met een lijfelijke kennis van de manieren waarop dingen met elkaar in botsing kunnen komen en hoe dat dan klinkt.

enactie en subvocalisatie

“Perception is not something that happens to us, or in us. It is something we do... We *enact* our perceptual experience; we act it out.” (Alva Noë, 2005/1)

Nauw verwant met de mimetische hypothese is de 'enactieve benadering' van perceptie. Het begrip 'enactie', zoals gehanteerd door Fransisco Varela en Evan Thompson (1991) vanuit een fenomenologisch perspectief, krijgt in de perceptiefilosofie van Alva Noë een sensomotorische invulling. Perceptie is volgens Noë betekenisvol dankzij de lichaamstechnieken waarover we beschikken om met de ons omringende wereld te kunnen interageren. Noë geeft het voorbeeld van de tomaat waarvan we enkel de voorkant zien, maar die in onze ervaring toch als 'geheel' aanwezig voelt. Noë weerlegt dat die ervaring berust op een illusie of op een veronderstelling, maar gaat uit van het realiteitsgevoel van de ervaring zelf. Die realiteit kan volgens hem alleen verklaard worden als een ervaring van *toegang* tot de aanwezigheid, dat wil zeggen, het vertrouwen van de waarnemer dat hij op grond van zijn sensomotorische vermogens (zich verplaatsen in de ruimte, grijpen, betasten) toegang heeft tot de volle aanwezigheid van de tomaat. (Noë, 2006/411-31).

De ervaring van lichamelijke aanwezigheid is een gegeven dat we al herhaaldelijk hebben ontmoet. Zowel als een problematiek (de aanwezigheid van het uitvoerende lichaam vergroot niet noodzakelijk door het toepassen van allerhande vergrotings- en projectietech-

nieken), als vanuit het gezichtspunt van een gedeelde aandacht (zie hoofdstuk 1). Indien we het enactieve perspectief verbinden met de mimetische hypothese, dan kunnen we begrijpen hoe de toegang tot het musicerende lichaam instrumentaal gemedieerd kan zijn. We hebben eerder gesteld dat de performatieve dimensie van het musiceren benaderd kan worden vanuit een instrumentale gerichtheid van het uitvoerende lichaam. De instrumentale omgeving functioneert als een veld waarin (of waarop) het musicerende lichaam zich beweegt. Het is dan de impliciet begrepen toegang tot de bewegingsmogelijkheden in dat veld, die ons als toeschouwer in staat stelt met de instrumentale handelingen te participeren.

Een belangrijke implicatie van die hypothese van een gemeenschappelijke toegang tot een instrumentaal veld, is dat in het plaatsvervangende mee-maken van de instrumentale handeling niet alleen de handeling als dusdanig voelbaar wordt, maar ook de potentiële handelingen die vanuit het momentane musiceren mogelijk zijn. In mijn persoonlijke ervaringen met de muziek van Lachenmann is het dikwijls dat soort van lichamelijk engagement dat ik ervaar. Een mee-denken of meetasten aan het instrument, waarbij ik soms neigingen gewaarword die op de instrumentale handelingen voorop schijnen te lopen ('op het puntje van de stoel zitten', verwoordt misschien wel het duidelijkst die ervaring van mimetisch engagement). Nieuwe uitwegen dienen zich voortdurend aan, niet zozeer als sonore ideeën maar wel als concrete, in stelling gebrachte motorische impulsen, als intenties van mijn handen, armen of vingers die in een schaduwspel verwickeld zijn met het weerklinken van de muziek. Het opvatten van het instrument als een speelterrein waartoe niet alleen de uitvoerder, maar ook de luisteraar toegang bezit, biedt misschien een antwoord op de problematiek van het anekdotische waartoe een concreet instrumentale muziek theoretisch leidt (zie p.86).

Andere, inductieve argumenten voor een belichaamde benadering van perceptie, baseren zich op de mimetische taalverwerving en de motorische ontwikkeling bij een kind. De leerstructuur die het kind in staat stelt via motorische en klinkende imitaties vaardigheden te verwerven, zou niet alleen beperkt blijven tot het eigenlijke leerproces, maar aanwezig blijven als een interpretatiestructuur die op een geïnternaliseerde wijze actief is in onze waarneming. Het inschatten van een in de buitenwereld waargenomen handeling zou op een voorbewust niveau dan telkens gepaard gaan met een nabootsen of mee-maken van die handeling. Een proces dat ook verwant lijkt met het fenomeen van 'subvocalisatie' tijdens leesprocessen. Uit onderzoek blijkt dat zelfs bij stillezen dikwijls nog altijd zenuwprikkels gestuurd worden naar de tong en de stembanden⁷⁴. Het lezen gaat met andere woorden gepaard met (onderdrukte) motorische impulsen die overeenkomen met de impulsen die optreden bij het luidop uitspreken van dezelfde woorden. Dat zou wijzen op de aanwezigheid van een geïnternaliseerd mimetisch proces en stemt ook overeen met de gangbare leesontwikkeling van kinderen (het luidop lezen gaat het stillezen vooraf).

“Als ik een zangeres een hoge toon hoor zingen, ervaar ik de engte van haar strottenhoofd. Dat is het elementair model van het waarnemen. Dat men een lichamelijke voorstelling van het gebeuren heeft dat men onmiddellijk begrijpt.”
(Beat Furrer in: De Temmerman, 2007)⁷⁵

⁷⁴ Er bestaan technieken om met behulp van deze zenuwprikkels het subvocaal 'denken' van woorden om te zetten in tekst of kunstmatige spraak (Bluck, 2004). Het potentieel daarvan voor astronauten, militaire toepassingen of mensen met een spierverslaving spreekt voor zich. Laatst bezocht op 18/12/2010.

⁷⁵ Bron: website Oorgetuige, Gesprek met Beat Furrer, laatst bezocht op 18/12/2010.

Er zijn meerdere argumenten om ook in de muzikale ervaring de aanwezigheid van subvocalisatieprocessen te veronderstellen. Niet alleen richten vele traditionele instrumenten en hun speelinstructies zich naar het ideaal van de zingende stem, ook de manier waarop met het muzikale geheugen wordt omgegaan wijst op een stemachtig referentiekader. Aangezien de stem het eerste en meest ontwikkelde sonore imitatie-instrument is van de mens, is het niet verwonderlijk dat er beroep wordt gedaan op de 'verbeelding' van de stem - te begrijpen als de spierspanningen in strottenhoofd en mond die nodig zouden zijn om tot de sonore imitatie te komen - om instrumentale klanken te begrijpen of te memoriseren.

Subvocalisatie komt het duidelijkst naar voren in de omgang met melodische gegevens. Arnie Cox (2006) wijst in dat verband op een herkenbaar fenomeen: wanneer muziekgebruikers gevraagd wordt om zich een instrumentale melodie voor de geest te halen, dan blijken de meesten daar één of ander engagement van de stem bij te ervaren, een soort onderdrukte drang om (sub)vocaal te participeren met de melodie.

"...part of how we comprehend music (at least in recall), is in terms of vocal experience, regardless of the medium of the source" (Arnie Cox, 2006/46).

Wat Cox hierbij niet echt in aanmerking schijnt te nemen, is dat subvocalisatie bij melodieën niet zozeer gericht lijkt op de mimesis van toonkleur, maar vooral op de belichaming van de toonhoogte. In de gehoorvorming en 'solfège' van de klassieke muziek speelt zingen vanouds een belangrijke rol. Het lijkt aannemelijk dat subvocalisatie vooral afhankelijk zou kunnen zijn van de aanwezigheid van een stabiele, of op zijn minst nazingbare toon, zodat het nabootsen van het timbre misschien een minder belangrijke rol speelt (zie Leman p.105-6). Om dat te onderzoeken zou ook het voorkomen van subvocalisatie in niet-tonige of in texturale, 'niet-meezingbare' muziek moeten worden onderzocht.

Als we daar nog een speculatie aan zouden mogen toevoegen, dan geeft één en ander misschien ook een verklaring voor de zwaartekracht van het stemideaal in de tonale en tonige muziek: als de stem de filter is die op een open of verborgen manier voortdurend aanwezig is in de muziekbeoefening, dan valt te veronderstellen dat ze tijdens de ontelbare actie-reactiecycli van het instrumentale oefenen als een aantrekkingspool kan functioneren voor de sonoriteit en vooral ook de frasering en articulatie van het melodische instrument. Het zou betekenen dat de stem dankzij de mogelijkheid toonhoogte te belichamen (en daarmee de sonore informatie ondubbelzinnig te maken) enerzijds de grilligheid van het instrumentale timbre weet te neutraliseren, maar anderzijds door de eigen (en)actieve alomtegenwoordigheid de klankkleur van het instrument gaandeweg naar zich weet toe te trekken. Het plooiën en richten van het musicerende lichaam naar het instrument krijgt daarmee een andere dimensie. In onze definitie van het performatieve (zie p.132) bleef het streven naar een 'optimaal weerklinken' van het instrument onbepaald. In het stemideaal ligt het optimale klankbeeld niet in het instrument zelf, maar in een selectie van instrumentale speeltechnieken die het instrumentale timbre zo dicht mogelijk in de buurt brengen van de menselijke stem. Niet alleen het lichaam plooit zich naar het instrument, het instrumentale timbre wordt zelf gedomesticeerd, vermensenlijkt. Het is een adaptatie die dan eerder als een toe-eigening kan worden bestempeld. We zouden hier kunnen spreken van een aantrekkingskracht die in twee snelheden werkt: op een kleine tijdschaal verandert het instrument niet als object, maar

richt het musicerende lichaam zich naar dat object door een aanpassing van de speeltechniek, op een grotere tijdsschaal kan de aantrekkingskracht van het stemideaal leiden tot organologische aanpassingen van het instrument.

Het stemideaal is beslist niet de enige richtgevende factor in instrumentale ontwikkelingen. Het is bovendien een ideaal dat op zichzelf altijd al cultureel gekleurd is. Muzikale culturen, maar ook talen vertonen vaak een typerend stemgebruik dat tot tweede natuur van hun gebruikers is geworden. In het 'beatboxen' van de hip-hopcultuur richt de stem zich naar het percussie-instrument. Het is een mooi voorbeeld dat aantoont dat imitatieprocessen in verschillende richtingen kunnen werken en erg flexibel zijn. Zoals we eerder hebben besproken is de ontwikkeling van een klankideaal een hoogst complex proces. Op het snijpunt van instrumentale weerstand en menselijke natuur kunnen nieuwe culturele attractoren ontstaan met een eigen aantrekkingskracht. Daarenboven hebben we reeds aangegeven dat een louter ecologische benadering van muzikale evoluties geen recht doet aan de mentale weerstand van het musicerende of componerende individu. Het grote project van John Cage om klanken te bevrijden van hun intentionaliteit en expressie, verkrijgt vanuit bovenstaande gedachtengang nog extra betekenis. Het getuigt van een zelfreflectie die niet zozeer als filosofie mag bestempeld worden⁷⁶, maar die gegrond is op de waarneming en bewustwording van het lichaam in de muzikale cultuur.

Als de beluistering of uitvoering van een melodie de menselijke stem subvocaal engageren als een mimetische filter voor toonbewegingen zonder gedefinieerde kleur en locatie, dan lijkt de geïsoleerde percussieslag lijf en leden te richten naar een lokaliseerbaar, akoestisch *daar*. Maar net zoals we de aanwezigheid van het archetypische strijkinstrument uiteindelijk ergens op de as tussen *hier* en *ergens* hebben geplaatst, brengt het betrekken van het lichamelijke engagement bij de ervaring van een slag ons naar een genuanceerdere plaatsbepaling. De spontane associaties met het percussie-instrument in de muziekcultuur zijn niet alleen effecten van een wakker schudden of een zich manifesteren, maar vooral ook van enthousiasmeren en in beweging zetten.

Onverwachte, opschrikkende percussieslagen zijn niet de regel in de muzikale ervaring. Meestal worden slagen gegroepeerd tot een ritmiek met een betekenis die meer is dan een alarmerend signaal. Bovenal transformeert de regelmatige aaneenrijging van slagen zich tot een puls. En dan gebeurt er iets fascinerends: de drummer slaat de puls, het luisterende lichaam begint te bewegen. Niet meer als een lichaam dat heen en weer geslagen wordt (en waarvan de beweging dus na de slag komt), maar als een lichaam dat zich gaat synchroniseren met de puls, ja zelfs in zijn acties de puls vooraf lijkt te kunnen gaan en te kunnen voorstellen.

Het asynchrone karakter van de geïsoleerde percussieslag introduceerde een multisensoriële karakteristiek in onze ecologische benadering van de muzikale waarneming. Met de aaneenrijging van percussieslagen tot een puls lijkt hun opschrikkende, uit-het-verband-rukkende effect te kunnen worden bezworen: luisteren wordt meeluisteren, maar vooral ook meedoen. Beat als het bezweren van het lichaamsvreemde *daar* in de pulsmatige resonantie van het *hier*, zodat de luisterende door de slag niet meer wordt weggeslagen, maar er zelf de contro-

⁷⁶ Eén van de kritieken die Cage soms ten deel vallen, is dat hij de muziek ondergeschikt maakte aan een discours over muziek, dat hij met andere woorden filosofie in de muziek probeerde te bedrijven. Zie ook de opvattingen van Stephan Beyst terzake: 'tonen en geluiden', laatst bezocht op 06/12/2010.

le over krijgt. In het meebewegen met de puls lijkt de danser de slag vanuit een beweging *hier* naar het klinkende *daar* terug te kaatsen. Een interactie waarvan het genot bij elke herhaling schijnt te kunnen vergroten, zodanig zelfs dat het kan leiden tot de roes van een pulsmatig *ergens*.

multimodale gestiek

De mimetische theorie verbindt motorische activiteit en sensorische perceptie al op een laag, prereflexief niveau. De ontdekking van spiegelneuronen halfweg de jaren '90, heeft de opvatting versterkt dat actie en perceptie deels gebruik maken van eenzelfde neuronale structuur. Ook al is er sprake van gelokaliseerde breinfuncties, toch zijn er hersengebieden waar dezelfde 'amodale' neuronen actief zijn bij zowel het uitvoeren van handelingen als bij de waarneming ervan (Leman, 2008/91). Bovendien blijken deze neuronen daarbij te kunnen reageren op signalen van sensorisch verschillende oorsprong. De wetenschappelijke bewijskracht wordt steeds groter dat zintuiglijke informatieverwerking niet op een geïsoleerde wijze, per zintuig afzonderlijk gebeurt.

Als perceptie in hoge mate multimodaal is, dan kan een al te ver doorgedreven reductionistische analyse van de muzikale ervaring alleen maar leiden tot een verlies van datgene wat zich in de ervaring als 'muzikaal', maar ook als 'lichamelijk' aandient. Muzikale en lichamelijke dimensies van de muziek vinden we niet terug door ze te reduceren tot afzonderbare auditieve, tactiele, proprioceptische of visuele ervaringen en indrukken. Het muzikale en het lichamelijke zijn als ervaring eerder als epifenomenen op te vatten, als de uitkomst van processen die zich op een hoger niveau afspelen dan het niveau van de akoestische structuur of de ruimtelijke positionering.

Vertaald naar het slag- en strijkmodel, betekent het dat we wel kunnen starten, maar niet kunnen eindigen bij hun onderling verschillende klankenveloppe of hun in mechanisch opzicht verschillende ontstaansgeschiedenis. In de perceptie betekent het horen van een slag ook het horen van een slag*beweging* (ook al is die niet zichtbaar), net zoals omgekeerd het zien van de strijkbeweging een bepaald type van voortgezet, continu geluid veronderstelt⁷⁷. Beweging en klank schijnen met andere woorden pas betekenis en identiteit te krijgen wanneer een stap hoger wordt gezet in de perceptuele verwerking, namelijk daar waar ze gekoppeld worden aan informatie uit een andere bron.

Om de betekenis van die multi- of intermodaliteit beter te begrijpen, neem ik mijn toevlucht tot een terminologie die spontaan en veelvuldig opduikt in muzikale praktijken en die vandaag het onderwerp is van grote muziekwetenschappelijke maar ook compositorische interesse. Zowel wanneer het gaat om de ervaring van sonore variaties in de tijd als in de lichamelijke uitvoering en timing van klanken, wordt er door muzikanten vaak teruggerepen naar begrippen die gesticulariteit uitdrukken. Gestiek is in muzikale context echter een begrip met een moeilijk te definiëren lading. De muzikale geste verwijst niet noodzakelijk naar een concreet sonoor verloop of een daadwerkelijke beweging. In het intuïtieve taalgebruik van muzikanten lijkt de geste eerder een holistisch karakter te hebben. Robert S. Hatten (2006/1) definieert een geste als:

⁷⁷ Waarmee het in de akoestische situatie vanzelfsprekend overeenstemt, maar in gedigitaliseerde situaties niet noodzakelijk.

“any energetic shaping through time that may be interpreted as significant”

We staan stil bij de drie ingrediënten van deze definitie: het vormaspect, het temporele karakter en de betekenisvolheid. De gesticulatie als betekenisvol definiëren stelt een grens op het gebruik van de term. Niet alle waarneembare muzikale actie kan dan als gesticulatie worden beschouwd. David Lidov (2006) onderscheidt betekenisvolle muzikale gesticulatie van gesticulatie, functionele acties, (sub)vocalisatie, ademhaling en symptomatisch gedrag. Gesticulatie bijvoorbeeld, is chaotisch en meestal eerder een symptoom van een toestand dan het resultaat van een expressieve intentie. Lidov richt zich in zijn benadering vooral op emotioneel betekenisvolle gesticulatie en laat zich daarbij eveneens inspireren door de *sentient forms* van Manfred Clynes (daarbij aangevend dat deze tot op heden controversieel blijven).

Wat al dan niet onder de categorie 'gesticulatie' kan vallen, blijft echter voer voor discussie. Eén van de problemen in het huidige onderzoek naar muzikale gesticulatie, is dat het zich dikwijls toespitst op stabiele referentiekaders (zoals de klassieke muziekpraktijk of etnische muziek). De tegenhangers van gesticulatie die Lidov beschrijft (gesticulatie, functionele acties etc), hebben vanuit de context van de nieuwe en experimentele muziek een andere benadering nodig. In een noodsituatie is gesticulatie chaotisch en als motoriek niet intentioneel. Maar op een podium kan gesticulatie wel degelijk een intentioneel karakter krijgen, zowel vanuit het perspectief van de uitvoerder als van de componist. De perspectiefveranderingen en de concrete omslag in de muziek waarop we ons concentreren, brengen met zich mee dat datgene wat als betekenisvolle actie op de voorgrond komt te staan, verschuift. We zullen gesticulatie dan ook in zijn meest brede vorm blijven opvatten, uitgaande van de definitie van Robert S. Hatten, met de beperking dat we uitgaan van een gesticulatie die vanuit uitvoerend of compositorisch perspectief een intentioneel karakter heeft en voor de toeschouwer of luisteraar betekenisvol is.

Het vormaspect van de muzikale gesticulatie lijkt van een abstract, categorisch karakter te zijn. Daarmee bedoel ik niet dat het gaat om een symbolische representatie op een hoger cognitief niveau, maar wel dat de vorm zelf niet afhankelijk is van één sensorische (auditieve, visuele, tactiele, proprioceptische) bepaling. Anderzijds kunnen we gesticulatie niet denken zonder een bewegingskarakter, wat eventueel kan impliceren dat het motorische systeem bij elke productie of ervaring van gesticulatie betrokken is (de neurologische bewijskracht hiervoor valt echter ver buiten het bereik van ons onderzoek). Het vermogen om gesticulatie te mappen naar verschillende zintuiglijke en motorische systemen, suggereert dat de muzikale gesticulatie als een multi- of intermodaal gegeven moet benaderd worden waarin op zijn minst klankwaarneming en ervaringen van beweging met elkaar kunnen verbonden worden.

De ervaring van de coherentie van een muzikale gesticulatie hangt wellicht nauw samen met haar multimodaliteit. Als in de gesticulatie (multi)sensoriële en motorische informatie aan elkaar gekoppeld kunnen worden tot een vorm of een patroon met een duidelijke (niet-ambiguë) betekenis, dan reduceert de muzikale gesticulatie actie en perceptie tot een betekenisvolle synthese met een communicatief actiepotentieel.

“Gesture draws on basic *sensorimotor* mappings that foster a natural categorization of dynamic events throughout perception, even prior to conceptualization. Movements – usually involving several parts of the sensorimotor system – cohere or become integrated into *synthetic* movements that can support gestural interpretation when their el-

ements are coordinated into a singular functional motor action or perception – or typically a combination of both...The interchangeability between producing and interpreting a gesture depends on a representational capacity that is shared throughout the sensorimotor system, and that enables individual mappings to be correlated with each other ... gesture involves the coordination of *intermodal syntheses*, based upon the *functional coherence* of movements and events, and their *emergent* meanings.”
(Robert S. Hatten, 2006/1-2)

In de receptie schijnt de geste een *emergent* karakter te hebben: ze is de betekenisvolle synthese van een multisensoriële waarneming en de proprioceptische ervaring van een lichamelijke betrokkenheid. De muzikale geste manifesteert zich als muzikale betekenis op het kruispunt van sonoriteit, motoriek (zowel openlijke als onderdrukte), stiling of figuratie. Ze kan geassocieerd worden met de zichtbare of hoorbare motorische bewegingen van het musicerende lichaam, ze kan refereren naar een typisch klankverloop of zelfs naar een al cultureel gestileerde gestiek. Als emergente vorm kan ze echter niet worden gereduceerd tot één van haar modaliteiten.

We kunnen veronderstellen dat het intermodale potentieel van de gestieke vorm tijdens het musiceren of componeren kan functioneren als een richtpunt of leidraad voor sonore concretisaties. In haar multimodale, sensomotorische resonanties, ligt dan misschien precies de verbeeldingskracht van het gestieke denken: een gestieke vorm kan als type tegelijk worden vooropgesteld én in de realiteit worden ingevuld met een audiomotorisch verloop⁷⁸. De energetische vorm van de geste zou op die manier kunnen functioneren als een richtpunt voor de timing en dynamiek van muzikale articulaties. Dat kan het belang van het gestieke engagement van de uitvoerder verklaren, ook daar waar het voorbijgaat aan louter klankproductionele eisen. Vanuit het standpunt van de uitvoerder produceert muzikale gestiek muzikale intentionaliteit. Maar de multimodaliteit van de geste biedt ook openingen voor een compositorisch perspectief.

Het werken met gestieke identiteiten verschaft een potentieel om het klank uitvoerende lichaam in te zetten als een compositorisch materiaal. De permanente aanwezigheid van het musicerende lichaam maakt het tot een geschikt veld om sonore en zichtbare gestiek tot elkaar te verhouden en om die verhouding als uitgangspunt te nemen voor structurele of narratieve differentiaties. Dat wordt het duidelijkst in situaties waarin de relatie tussen motorische input en sonore output gevarieerd kan worden, wat bijvoorbeeld het geval is zodra gebruik wordt gemaakt van elektronische componenten voor de omzetting van fysieke inspanning naar klankproductie. Het digitale medium in het bijzonder vormt een geschikt medium om de relatie tussen fysieke actie en klankproductie te thematiseren. In een mechanisch-akoestische context lijkt zo iets minder relevant, omdat de relatie tussen de waargenomen actie en het gehoorde geluid er grotendeels analoog blijft en onderworpen is aan voorspelbare wetten. Toch vinden we in het model van de slag en de streek al twee gestieke basismodellen die onderling verschillen wat betreft hun temporele relatie tussen lichamelijke actie en klinkende aanwezigheid. Het compositorische potentieel van die differentiaties zullen

⁷⁸ Hoe dat 'voorop stellen' moet worden voorgesteld (in contrast tot de emergentie van betekenis) is mij niet duidelijk, en bij mijn weten is ook de wetenschap hier nog lang niet aan toe. Inzicht verwerven in de dynamiek van het gestieke denken en haar concretisaties veronderstelt niet minder dan inzicht verwerven in het temporele verloop van het creatieve denken en het reactievermogen van de muzikant of de danser.

we in volgende paragraaf onderzoeken aan de hand van *Sequenza V* van Luciano Berio.

Het huidige onderzoek naar muzikale gestiek speelde zich tot voor kort grotendeels af in een virtuele omgeving (Hatten, 2006) die onderhevig is aan metrische en tonale krachten. De muziek van componisten als Schubert, Mozart, Chopin of Beethoven figureerde daarbij al te vaak als het referentiekader. Een nieuwe insteek op gestiek wordt vandaag geleverd door het onderzoek naar sonorisiemogelijkheden van digitale, interactieve omgevingen (bijvoorbeeld in de sonorisatie van 'avatars' (Gibet, 2010), of in de ontwikkeling van interactieve beeldtechnologieën door middel van gestieke patroonherkenning (zie Camurri & Moeslund, 2010). In het laatste hoofdstuk zullen we enkele voorbeelden van recente composities behandelen die duidelijk maken dat ook de nieuw gecomponeerde muziek interessante invalshoeken op het onderzoek naar gestiek kan bieden.

In het vervolg van dit hoofdstuk blijven we vooral uitgaan van de concrete realiteit van het traditionele, instrumentale musiceren. We zullen op zoek gaan naar een directere vorm van gestiek dan degene die we terugvinden in het werk van David Lidov, Robert S. Hatten, Arnie Cox e.a. Het zijn vooral de intermodale, energetische en temporele aspecten van de geste die in ons onderzoek van belang zijn. Door het slaan, plukken of strijken reeds als betekenisvolle gester te beschouwen, wordt het mogelijk om het uitvoerende lichaam op een heel directe manier een plaats te geven in een compositorisch denken van de muzikale gestiek.

plukken

De slag en de streek zijn prototypes van instrumentale speeltechnieken met een specifieke temporele relatie tussen actie en klankresultaat. Als klinkende acties kunnen we ze eveneens opvatten als gestieke identiteiten die multimodaal van aard zijn. Ze zijn de emergente gestieke identiteit van de combinatie van een bepaald type van actie met een bepaald type van klankverloop. Vanuit het compositorische perspectief van mijn onderzoek klinkt die multimodale, gestieke muziekbenadering erg aantrekkelijk. Als lichamelijke identiteit en performativiteit in de muziekuitvoering voor een groot stuk bepaald worden door temporele verhoudingen tussen instrumentale gerichtheid en klankresultaat, dan lijkt daar een kans te liggen om lichamelijke identiteit gestalte te geven vanuit de (gestieke) organisatie van die temporele verhoudingen. Dat zou alvast een benadering van het uitvoerende lichaam opleveren die niet in de eerste plaats choreografisch of theatraal is, maar die aansluit bij de idee dat componeren een arbeid is waarin het sonoor vormgeven van de tijd voorop staat.

Componeren wordt vaak omschreven als een bijeenleggen, als een horizontale en verticale organisatie van geluiden in de tijd. Maar allereerst moet componeren vertrekken van een onderscheiden en discrimineren van datgene wat bovenop en naast elkaar gelegd kan worden. Dat was alvast onze belangrijkste motivatie om een onderscheid te maken tussen het instrumentale model van de strijker en dat van de percussionist. Het is intussen wel duidelijk dat het hier om archetypische modellen gaat die we niet letterlijk kunnen koppelen aan slaginstrumenten en strijkinstrumenten. De slag en de streek dekken niet de volledige instrumentale actie op het slaginstrument of het strijkinstrument. Het strijkinstrument wordt een tokkelinstrument bij pizzicatospel, net zoals een drumvel een strijkinstrument kan worden wanneer je er met de vingers overheen glijdt. Om meteen duidelijk te maken hoe complex elke toepassing van een abstract model op een concreet instrument is, en welke genuanceerdheid daarbij nodig is, staan we even stil bij het plukken van de snaren van een strijkin-

strument. Voor de duidelijkheid richten we ons op een extreme vorm van dat plukken: het *Bartok*-pizzicato waarbij de snaar zo sterk verticaal omhoog wordt getrokken, dat ze bij het loslaten met een percussieve slag tot tegen de toets slaat. Zowel wat betreft de klankvorm als de actie, gaat het om een actie die duidelijk onder de percussieve categorie valt: de klank komt na de lichamelijke inspanning, de enige controle over de klank zit in de actie die er net aan vooraf gaat.

Nochtans zal het karakter van het *Bartok*-pizzicato meestal niet als asynchroon ervaren worden in de uitvoering. De objectieve temporele verhouding volstaat hier niet om het identiteitsverschil tussen slag en pluk te verklaren. De interpretatie vanuit een gestieke, holistische energievorm maakt het verschil wel duidelijk. Als de percussieslag als geste de identiteit van een botsing heeft, dan is het pizzicato een explosie. De beweging van de vinger vertrekt immers vanop de snaar, 'samen' met de klank (tenzij je het positioneren van de vingers mee in de actie betreft). Het multimodale karakter van deze geste wordt nog versterkt doordat de achternakomende beweging van de vinger, hand en arm perceptueel makkelijk gekoppeld kan worden aan het uitresoneren van de snaar (tenzij die meteen door de linkerhand gedempt wordt, wat niet toevallig een sterke impact heeft). Bij de uitvoering van een geïsoleerd pizzicato lijkt het vaak alsof het uitbewegen analoog verloopt met de amplitude van de klankenveloppe. Ik ben niet op de hoogte van een specifiek onderzoek op dit terrein, maar met het argument van een actiegerichte perceptie valt het te veronderstellen dat er bij vele muzikanten inderdaad sprake zal zijn van dergelijke audiomotorische synchronisaties die we bijna als een parasitaire micro-dans (want het gaat om beweging na de klankproductie) in de muziekuitvoering kunnen beschouwen. Alleszins is duidelijk dat de interzintuiglijke resonanties in het pizzicato door de uitvoerder suggestief kunnen worden uitgebuit door bijvoorbeeld nog uit te bewegen tot ver voorbij de eigenlijke resonantietijd, waardoor een langer uitklinken gesuggereerd wordt (gelijkaardige fenomenen vinden we soms in de motorische beleving van de pianist of gitarist na het aanslaan van een uitresonerend akkoord)

De klankkwaliteit van het pizzicato is niet zoals bij de percussieslag afhankelijk van de snelheid en het bewegingstraject van de hand naar het instrument toe, maar wel van de geste die gelanceerd wordt vanuit het contact tussen vinger en snaar. De klanksterkte van het plukken hangt af van de mate waarin de snaar voor het loslaten uit haar evenwicht getrokken wordt, maar in de praktijk zal vooral de intentie van een beweging worden ervaren die als het ware pas *in* het loslaten van de snaar vertrekt. Het 'denken' van een krachtige pizzicato-geste tijdens het musiceren kan dus voorgesteld worden als het voorop stellen van een beweging die pas *na* het loslaten van de snaar haar voltooiing vindt⁷⁹.

In objectieve zin is de tijdsverhouding tussen actie en klank bij het plukken en het slaan dezelfde: alle controle over de klank gaat de klankaanzet vooraf. Maar vanuit een psychomotorische intentionaliteit zouden we bijna van een tegengestelde tijdsverhouding kunnen gewagen: de klankaanzet bij het plukken wordt niet voorop gesteld als het eindpunt maar wel als het startpunt van een lichamenlijk beleefde, energetische vorm (een 'explosie').

Het lijkt een vergezochte omweg: muzikanten die om de controle te verwerven over de aanzet van een klank de achternakomende resonanties mee opnemen in een vooropgesteld ge-

⁷⁹ Uit mijn eigen ervaring puttend, verbeeld ik mij de uitvoering van een geïsoleerd 'Bartok-pizzicato' niet alleen als een ver omhoog trekken van de snaar, maar ook als de felheid van de handbeweging *na* het loslaten van de snaar, alsof de vinger tegelijk de boog spant en bij het loslaten de pijl is die wordt afgeschoten.

stiek patroon, zodat we kunnen gewagen van een muzikale intentionaliteit die niet letterlijk samenvalt met de muzikale notatie, maar zich psychomotorisch uitstrekt van voor tot na de klank. Als daar inderdaad sprake van is, dan biedt het plukken ons een voorbeeld van een instrumentale actie waarin de multimodaliteit van de muzikale gestiek duidelijk aan de oppervlakte komt.

3.7 Van het punt en de lijn

Willen we de instrumentale archetypes van slag, streek en pluk op de praktijk toepassen en ook bruikbaar maken voor andere instrumenttypes, dan is het beter de streek nog verder te abstraheren tot een 'lijn', en de 'slag' en de 'pluk' door een 'punt' te vervangen. De relatie tussen klankproductie en lichamelijke inzet denken als punt- of lijnverhoudingen, biedt ons dan een basismodel waarmee we zowel traditionele instrumenten als nieuwe muzikale interfaces kunnen onderzoeken in hun actie-klankverhouding. De lijn staat dan voor een synchrone en analoge verhouding van de lichamelijke inspanning tot de klankproductie. Het (slag)punt moeten we lezen als de articulatie van een asynchrone relatie: het is het punt waarin een voorafgaand lichamelijke engagement hoorbaar wordt omgezet in de trillingsenergie van het vibrerende instrument. Het is meestal ook in motorische zin een omslagpunt: de op elkaar gedrukte lippen die zich met een ploffende 'p' openen, de trommelstok die bij het raken van het vel weer terugveert. Dat laatste voorbeeld maakt er ons op attent dat in het omslagpunt meestal niet alle lichamelijke energie wordt omgezet in klank, maar dat de inertie van de bewegende massa nog voor een uitbewegen na het punt zorgt. Merk op dat het uitbewegen van de trommelstok als actie vergelijkbaar is met het uitbewegen van de hand na het plukken van de snaar, hoewel we gesuggereerd hebben dat in de muzikale beleving een andere gestieke identiteit ervaren wordt: de motorische intentionaliteit gaat bij de slag de aanzet vooraf, terwijl bij het plukken de motorische intentie veeleer in de klankexplosie wordt gelegd, zodat een werkelijk 'uitbewegen' een eind opgeschoven wordt in de tijd.

Samengevat zouden we kunnen stellen dat vanuit het perspectief van de uitvoerder de instrumentale gerichtheid in het puntmodel de klank vooraf gaat (en eventueel achterna komt), terwijl het in het lijnmodel de klank begeleidt. De daadwerkelijke klankcontrole gaat in het puntmodel altijd de klankaanzet vooraf, in het lijnmodel vergezelt de lichamelijke controle de klankproductie op een analoog-synchrone manier. Strijkinstrumenten en blaasinstrumenten zullen grotendeels volgens het lijnmodel worden bespeeld, bij alle instrumenten waar een ballistische klankproductie centraal staat - zoals toets-, tokkel- en percussieinstrumenten - zal de temporele relatie tussen actie en klank als een punt kunnen worden voorgesteld. We beperken ons hier tot afzonderlijke acties, tot de kleinst mogelijke, betekenisvolle gestiek. Dat belet niet dat acties zoals roffelen eveneens als een ondeelbare geste kunnen worden beschouwd (indien je op de roffel gaat inzoomen verdwijnt de roffel en verschijnt de slag). De roffel draagt karakteristieken van zowel het lijnachtige van de streek als het puntachtige van de slag, maar verschijnt als het ware pas op een hoger (tijds)niveau van gestieke betekenisvorming dat we hier voorlopig buiten beschouwing laten. Volledigheidshalve moeten we nog het lichamelijke engagement dat geen rechtstreekse invloed uitoefent op het klankverloop, zoals het meewiegen met de cadens of faciale expressies, vermelden als lichamelijke klankbeleving. Schematisch zouden we deze relaties dan als volgt kunnen weergeven:



Indien we onderzoek zouden willen doen naar de aanwezigheid van deze drie temporele basisverhoudingen tijdens het musiceren, dan is het duidelijk dat de muziekpartituur ons niet veel verder zal helpen. Muziekpartituren zijn in de eerste plaats bestemd voor muzikanten. Muziekanalyse op basis van partituren kan ons dus iets vertellen over de compositorische intenties vanuit het perspectief van de uitvoerder, en die intenties zijn van sonore aard. De traditionele muzieknotatie is hoofdzakelijk een resultaatnotatie, wat betekent dat de actie die aan het resultaat vooraf gaat slechts impliciet in de partituur wordt weergegeven. Dezelfde toonaanduiding levert voor verschillende instrumenten niet alleen een ander geluid, maar ook een andersoortig lichamelijk engagement op dat via de instrumentale specificatie alleen maar kan worden verondersteld op basis van een gedeelde kennis van instrumentale speelt technieken. Het punt/lijnmodel zou ons hier ter hulp kunnen schieten door ons te dwingen met alle waarneembare acties rekening te houden.

In de volgende illustratie neem ik mijn toevlucht tot een eenvoudig motief in traditionele notatie dat op identieke wijze door een blaasinstrument, een percussie-instrument en een strijkinstrument moet worden uitgevoerd. Ik ga uit van een geïsoleerde muzikale actie (niet aansluitend op voorafgaande acties). Het samenvallen van de instrumentale gerichtheid met weerklinkend instrumentaal contact wordt weergegeven door een blauwe lijn. Indien de motorische intentie het weerklinken vooraf gaat wordt het klinkende contact weergegeven als een blauwe bol. De onderstaande pijlfiguren trachten de lichamelijke gerichtheid zonder de sonore output te visualiseren. In het geval van blaasinstrument en strijkinstrument moet de pijl gelezen worden als de volgehouden ademsteun of strijkbeweging die parallel loopt met het toonverloop. Bij het percussie-instrument is er werkelijk sprake van gerichtheid naar één punt in tijd en ruimte. De omgekeerde pijl geeft het noodzakelijke uitbewegen of de musculaire ontspanning weer.

The image shows a musical score for three instruments: BLAASINSTR., PERCUSSIE, and STRIJKINSTR., all in 3/4 time. The score consists of three staves, each with a treble clef and a key signature of one flat. The music starts with a *pp* dynamic and a crescendo leading to a *ff* dynamic, followed by a *subito p* dynamic. Above the staves, there are annotations for physical actions:

- BLAASINSTR.:**
 - positionering (->)*: A blue horizontal line with four red arrows pointing right, indicating instrument positioning.
 - adem (←---)*: A dashed line with arrows pointing left, indicating breath support.
 - uitbewegen (←---)*: A dashed line with an arrow pointing left, indicating movement.
- PERCUSSIE:**
 - slagbeweging (--->)*: A dashed line with arrows pointing right, indicating the stroke movement.
 - uitbewegen (←---)*: A dashed line with an arrow pointing left, indicating movement.
- STRIJKINSTR.:**
 - positionering (->)*: A blue horizontal line with four red arrows pointing right, indicating instrument positioning.
 - strijkbeweging*: A dashed line with arrows pointing right, indicating the bowing movement.
 - uitbewegen (←---)*: A dashed line with an arrow pointing left, indicating movement.

Blue dots are placed above the notes in the Percussie and Strijkinstr. staves, corresponding to the blue line in the Blasinstr. staff. Vertical lines with 'V' markers are placed above the notes in the Strijkinstr. staff.

Het wisselen van de toonhoogte (*d-es-f-bes-e*) is bij strijker en blazer aangegeven als een 'punt-lijnrelatie'. We hebben reeds eerder gesteld dat sprongsgewijze toonhoogteverandering als een zachte vorm van percussie kan worden beschouwd in de auditieve ervaring. Dat geldt ook letterlijk vanuit het perspectief van de uitvoerder. Toonhoogteverandering impliceert voorafgaande actie: nieuwe vingerposities op de toets van de strijker, voor de blazer andere grepen en eventueel een aanzet van de tong. Deze activiteit is in de rode pijlfiguren gesuggereerd. Tussen haakjes staan die lichamelijke acties gerepresenteerd die noodzakelijk zijn maar waarvan de timing enigszins open ligt en die haast nooit in de notatie temporeel worden gepreciseerd. De strijker kan al seconden lang op voorhand in positie klaarstaan. De blazer zal waarschijnlijk inhaleren kort voor de aanzet van de toon, maar wanneer die inhalering precies start en stopt, hangt af van de muzikale context, meer concreet van de muzikale actie die eraan vooraf gaat.

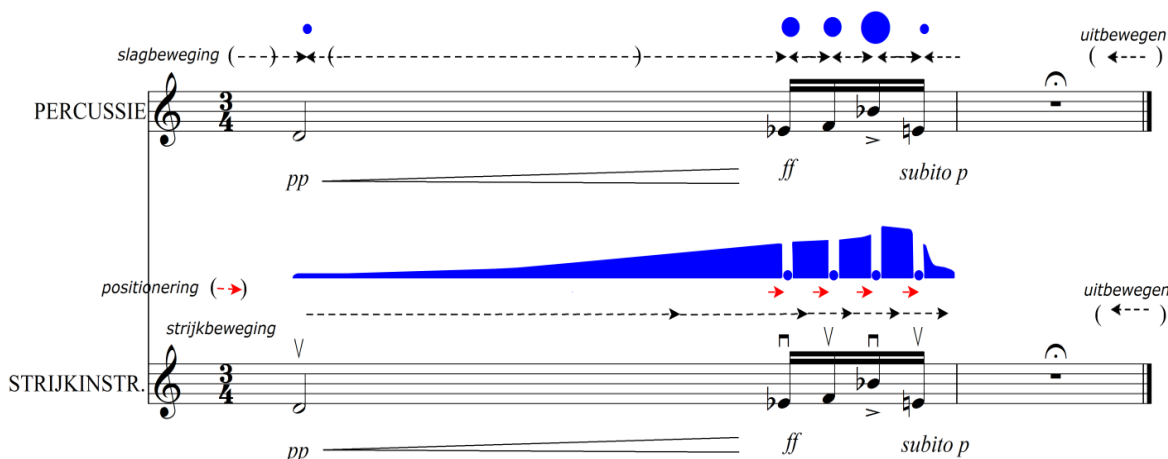
Als wat tussen haakjes staat een gebied van vrijheid suggereert voor de uitvoerder, dan betekent dat niet noodzakelijk dat we hier veel variatie zullen vinden tussen verschillende uitvoeringen. Geschoolde muzikanten zullen het lichamelijke engagement dat vooraf gaat aan de toon op een geroutineerde manier timen. Aangezien de inzet van het lichaam ten dienste staat van een sonore intentie, zullen muzikanten in de voorbereiding op de aanzet van de toon terugvallen op de routine die hen de grootst mogelijke controle biedt. Precies omdat het hier gaat om een lichamenlijk 'weten hoe' dat niet wordt geëxpliciteerd in de partituur, moet het boven elke twijfel verheven zijn, moet het als reflex beschikbaar zijn. Zo zal het *pp*-teken samen met de duur van de toon invloed hebben op het volume en de timing van de inhalering, net zoals het ook het ruimtelijke traject van de percussiestok temporeel zal bepalen. De zachte aanzet legt verschillen in het lichamenlijke engagement tussen de instrumentisten bloot. Indien de strijkstok op de juiste positie klaarstaat, kan de strijker quasi zonder voorbereidende beweging de toon aanzetten. De blazer moet per definitie wel inademen voor de aanzet. De zachte aanzet kan naargelang het blaasinstrument relatief veel controle of lichaamsengagement vragen, bijvoorbeeld wat betreft de controle over de lipspanning. Ook in die zin zal de zachte aanzet de timing van de inhalering sterk beïnvloeden. Er kan verondersteld worden dat de blazer tussen de inhalering en de aanzet van de toon een fractie tijd laat om de controle over de articulatie te vergroten. De percussionist zal misschien het meest in het oog springen, ook in letterlijke zin. De zachte slag kan uitgevoerd worden met een minimale stokbeweging, maar in dit geval is het logischer uit te gaan van een trage beweging waarin de controle over zowel de timing, de luidsterkte als de klankkleur gemaximaliseerd wordt. Een zachte aanslag betekent niet noodzakelijk een kleine beweging. Een langere aanzwaai-beweging kan een langere toonduur suggereren dan in realiteit mogelijk is⁸⁰. Indien het partituurvoorbeeld de volledige instrumentale bezetting weergeeft, dan kan ervan uitgegaan worden dat de percussionist(e) in een kamermuzikale context omwille van de zichtbaarheid van zijn of haar slagbeweging de leiding zal nemen voor de gelijktijdige aanzet van de toon.

De percussionist(e) heeft bovendien weinig keuze: in de aanzwaai naar het raakpunt schuilt zijn of haar enige controle over de klank zoals ze genoteerd staat. Het punt moet ook noodzakelijkerwijs meteen gevolgd worden door een terugveren van de stok (zoniet wordt het instrument gedempt). Hij of zij heeft echter wel de vrijheid te kiezen wanneer precies het aanzwaaien start en hoelang het uitbewegen duurt. Het is in dit geval bijvoorbeeld mogelijk dat

⁸⁰ Schutz en Lipscomb (2007) toonden proefondervindelijk aan dat proefpersonen aan marimbatonen met een identieke toonduur een langere toonduur toekennen als de voorafgaande slagbeweging langer duurt.

de duur van het uitbewegen niet alleen bepaald wordt door de geleverde energie in het raakpunt, maar ook door de klankdynamiek van blazer en strijker. Het is niet denkbeeldig dat de percussionist(e) het zwellen van de toon bij strijker en blazer op één of andere manier mee in zijn of haar motoriek betreft (alsof hij of zij het voor zichzelf mee dirigeert). In strikt klankproductief opzicht is dat een toegevoegde actie, maar het voordeel ervan hebben we al aangehaald: het kan helpen de actie intenser te beleven, en meer concreet kan het een functie hebben in de controle en de timing van de eigen acties.

Een voorstelling van de temporele relatie tussen lichamelijke inspanning en klankresultaat als lijnen en punten is dus nog altijd onvolledig en beperkt als visualisatie van de gebeurtenissen. Indien we uitgaan van de perceptuele realiteit, dan zou het model bijvoorbeeld ook in staat moeten zijn een representatie te maken van het onderscheid tussen ervaringen van dynamiek of stasis in de muziekuitvoering. Het punt-lijnmodel suggereert relaties die ofwel *aan* of *uit* zijn. Maar het is duidelijk dat er allerhande soorten van punt- en lijnrelaties bestaan, en daarmee refereer ik niet naar de muzikale figuraties die we als melodische contour kunnen omschrijven, maar wel naar de verhouding tussen het klankresultaat en de amplitude van de lichamelijke inspanning. Vertaald naar het punt-lijn model kan het in rekening brengen van de lichamelijke inspanning in het muziekvoorbeeld als volgt voorgesteld worden:



In een natuurlijke omgeving is de relatie tussen actie en klankresultaat doorgaans stabiel. Daardoor lijkt de opbrengst van deze toevoeging op het eerste zicht beperkt. Crescendo- en diminuendo-tekens visualiseren de analogie tussen inspanning en klankresultaat al op een iconische manier. De grafische representatie van de geleverde inspanning voegt niet veel informatie toe aan de dynamische tekens en symbolische instructies als *f* en *subito p*. In een omgeving met live electronica waar de relatie tussen inspanning en klankresultaat niet vooraf bepaald is, kan het daarentegen wel nuttig zijn de inspanning en de klankopbrengst afzonderlijk weer te geven. Via technologische ingrepen zou de relatie tussen lichamelijk engagement en klankoutput immers kunnen gewijzigd worden in de tijd, zodat de multimodaliteit van de lichamelijke gestiek daadwerkelijk het canvas kan gaan vormen voor compositorische narratie. In het laatste hoofdstuk zullen we hiervan met *Pretty Sound, up and down* (2008) van Simon Steen-Andersen een voorbeeld zien.

Toch worden in de illustratie een aantal nuances met de voorgaande illustratie duidelijk. De lichamelijke inspanning die het wisselen van de toonhoogte bij de strijker en de blazer representeert, staat niet direct in relatie tot de luidheid van het instrument. Het is vooral de stokedruk en/of stoksnelheid (bij de blazer de kracht van de luchtstroom) die direct het klankvolume beïnvloedt. Een andere nuance die zich opdringt, is dat de terugkoppeling van de gerepresenteerde inspanning naar de perceptuele realiteit om een differentiatie vraagt tussen blazer en strijker. Hoewel er bij blazer en strijker een gelijksoortige analoge tijdsrelatie merkbaar is tussen het lichamelijke engagement en de klankproductie, dan moeten we dat vanuit het perspectief van de toeschouwer nuanceren. Het harder blazen tijdens het crescendo blijft nagenoeg onzichtbaar (tenzij het blazen zo hard gaat dat het aangezicht rood aanloopt...), bij de strijker daarentegen is de klankproductie volledig geopenbaard. In visueel opzicht blijft de blaasactie in louter klankproductief opzicht een statische gebeurtenis, bij de strijkbeweging is er sprake van ruimtelijke dynamiek en is de analogie tussen datgene wat je hoort en ziet in zekere zin 'vollediger' dan bij de blazer.

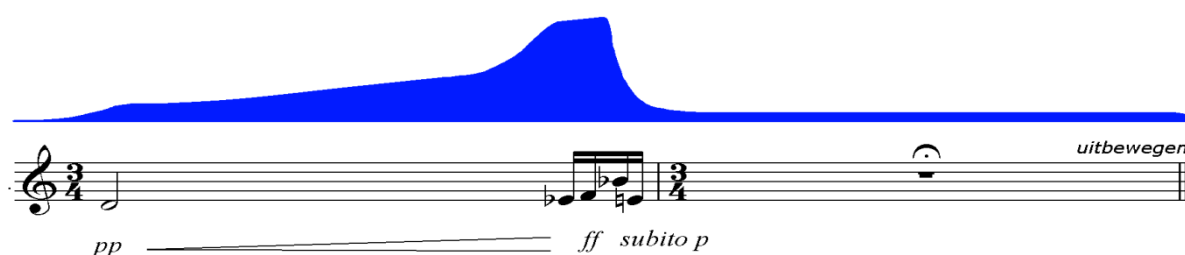
Bovendien zorgen de voorgeschreven stokwissels (veranderingen van strijkrichting) voor perceptuele 'breuken' die bij het blaasinstrument ontbreken. Gaan we uit van een panoramische waarneming, dan zouden we daarom tot een nieuwe gestieke groepering kunnen komen: tijdens de lange, zwellende toon is er een analogie tussen strijker en blazer: je hoort en ziet de blazer en strijker en je *ziet* de strijkstok tegelijk van slof naar punt over de snaar bewegen (de analogie wordt vergroot door het unisono), terwijl de resonantie van het percussie-instrument meteen verdwenen is. Bij het ritmische motief dat daarop volgt is het misschien logischer om vooral de visuele gebeurtenissen op de voorgrond te plaatsen en een verwantschap tussen slaginstrument en strijker te ervaren: in het ritmische heen en weer van de strijkstok zie je het op en neer van de armen en percussiestokken, terwijl je de aanzet van de blazer opnieuw alleen maar hoort.

We hebben besproken hoe muzikale gestiek actie en perceptie verbindt en verschillende sensorische en motorische modaliteiten op elkaar te betreft. Tot hiertoe hebben we ons beperkt tot een moleculaire gestiek waarbij lichaamsacties geïsoleerd werden tot de klankproductieve gestiek van slag, streek en pluk. Wat in de perceptie als kleinste betekenisvolle schakel wordt ervaren, hangt af van verschillende factoren. Een muzikale geste kan ook op een hoger niveau in de muzikale tijd worden waargenomen als de ervaring van een beweging die verschillende gestieke modules met elkaar verenigt tot één emergente, ondeelbare geste. Indien we het percussie-instrument in het voorbeeld zouden isoleren, dan is het niet onwaarschijnlijk dat de eerste toonactie als een afzonderlijke geste zal worden ervaren, terwijl de snel op elkaar volgende tonen als één energetische vorm gegroepeerd zullen worden. De combinatie met de aangehouden en aanzwellende toon in de blazer en strijker met het daaropvolgende ritmische motief maken het echter bijna onmogelijk die twee cellen los van elkaar waar te nemen. Eerder is er sprake van één geste met een vooruitstuwend effect dat een logisch gevolg krijgt in de voorlaatste toon, en een verrassende wending in de laatste toon. Het is de combinatie van het aanzwellende gegeven met het plotse inhouden dat voor een sterke gestieke identiteit van het motief zorgt. De multimodaliteit van de geste wordt misschien nog het best uitgedrukt in het orgelpunt boven de rust na de muzikale figuur. De overkoepelende geste stopt niet bij de laatste resonantie. In het orgelpunt wordt gesuggereerd dat de geste nog een 'mentale resonantie' krijgt die misschien het best van al door de percussiespeler kan worden gevisualiseerd (hij heeft immers de handen vrij). Er is veel kans

dat de abrupt ingehouden toon, gevolgd door een rust (met orgelpunt) door de muzikanten lichamelijk geïnterpreteerd zal worden als een plots bevroren van de lichaamshouding.

Het roept opnieuw de vraag op of gestieke groeperingsprincipes alleen van onderen naar boven werken, en of hun betekenis alleen maar als 'emergent' kan worden bestempeld (zie citaat Hatten, p.157). We moeten hier onderscheid maken tussen het perspectief van de luisteraar en dat van de uitvoerder. Als de muzikale geste ook een intentioneel karakter heeft en door de uitvoerder als een richtinggevende vorm in de tijd kan worden geprojecteerd, dan lijkt het plausibel dat overkoepelende gestieke vormen de sensomotorische groepering op het laagste niveau vooraf kunnen gaan als een soort van 'commando'.

De precieze timing en amplitude van het zwellen van de klank bij de strijker en de blazer kan dan als een lokale invulling worden beschouwd van een overkoepelende geste die overigens niet alleen in het crescendo-teken, maar ook al in het ritmische patroon en in het toonhoogteverloop gesuggereerd wordt⁸¹. Het aanpassen van de slagbeweging van de percussionist aan het hoorbare zwellen van de klank, kan op zijn beurt begrepen worden als een synchronisatie van motoriek met de intentionaliteit van het gestieke commando. Daarmee bedoel ik dat het niet alleen gaat om de energetische betekenis van een 'lokale' resonantie van de armbeweging met de reëel klinkende, zwellende klank (als een emergent effect van de invloed van het luisteren op de motoriek), maar ook om het onderling op elkaar afstellen van functionele motoriek en lichamelijke beleving in de synchronisatie met één vooropgestelde, gemeenschappelijke gestieke vorm die voor het betreffende voorbeeld als volgt zou kunnen worden gevisualiseerd:



Door de individuele verschillen tussen instrumenten weg te denken en te focussen op het globale, energetische verloop van het motief in de tijd (merk op dat in tegenstelling tot vorige illustraties nu de tijdsverhoudingen tussen actie en roerloosheid grafisch worden gerespecteerd), wordt duidelijk wat de drie instrumentisten impliciet delen: een gemeenschappelijk gestiek patroon dat als een commando het lichamelijke engagement al voor de eerste toon laat starten, en pas lang na de laatste toon doet stoppen. De dunne blauwe lijn representeert de bevroren lichaamstoestand die hoe dan ook als lichamelijk engagement kan gelden, en in die zin deel uitmaakt van de muzikale gestiek (zie ook mijn opmerking op p.157 wat betreft de restricties van David Lidov in dat verband).

We zullen op deze gestieke groeperingen op hoger niveau hier niet verder ingaan. Muzikale

⁸¹ Het voorgeschreven crescendo-effect bezit een gestieke logica, het is de meest voor de hand liggende manier om de eerste toon te verbinden met de navolgende toongroep tot één coherente frase (een andere mogelijkheid is een totale omkering van de dynamiek). Ook vanuit compositorisch perspectief is hier dus sprake van een gestiek denken.

gestiek is zoals gezegd een heet hangijzer waarrond momenteel veel onderzoek gebeurt, zowel in de ontwikkeling van multimodale interfaces, in het interdisciplinaire muzikwetenschappelijke onderzoek dat zich beroept op het paradigma van de 'belichaamde cognitie', als in de traditioneel muziekanalytische en fenomenologische benaderingen. Voor ons onderzoek is vooral het compositorische potentieel van gestiek als een multimodaal, verbindend principe van belang, en de vaststelling dat de vertaling van gestiek naar een specifiek instrumentaal platform voor een al even specifieke identiteit en karakterisering kan zorgen.

Omwille van de helderheid en duidelijkheid hebben we gekozen voor een clichématig, kort muzikaal motief waarbij de instrumenten hetzelfde muzikale notenbeeld uitvoeren. Toch blijkt die eenvoudige, gemeenschappelijke geste al grote motorische diversiteit en verschillen in lichamelijke gerichtheid op te roepen. Het spreekt dan ook voor zich dat het analyseren van een muziekwitvoering volgens een dynamisch punt-lijnmodel een uiterst complexe en redundante voorstelling van zaken zou worden. Anderzijds wijst divers systematisch onderzoek uit dat de visuele dimensie van de muziekwitvoering wel degelijk invloed uitoefent op de muzikervaring⁸². Indien we alle waarneembare actie tijdens de muziekwitvoering in rekening willen brengen, dan mogen we ons niet alleen concentreren op datgene wat rechtstreeks afleidbaar is uit de muzieknotatie. Er wordt tijdens de muziekwitvoering niet alleen bewogen tijdens de eigenlijke klankproductie, klanken worden voortdurend omringd met omgevende, voorbereidende maar ook reactieve activiteit. Er is in het lichaam van de percussionist of de strijker veel meer fysieke actie waarneembaar dan alleen de aanloop naar het percussiepunt of de armbegeleiding van de streek. Veel muzikanten creëren voor zichzelf een motorische dynamiek die als kaderende, motiverende en inspirerende context dient voor de timing van hun fijne motoriek. Sommige grof—motorische bewegingen (strijken, slaan) hebben een klankfunctie en kunnen door de buitenstaander op die manier worden waargenomen. Andere (meewiegen, verlengen, zich oprichten...) moeten vooral beschouwd worden als lichamelijke resonanties met de muzikale bewegingen in een *ergens*, en ondersteunen of genereren eerder de muzikale intenties dan het klankresultaat op zich. Die aanwezigheid van niet rechtstreeks klankgerichte maar wel muzikaal-intentionele bewegingen relativeert de verknootheid van het lichaam met het instrument. Hoewel het indirect misschien net een bewijs ervoor kan vormen: het is omdat pianisten slechts controle hebben over de *onset* van hun klanken, dat ze verplicht worden (voor zichzelf) een sterke, overkoepelende motorische verbeelding te cultiveren om een muzikaal verhaal te vertellen dat niet *martellato* maar *cantabile* wil zijn.

Rekening houden met deze toegevoegde motoriek is een onbegonnen taak vanuit compositorisch perspectief. Aangezien deze bewegingen dikwijls veeleer tot de persoonlijke lichaamstaal behoren⁸³, vallen ze nauwelijks te materialiseren of abstraheren in een compositorisch model. Het risico is dan ook nog eens reëel dat wanneer je aan uitvoerders dergelijke toevoegingen zou vragen, dat ze werkelijk het gevoel zullen krijgen te moeten acteren bovenop het musiceren, iets waar lang niet iedereen zich makkelijk bij voelt.

Maar ook hier is het moeilijk het muzikale speelveld af te bakenen. Sommige vormen van toegevoegde gestiek schijnen zo universeel dat ze deel uit schijnen te maken van de instru-

⁸² Davidson (1994), Wanderley & Vines (2006), Dahl e.a. (2010).

⁸³ Een markant voorbeeld is het excentrieke podiumgedrag van jazzpianist Keith Jarrett dat vanuit de huidige musicologische belangstelling voor gestiek onderwerp is geworden van talrijke analyses en interpretaties (zie ook Moreno 1999, Elsdon 2006).

mentale instructie. Saxofonisten heffen dikwijls het instrument hoger wanneer ze extra luid spelen. Dat kan begrepen worden als een manier om de klank te projecteren in de ruimte en op die manier de luidheid nog te versterken, maar het kan ook begrepen worden als een lichamelijke beleving of als een soort van zelfmanifestatie. In de burleske *Sequenza V* van Luciano Berio voor trombone (1966) wordt een gelijkaardig fenomeen bij de aanvang van de compositie op een theatrale manier uitgebuit. De stippellijnen geven aan dat de trombone omhoog of omlaag moet worden geheven. Op het hoogste punt komt telkens een toonaanzet op volle klanksterkte (de omcirkelde cijfers geven de klanksterkte weer op een schaal van 1 tot 7), maar de toon wordt onmiddellijk afgebroken om de trombone weer te laten zakken, waarna dezelfde handeling nog een paar maal herhaald wordt.

Volgende pagina: eerste deel van Sequenza V (1966) voor trombone van Luciano Berio.



Luciano Berio

sequenza V

for trombone solo (1966)

A (standing) 6' ca

plunging 4,5' ca

3' ca

B 12" max

why? (Seated)

bassline

3.8 Sequenza V

In een hoofdstuk waarin we het instrumentale denken onderzoeken, mogen Luciano Berio's *Sequenza's* niet ontbreken. *Sequenza V* wordt samen met *Sequenza III* (voor stem solo) als Berio's meest theatrale compositie beschouwd. Berio's veertien *Sequenza's* worden unaniem beschouwd als grensverleggend voor de instrumentale sololiteratuur, en als een mijlpaal in de hedendaagse muziek in het algemeen. De *Sequenza's* gelden als virtuoze muziek, waarbij die kwalificatie deze keer wel een duidelijk positieve waardering krijgt. Berio's notie van virtuositeit kan opgevat worden als een vorm van theatraliteit.

"...all the *Sequenzas* share a sense of theatre, certainly when performed live, which is related to the idea of a theatre of action. The sheer technical challenge and musical dangerousness of the *Sequenzas* leads to a final idea of theatre which links all fourteen pieces, namely virtuosity, one of the three ideas⁸⁴ that Berio himself described as connecting the pieces. Moreover, not only do they all rely on the idea of virtuosity as an essential part of how they are realized, but they are important in the reinvention -the rehabilitation, even- of the concept of virtuosity itself." (Janet K. Halfyard, 2007/113)

Hoewel dezelfde aandachtspunten en perspectiefwisselingen aan bod komen, doen Berio's *Sequenza's* in een bepaald opzicht als minder radicaal aan dan de composities uit dezelfde periode die in het tweede hoofdstuk aan bod kwamen. De reden daarvoor is misschien een minder ideologisch geïnspireerde esthetiek, maar wellicht speelt ook Berio's streven om nieuwe elementen niet te isoleren, maar te integreren in een veelgelaagde, polyfone schrijftuur waarin ook de muzikale tradities een belangrijke rol blijven spelen. Dat maakt de zoektocht naar het uitvoerende lichaam in zijn compositorische denken minder eenduidig, ook al omdat de dichtheid en complexiteit van zijn muziek doorgaans meerdere interpretaties mogelijk maakt. Dat blijkt uit de soms erg verschillende uitvoeringen van eenzelfde *Sequenza*, en de vijfde *Sequenza* vormt in dat opzicht een interessant geval. Het is één van de enige *Sequenza's* waar sprake is van expliciete referenties naar een buitenmuzikaal gegeven. De inspiratie voor *Sequenza V* vond Berio in de muzikale clown Grock die hij als opgroeiende jongen van nabij gekend heeft.

"I greatly admired, even though he scared me a bit, the famous comic, Grock, perhaps the last great clown in the history of clowns. He was Swiss and he had this amazing villa built right by my home. I discovered him late in life because, as was often the case, the adult world was largely indifferent to anything to do with Grock... Discovering him was a great moment, in him there was a musical quality blended with humanity and depth—a blend of humour and profundity. For example, halfway through a wonderfully interpreted scene he'd stop and stare at the audience with an expression of confusion—No, it is impossible to describe it. He'd ask warum? Why? It was a really beautiful moment. That's why I wrote a sequenza about this warum?, only not warum? in German, but why? in English." (Luciano Berio in: Webb, 2007)

Sequenza V is onderverdeeld in een A- en een B-deel. Het A-deel lijkt een eresaluut aan de muzikale clown Grock te zijn. Het eindigt met het luidop uitgesproken "why?" van de trom-

⁸⁴ Naast virtuositeit zijn dat het ideomatische schrijven en polyfonie.

bonist, zoals hierboven beschreven door Berio. Ook in het begin van de uitvoering speelt de herinnering aan Grock. Het aanzetten maar dan toch niet doorzetten van de muziek refereert duidelijk naar een typische scene uit Grock's opvoeringen.

“Preparing to play his miniature violin, Grock would raise his bow. The bow would drop down almost full length; he would then use his left hand to quickly lift it up again. This process would be repeated, and only the third time would he begin playing. In another scene, he would address the piano, and then withdraw his arms in order to scratch his back; address the piano again, then withdraw again. The third time, threatened by the violinist, he would grab the violin bow and use it to scratch his back!” (ibid.)

Die duidelijke referenties aan het historische personage van een clown brengen veel uitvoerders ertoe om *Sequenza V* als een soort incarnatie van Grock uit te voeren, inclusief clownskostuum, maquillage, groteske bewegingen en clownachtige grimassen. Nochtans blijkt nergens in de partituur dat Berio daadwerkelijk uit was op een imitatie van Grock. Hoe concreet ook de referenties zijn, ze schijnen eerder een inspiratiebron te zijn geweest dan een verhaal dat hij wou navertellen. Wel vraagt Berio om in het A- en het B-deel een totaal verschillende context op te roepen, waarbij in het A-deel een showachtig karakter voorop staat.

“...Walking on the stage and during the performance of section A the performer (white tie, spot from above etc.) strikes the poses of a variety showman about to sing an old favorite. Inspired, he extends his arms, he raises or lowers his instrument (slowly or quickly...) with movements which should appear spontaneous, he hesitates. Just before section B he utters a bewildered “why” and sits down without pausing. He must perform section B as though rehearsing in an empty hall.” (Luciano Berio, 1966, part.)

Er is al vaker gespeculeerd over het gebrek aan samenhang tussen het A- en B-deel van *Sequenza V*. Het extraverte A-deel zou vooral geïnspireerd zijn door de figuur van Grock en de trombonist Stuart Dempster (die de compositie creëerde), het introverte B-deel zou grotendeels gebaseerd zijn op een nooit gepubliceerde studie (*Essay*) die Berio kort voordien voor trombonist Vinko Globokar maakte. Wat ook de achterliggende geschiedenis is, het contrast tussen beide delen biedt ons een mooi praktijkvoorbeeld van een compositorische omgang met asynchrone en synchrone tijdsrelaties tussen actie en klank. We zullen in wat volgt argumenteren dat het extraverte, clownachtige karakter van het A-deel voornamelijk gekenmerkt wordt door asynchrone puntrelaties, terwijl in het B-deel de relatie tussen uitvoerder en klank een sterk synchroon lijn karakter heeft. Analyses van *Sequenza V* vallen vaak uiteen in een theatrale interpretatie van het A-deel, terwijl in het B-deel vooral de aandacht gaat naar de toegepaste 'extended techniques' (tegelijk zingen en spelen, inademen zingen etc). Vanuit de instrumentale archetypes van slag en streek die we in het voorgaande hebben ontwikkeld, hoop ik te kunnen aantonen dat de verschillende karakters van beide delen verklaard kunnen worden vanuit de gehanteerde temporele verhoudingen tussen actie en klank. Op die manier zullen we een argument ontwikkelen om het eerder besproken punt-lijnmodel als een compositorisch instrument op te vatten. We zullen echter starten met het element dat het meest opvalt in de partituur en als een schakel dient tussen het A- en het B-deel: het luidop uitgesproken “why?”.

“why?”

Berio's intentie om een wereld op te roepen buiten het keurslijf van de hedendaagse, 'ernstige' muziek, lijkt één van de motivaties te zijn om in uitvoeringen en besprekingen van *Sequenza V* het theatrale en clowneske te benadrukken. Nochtans zijn er vanuit de partituur ook voor de meest theatrale elementen eerder formeel compositorische argumenten te bedenken. Ook zonder de kennis van het bestaan van de historische clown Grock vertoont het A-deel van *Sequenza V* coherentie en begrijpelijkheid. Het beste voorbeeld daarvan vinden we in het meest buitenmuzikale element, het luidop uitgesproken “why?” op het eind van de derde notenbalk. In tegenstelling tot het “Wharum?” van Grock, heeft het “why” van de trombonist meer dan een semantische of een theatraal 'ontredderde' betekenis. De drie klinkers die hoorbaar worden bij een langzame uitspraak van het woord (oe - a - i), worden al voor het 'why' geïntroduceerd als een stemimitatie van de instrumentale sonoriteit, meer bepaald het 'wah'-effect van de demper. De 'oe' ([u]) verschijnt al op het eind van de eerste notenbalk, het oa-a ([u-a]) komt in de tweede notenbalk een aantal maal voor als voorafneming of imitatie van het 'wah'-effect met de demper op dezelfde toonhoogte. Het finale “why?” kan dus naast zijn onontkoombare 'vraag-betekenis' ook beschouwd worden als de semantische metamorfose van een abstract-sonore opbouw, of als de stemimitatie van een instrumentale handeling. Het gaat zelfs nog verder: Berio vraagt om de voorafgaande stemklanken ([u], [u-a]) steeds uit te voeren met een kleine, snelle hoofdbeweging naar rechts, daarbij de beweging imiterend van de hand die de demper uit de conus haalt. De imitatiegedachte komt tot een climax in het midden van de tweede notenbalk. Onder de tonen *e - bes - d* vraagt Berio om de klinkers u - a - i te imiteren *zonder vocalisatie, met het instrument*. Dat is letterlijk een instrumentale voorafneming van het met de stem uitgesproken “why?”. Theoretisch kan dat zelfs begrepen worden als een imitatie van een imitatie die nog moet worden gemaakt. In de praktijk uiteraard een onmogelijke opgave: de niets vermoedende luisteraar zal hier nog geen semantische betekenis horen, maar wel een trage demperbeweging. Maar het is duidelijk wat Berio de uitvoerder insinueert: het imitatorische is geen eenrichtingsverkeer, er moet gestreefd worden naar zodanig sterke kruisverwijzingen dat de relatie tussen teken en object ambigu wordt.

De demperbeweging, de hoofdbeweging, de sonore beweging van het u-a-i, de ontreddering van het “why”, ze maken duidelijk hoe Berio elk gestiek, sonoor of semantisch gegeven tracht te integreren in een complex web van interferenties dat ook zonder het *rondom* van deze compositie (Grock, het clowneske, de cultuur van de trombone) al een bepaalde vorm van autonomie bezit⁸⁵. Ik wil daarom proberen om het *rondom* van deze compositie tussen haakjes te plaatsen en te analyseren hoe er vanuit een compositorisch standpunt met het uitvoerende lichaam wordt omgegaan. Naar mijn mening worden er in *Sequenza V*, en in het bijzonder in het A-gedeelte, onder de dekmantel van het burleske een aantal pogingen ondernomen om vanuit een ideomatisch denken tot een volwaardige integratie te komen van het uitvoerende, bewegende lichaam in het muzikale speelveld. Zelfs al blijken de consequenties van die integratie door Berio niet helemaal te worden uitgespeeld.

⁸⁵ Het spreekt voor zich dat dergelijke analyse van het 'why' consequenties heeft voor de uitvoering. Het vraagt om een grote aandacht voor het 'why' als een sonore vorm, en het pleit voor een zorgvuldige omgang met de gesofisticeerde opbouw naar die sonore vorm. In vele uitvoeringen wordt duidelijk gekozen voor de semantisch-theatrale invulling, en valt het uitgesproken 'why' als een complete verrassing, zonder aanknopingspunt. Daar zijn, vanuit het woord zelf, goede theatrale argumenten voor, maar de niet te negeren compositorische uitwerking blijft erdoor onhoorbaar.

Laten we terugkeren naar het begin van de compositie, en meer bepaald naar de op-en-neer beweging van de trombone. Dat Berio hier duidelijk speelt met de verwachtingspatronen die worden opgewekt door de lichamelijke randcondities van de muziekuitvoering, blijkt uit twee dingen: wat je normaal verwacht wanneer een trombone op dergelijke manier wordt omhoog gericht, is een welluidende toon, of alleszins de aanzet van een muzikale actie met enige duur. De verticale streep door de noot draagt echter de instructie: 'zo kort mogelijk'⁸⁶, en wordt meteen gevolgd door het weer laten zakken van het instrument. De geschapen verwachting wordt met andere woorden op een speelse manier voor schut gezet (een typisch 'clownmotief'), waarmee Berio de ruimte schept om enerzijds dezelfde actie een aantal keren te herhalen en anderzijds het positioneren van het instrument te verzelfstandigen tot een geste met choreografische kwaliteiten. De grafische lengte van de stippellijnen duidt de snelheid van het oprichten of zakken aan, en het lijkt erop dat Berio hier een spel insinueert met de timing en de snelheid van de beweging.

De tweede aanwijzing voor een spel met de verwachtingen vinden we in de vijfde actie waar tussen het oprichten en laten zakken de toon niet wordt gespeeld maar wel een onbestemde hapering tussen haakjes wordt geplaatst. Het effect daarvan is komisch, maar dat mag de aandacht niet wegnemen voor de opening die ermee wordt gemaakt. Door het feit dat deze 'ingeslikte' toon pas als vijfde actie komt, kunnen we dat niet alleen meer interpreteren als een spel met de randverwachtingen zoals bij de eerste toon, maar ook als een doorbreken van een intussen herkenbaar 'op-klank-neer' - patroon. Berio maakt met andere woorden in een kort tijdsbestek de stap van een theatraalizing van de toonaanzet van de trombonist naar een materialisering van de relatie tussen beweging en klank. Dat wordt nog duidelijker in de bewegingen die erop volgen. Er worden slechts drie tonen gebruikt, maar de combinatie van de variërende dynamiek (voorgesteld door de omcirkelde cijfers) en de telkens wisselende posities waarin de tonen gespeeld worden, integreert het fysieke en het auditieve tot één speelveld.

Die integratie blijkt ook in de versnelling waarmee tonen en verticale conusbewegingen elkaar opvolgen (de notatie is proportioneel, kort bij elkaar staande noten duiden op korte tijdsintervallen). We herkennen hier een methodiek die lijkt op de omgang met het "why?". Het is alsof Berio de toeschouwer bij de hand wil nemen om de verbinding tussen beweging en klank eerst helder en letterlijk te demonstreren, om vervolgens die relaties te variëren, te doorbreken of door er stelselmatig nieuwe elementen aan toe te voegen. Het A-gedeelte van *Sequenza V* wordt gekenmerkt door een accumulatie van informatie op meerdere niveaus⁸⁷. Elk nieuw element draagt bij aan het creëren van een web aan interferenties tussen actie, klank en identiteit.

trombone als percussie

Sequenza V biedt ons verschillende invalshoeken om het punt-lijnmodel uit te testen op de muzikale praktijk. Hoewel het hier om een blaasinstrument gaat, kunnen we de twee eerste tonen voorstellen volgens het puntmodel. De gespeelde toon onderbreekt de op- en neer

⁸⁶ Hoewel het waarschijnlijk niet in Berio's bedoeling lag, zouden we in de grafische voorstelling van de eerste acties ook de nabootsing van een percussieve actie kunnen lezen.

⁸⁷ Het valt wel op dat de op-en-neer beweging verdwijnt zodra de stemimitatie verschijnt op het eind van de eerste regel.

beweging, de zichtbare motoriek omringt als het ware de toonproductie. De percussieve illusie wordt nog groter door de gespeelde toon zo kort mogelijk te houden, zodat wel het verrassingsaspect van de aanzet kan spelen, maar dat het fysieke engagement *in* de toonproductie niet de tijd krijgt zich 'te nestelen' als een klank-met-lichaamsactie.

De derde actie brengt daar verandering in en kan als een gecombineerd punt-lijnmodel geanalyseerd worden: de toon wordt nog altijd vooraf gegaan door een zwaai met de trombone, maar ze heeft nu voor het eerst (een beetje) lengte. Het is vooral de toevoeging van een nieuw element dat hier voor een analoge relatie tussen klank en actie zorgt: de toon wordt aangezet met een demper in de conus (in de partituur aangegeven als 'plunger'), de demper wordt er nog tijdens de toonproductie uitgehaald, wat een 'wah'-effect oplevert. Het lijnachtige zit dus vooral in de synchrone koppeling van de uitwaartse beweging van de demper met het luider en helder worden van de sonoriteit.

Tegelijk klinkt de derde la (die het eindpunt van de demperbeweging markeert) in sommige uitvoeringen percussiever en puntiger dan de twee vorige. Dat het lijnachtige in de ervaring niet de bovenhand haalt is misschien begrijpelijk vanuit de korte tijdsduur van het wah-effect (we spreken hier over tienden van een seconde). Maar dat verklaart nog niet haar percussieversterkende effect. We hebben verondersteld dat een muzikale geste een energetische, temporele vorm is die potentieel multimodaal is in haar concretisatie. De percussieve geste hebben we bestempeld als een asynchrone relatie tussen actie en klank, waarbij de intentionaliteit zich lokaliseert in de aanloop naar een 'omslagpunt' waar energie wordt omgezet in klank. We hebben echter ook gesteld dat we het asynchrone niet mogen opvatten als een noodzakelijk audiovisuele relatie. Als een gestieke vorm zouden we de percussieve geste abstracter kunnen omschrijven als een lichamelijk engagement dat zich richt en piekt naar een concreet punt in de nabije toekomst⁸⁸ waar de intentie wordt omgezet in resultaat.

Het crescendo-effect in de 'wah'-beweging met de demper, geeft ons hier een voorbeeld van. Het snel zwellen en spectraal openen van de klank bij het weghalen van de demper, kan auditief ervaren worden als de aanloop naar een punt (de open klank gevolgd door plotse stilte). Je zou de 'wah'-beweging kunnen vergelijken met het parcours en het eindpunt van een slagbeweging, maar waarbij de slag niet plots maar gradueel, in slow-motion wordt hoorbaar gemaakt. Het exponentieel stijgen van snelheid, klanksterkte en het openen van het spectrum lijkt als energetische vorm sterk op een slagbeweging. Bovendien is er voor de 'wah' (lees: "oewwa" met een accent op de 'a') zowel instrumentaal als (sub)vocaal een naar buiten gaande beweging nodig die eventueel een 'smijtend' karakter heeft. De partituur insinueert inderdaad een dergelijk slageffect: de demperbeweging mondt uit in een zo kort mogelijke 'a'⁸⁹. Vanuit de partituur zou je dat ook kunnen begrijpen als een versterking en uitvergroting van de voorgaande bewegingen waarin de accenttoon als het ware werd 'aangeslagen' met een grote zwaai van de trombone.

Onderzoek van enkele bestaande en online circulerende video-opnames van *Sequenza V*⁹⁰, leert ons echter dat deze laatste interpretatie niet door iedereen gedeeld wordt. In de mees-

⁸⁸ Er zijn goede argumenten om ervan uit te gaan dat percussieve intenties zich afspelen in het tijdsvenster van het korte termijngeheugen, en dat die 'toekomst' daarom niet veel verder kan liggen dan een tweetal seconden.

⁸⁹ Merk op dat het smijtende en percussieve effect grotendeels zou verdwijnen indien de eindtoon aangehouden wordt en indien er nauwelijks een crescendo hoorbaar is. Dergelijke wah-geste heeft misschien eerder een lui of onbezorgd karakter.

⁹⁰ Christian Lindberg (*The Total Musician*, DVD, 2008), David Bruchez-Lalli ([live-opname](#), Zurich 2008, laatst bezocht op 01/10/10), [Dave Day](#), graduate student, NC school of the arts, laatst bezocht op 01/10/10.

te uitvoeringen komen gestieke groeperingen voor die we niet terugvinden in de partituur: bij de eerste drie tonen is er meestal een minimale maar wel waarneembare pauze tussen het aankomen van de opwaartse beweging en de aanzet van de toon, zodat het effect van de opzwaai niet lijkt op een aanslaan, maar wel op het traditionele positioneren van het instrument vlak voor de aanzet van de muziek. Daarentegen gebruikt haast iedereen de toonaanzet zelf als startpunt voor de neerwaartse afzwaai van de trombone. Er lijkt dus een frasering te gebeuren waarbij de opwaartse beweging wordt afgezonderd van het toonaccent + de neerwaartse beweging, iets wat allerminst geïnspireerd wordt in de partituur.

De achterliggende psychologie voor die frasering is voor de hand liggend. Muzikanten gebruiken de tijd net voor de toonaanzet om sonore intenties 'op scherp' te stellen. De lichamelijke controle net voor de toonproductie behoort dan ook tot het meest gedisciplineerde aspect van het musiceren. Het uitbewegen na de toonproductie is doorgaans minder voorwerp van aandacht, waardoor er ook meer ruimte is voor spontane lichamelijke reacties op de muziek. In dit geval lijkt de dubbele instructie 'zo kort en zo luid mogelijk' als een soort van katapult voor de neerwaartse beweging te werken. Het gestieke effect daarvan is dat de toon uit de lucht lijkt geplukt te worden, eerder dan te worden aangeslagen. De geste lijkt met andere woorden erg op een pizzicatobeweging waarin de aanzet en het uitbewegen deel schijnen uit te maken van eenzelfde gestieke intentie (zie 'plukken' p.158)

Die tijdsrelatie verandert zodra het tempo van de acties sneller wordt en er ook op de neerwaartse posities tonen worden gespeeld. In alle uitvoeringen verdwijnt in de tweede helft van het eerste systeem bij de opwaartse beweging de korte pauze voor de aanzet, zodat tonen deze keer wel 'aangeslagen' lijken te worden. Interessant in dat verband is het echo-effect tussen dynamiek ⑤ en ③ (en ⑦ nadien). Dezelfde toon (*e* verlaagd) wordt hier na elkaar opwaarts, neerwaarts en weer opwaarts gespeeld met een verschillende dynamiek, gebruik makend van de demper voor de zachtste dynamiek. Indien we bij wijze van gedachte-experiment *e*⑤ en *e*③ met tussenin de neerwaartse beweging zouden isoleren, dan zouden we een gevisualiseerde echo overhouden (de tweede *e* is zachter dan de eerste). Bovendien zouden we de twee tonen als het gearticuleerde begin- en eindpunt van één beweging waarnemen. Het ligt dan voor de hand om de perceptuele groepering van deze twee tonen aan de tussenliggende motorische beweging toe te schrijven, maar evengoed speelt het feit dat de begin- en eindtoon dezelfde zijn. Door identieke toonhoogten toe te kennen aan het begin- en eindpunt van de neerwaartse beweging, lijkt het alsof de tonen de beweging insluiten en groeperen tot een betekenisvolle figuratie, in tegenstelling tot het begin van *Sequenza V* waar de tonen op een betekenisvolle manier werden omringd door bewegingen. Die groepering kan, in combinatie met het dynamische verschil, letterlijk refereren aan een echo, maar algemener kunnen we uitgaan van een principe van voorgrond en achtergrond: wat verandert en zich dynamisch gedraagt (hier de positionering van de trombone), plaatst zich op de voorgrond, wat statisch blijft (hier de toonhoogte) gaat functioneren als achtergrond. In dit geval zouden we dus kunnen veronderstellen dat de stabiele toonhoogte⁹¹ het canvas wordt voor lichamelijke beweging, wat meteen ook betekent dat hier vooral het choreografische aspect op de voorgrond komt te staan.

⁹¹ Veranderende toonhoogte zou mijns inziens wel degelijk een ander effect hebben. Stel dat de tweede toon lager zou zijn, dan zou het echo-effect plaats ruimen voor een soort van Mickey Mouse-effect waarbij actie en klank elkaar versterken: de neerwaartse beweging mondt uit in een zachtere en lagere toon.

Opvallend genoeg is dit precies de passage waar sommige uitvoerders het niet zo nauw lijken te nemen met de op-en-neer beweging, maar zich beperken tot het uitvoeren van de dynamische verschillen tussen de tonen⁹². Het valt inderdaad in te beelden hoe de toegevoegde beweging door sommigen op deze plaats als enigszins willekeurig of als werkelijk 'toegevoegd', in de zin van 'buitenmuzikaal' wordt ervaren. Dat wordt nog versterkt door de muzikale abstractie waarmee Berio de verhouding tussen actie en klank vormgeeft. Het is bijvoorbeeld niet zo dat Berio een letterlijkheid installeert in de zin van 'laag=zacht'. De relatie tussen positie en dynamiek wordt vanaf de zesde actie voortdurend gevarieerd, zodat actie en klank evenwaardige elementen worden en hun relatie het eigenlijke speelveld vormt.

De op- en neerwaartse bewegingen die Berio voorschrijft, dwingen de uitvoerder tot keuzes. Op basis van de partituur lijken de als pijltjes voorgestelde bewegingen van de trombone in de eerste notenbalk allemaal gelijkaardig. Berio voegt geen fraseringsbogen toe, zodat bewegingen neerwaarts of opwaarts, volgend of voorafgaand op een toon evenwaardig lijken. In alle bestudeerde uitvoeringen is er nochtans wel degelijk sprake van gestieke groepering waarbij bewegingen de status krijgen van positionering, aanloop of reactie. De keuzes die gemaakt worden verschillen naargelang de uitvoerder, maar ik hoop aangetoond te hebben dat elke beslissing omtrent het al dan niet op elkaar laten aansluiten van beweging en klank invloed zal hebben op de ervaren gestieke 'betekenis'.

percussieve stilte

Het percussieve karakter van het gehele A-deel van *Sequenza V* blijkt niet alleen uit de instructie de tonen zo kort mogelijk te spelen, maar ook uit de crescendo's die vanaf de tweede notenbalk steeds meer opduiken en op vrijwel alle aangehouden tonen staan genoteerd. Het plots afbreken op volle klanksterkte zorgt voor een bruusk effect dat vergelijkbaar is met het 'wah'-effect in de derde actie. We hebben punten gedefinieerd als omslagpunten, als kortstondige veranderingen in de perceptiestroom die uitnodigen tot een 'achterwaartse' interpretatie⁹³. Dat betekent dat een punt ook gelezen kan worden als een quasi percussief omslagpunt van klank naar plotse stilte of roerloosheid. Denk aan de aanzwellende gestreken toon die plots op zijn sterkste punt afbreekt in een bevroren houding, de slof van de strijkestok tegen de snaren, de tip opwaarts gericht. Formeel gezien gaat het hier om de opeenvolging van twee analoge lijnrelaties: het strijken met de klank, het roerloos blijven in de stilte. In de ervaring van de toeschouwer is er echter geen sprake van twee opeenvolgende lijnervaringen (strijken met klank gevolgd door niet strijken met stilte), maar wel van een schoksgewijze stilte waarin het asynchrone op de voorgrond komt: de roerloosheid is geen ontspannende stilte, maar wel een stokstijve houding waarin het bruuske wegvallen van de klank het actieve lichaam lijkt te hebben verrast. Stilte krijgt betekenis als gestopte activiteit.

In de tweede notenbalk van *Sequenza V* is er bij het afbreken van de crescendofiguren geen

⁹² Dat geldt niet voor Christian Lindberg die ervoor kiest elke op- en neerbeweging op exact dezelfde, geprononceerde manier uit te voeren. Het verleent zijn uitvoering een zekere choreografische abstractie, maar vooral biedt het ook een transparantere kijk op de relaties met de andere parameters.

⁹³ In sommige uitvoeringen (Lindberg), wordt de toon aan het eindpunt van elke crescendo duidelijk opnieuw articulair. Dat vermindert in aanzienlijke mate het percussieve effect. Anderen hanteren een legatospeelstijl of zelfs kort portamento tussen de aanzwellende toon en de eindtoon. In die keuze voor een sonore gestieke groepering hoor je de crescendo echt als een aanloop naar het accent, waardoor dat accent meer 'gelanceerd' schijnt te worden en dus krachtiger klinkt.

sprake van plotse stiltes, maar wel van een afbreken en onmiddellijk opnieuw zacht aanzetten en aanzwellen. Dat kan opnieuw refereren naar het clowneske: iets wordt opzichtig en met veel tromgeroffel tevoorschijn gehaald, maar net op het ogenblik waarop het moet verschijnen, mislukt de handeling en volgt een nieuwe poging.

Maar evengoed herkennen we hierin een typische hedendaagse schrijftuur. Zelfs in de meest stormachtige romantische muziek is een dergelijke opeenvolging van afbrekende crescendi per noot haast onvindbaar. Het is moeilijk om hierin geen technologische inspiratie te lezen⁹⁴. Met de captatie van geluid werd het in vorige eeuw mogelijk om geluid niet alleen getrouw op te nemen, maar ook om het omgekeerd af te spelen. Wat daarin verschijnt is een fundamenteel 'onnatuurlijk' gedrag van geluiden: in een natuurlijke omgeving heeft het merendeel van de geluiden de sterkste piek aan het begin, daarna doven ze uit. Aangehouden klanken in een natuurlijke omgeving zijn minder talrijk, zij vragen immers een volgehouden inspanning. Aanzwellende klanken tenslotte, zijn uitzonderingen en hebben een sterke impact, ze trekken de aandacht, wellicht omdat ze refereren aan gevaar of dreiging. Een snelle opeenvolging van aanzwellende en afbrekende geluiden is uiterst zeldzaam (dat verandert in een gemechaniseerde wereld). Die zeldzaamheid en directe impact op de aandacht verklaart misschien waarom de omgekeerde, 'natuurlijke' klank in de elektroakoestische muziek een uiterst herkenbare stijlfiguur is geworden. Als retorische stijlfiguur wil het de aandacht vastnagelen. Als een geïnformeerde ervaring (waarbij je de omkering auditief 'begrijpt') heeft het een 'op de huid zittend' effect.

Op nog een andere manier kunnen we de vele geïsoleerde, uiterst korte tonen in het A-gedeelte en het plotse afbreken van crescendi begrijpen als typisch hedendaagse stijlfiguren. In heel wat laat twintigste-eeuwse composities is er een spel waarneembaar waarin zowel de aanzet als het stoppen of dempen van resonanties op een bruske of energetische wijze gebeurt, zelfs in pianissimo passages. De articulatie lijkt het te winnen van de toon, in de meest extreme vormen valt de toon zelfs volledig weg, en hoor je alleen nog de karakteriële aanzet van een instrument die meteen weer wordt afgeblokt. Denk aan de toonloze aanzet en onmiddellijke blokkering van de luchtstroom in het mondstuk van een dwarsfluit, met als effect een percussief "ft". Vaak worden deze extreme articulaties nog gecombineerd met een schoksgewijze, ritmisch onvoorspelbare herneming van de muziek, waardoor de articulatie extra aandacht krijgt. Van belang is vooral dat het extreem op de voorgrond plaatsen van percussieve articulaties een verhoogd gevoel van aanwezigheid en fysieke concentratie schijnt te genereren (zie ook 'slaan' p.146-7).

We kunnen *Sequenza V* ook aangrijpen om een aantal soorten van lijnrelaties tussen actie en klank in kaart te brengen. We hebben de lijnrelatie voorgesteld als een temporele analogie tussen lichamelijk engagement en klankresultaat waarbij de lichamelijke actie en haar sonore product worden ervaren als synchrone, parallelle fenomenen. De crescendofiguren in het A-gedeelte bieden een aanleiding om die synchrone verhouding te kwantificeren en om te onderzoeken of lijnrelaties *als verhouding* gevarieerd kunnen worden. Het is immers pas in dat laatste geval dat de lijnrelatie op zichzelf al een compositorisch potentieel kan bieden. Zoals eerder aangehaald blijft dat potentieel in een akoestische omgeving beperkt. Een belangrijk argument om de energiegrootte aan beide kanten van de lijn (lichaamsactie / klank)

⁹⁴ Berio stichtte samen met Bruno Maderna in 1954 de Studio di Fonologia Musicale te Milaan, een toonaangevend laboratorium voor elektronische muziek waarvan hij ook jarenlang directeur was.

in rekening te brengen, is dat in het ontwerp van nieuwe, elektronische instrumenten allerlei variaties in de energieverhouding tussen actie en klank mogelijk worden die in een natuurlijke omgeving ondenkbaar zijn.

Maar zelfs in een mechanisch-akoestische context kan de verhouding tussen inspanning en output onderwerp worden van een spel, al zijn die mogelijkheden grotendeels afhankelijk van de waarneembaarheid van de inspanning vanuit het perspectief van de toeschouwer. Die waarneembaarheid varieert naargelang het instrument. Bij percussie-instrumenten is de zichtbaarheid van de inspanning het grootst, bij strijkinstrumenten iets minder (stokdruk is nauwelijks zichtbaar, stoksnelheid wel), blazers verraden in hun lichaamstaal het minst de inspanning die ze leveren (behalve dan misschien via de gelaatsspieren). Tegelijk echter kan het blaasinstrument als het minst gemedieerde instrument gelden, het is niet de uiterlijke beweging, maar de innerlijke luchtstroom die rechtstreeks de toonproductie stuurt. In het geval van de trombone kunnen we de grotere lichaamsinspanning bijna alleen maar afleiden uit het grotere klankvolume (of eventueel het rood aanlopen van het aangezicht van de blazer).

Het contrast tussen de zichtbaarheid en hoorbaarheid van de inspanning buit Berio ten volle uit in de derde notenbalk. Na een kort en virtuoos salvo van tonen ('3" ca'), wordt de trombonist gevraagd de articulaties in ongeveer hetzelfde tempo verder te zetten, maar dan zonder specificatie van de toonhoogte (er worden nog wel gegroepeerde toonaanzetten aangeduid boven de notenbalk). Het is de beweging van de schuif (aangeduid door '(slide)') die plots opduikt in de notenbalk. Een omslag van resultaatnotatie naar actienotatie dus, maar het is duidelijk dat Berio op de plaats van die omslag geen breuk in het spel wil. Ook in het voorafgaande uitgeschreven toonsalvo zijn gelijkaardige snel opeenvolgende schuifbewegingen al aanwezig, maar deze worden impliciet verondersteld in de toonaanduidingen en zullen dan ook veeleer functioneel worden waargenomen. Door de schuifbeweging te gaan noteren, dient zich de bijna vanzelfsprekende mogelijkheid aan om de beweging ook zonder toonproductie in te zetten. Het is pas wanneer de positiewisselingen van de schuif niet meer voortdurend vergezeld gaan van toonproducties, dat die activiteit als gesticulatie in de schijnwerpers kan worden geplaatst.

Net zoals bij de op- en neerwaartse beweging van de trombone, beperkt Berio zich hier niet tot het laten verschijnen van de gesticulatie. Hij integreert het nieuwe 'materiaal' bijna onmiddellijk in een polymodaal web van betekenissen. In de bijna geluidloze gesticulatie klinken plots enkele geïsoleerde, krachtige percussieve tonen (⑦, ⑥) die mede dankzij het verzelfstandigen van de schuifbeweging in zekere zin nog verrassender en extra percussief klinken. Dat noopt ons nog eens stil te staan bij het verschil tussen punt- en lijnrelaties in de toonproductie. Als het plotse wegvallen van een aangehouden klank als een puntrelatie kan worden voorgesteld, dan is het evident dat ook de bruuske aanzet van een lijn als een omslagpunt kan worden voorgesteld. De aanzet van een sforzando-toon kan inderdaad een percussief effect hebben. Het verschil met het puntsgewijs afbreken van klank, is dat het puntachtige in de plotse roerloosheid veel meer gewicht krijgt dan in de scherp aangezette lijn. Het synchrone karakter van de volgehouden inspanning verdringt het percussieve effect van de aanzet naar de achtergrond. In dit geval wordt de sforzando-toon zo kort mogelijk gehouden en is er duidelijk sprake van een percussieve intentie. Het is echter slechts een struip-trekking, want de desintegratie zet zich door en eindigt na een hoorbare inhalatie met het luidop uitgesproken "Why?".

Tot slot van deze analyse van het A-deel is een kritische zelfevaluatie gepast. De omstandigheid waarmee we zijn ingegaan op de (micro)temporele verhouding tussen lichaamsactie en klankproductie in deze passage, kan laten uitschijnen dat het gaat om aspecten die zoveel 'gewicht' hebben dat de lezer ze in een video-opname, of beter nog in een levende uitvoering, makkelijk zal kunnen terugvinden. Maar misschien zal de reactie na een bekijken en beluisteren eerst en vooral zijn dat deze passage zo snel voorbij was dat de gestieke betekenissen die we hebben besproken nauwelijks te traceren zijn in de herinnering aan de uitvoering.

Er zijn twee reacties mogelijk op die (terechte) opmerking. Eerst en vooral speelt hier een conflict tussen de leeservaring en de luisterervaring. De partituur van *Sequenza V* maakte het ons mogelijk om lang stil te staan bij de details van verhoudingen tussen voorgeschreven acties en tonen, maar in de perceptie van de uitvoering staat de muziek niet stil. In het kijken en luisteren zullen heel wat van de relaties die we hebben aangestipt ongezien of ongehoord blijven, of zullen een aantal aspecten zoveel aandacht trekken dat het onmogelijk wordt om het complexe web van interferenties te kunnen overzien. Dat onderstreept naar mijn mening het gevaar dat we hebben benoemd van clowneske uitvoeringen die de perceptie en de verwachting van de toeschouwer al te zeer in één richting duwen.

Als tweede reactie moet we nageven dat we in onze interpretatie wellicht verder gaan dan Berio's intenties, maar dat was precies de opzet. Zoals we al bij aanvang stelden, biedt *Sequenza V* een voorbeeld van een poging tot integratie van het uitvoerende lichaam in het muzikale speelveld, zonder daarom al ten volle het potentieel van die integratie te benutten. Het geanalyseerde A-deel van *Sequenza V* is zeer kort, en krijgt vanuit die eigenschap nogal snel de functie van een burleske introductie tot het langer durende B-deel.

Wat betreft de tijdsduur zou onze interpretatie vanuit toeschouwersperspectief inderdaad om een veel langer volgehouden compositorische uitwerking van het A-deel vragen. De volkomen toonloze gesticulatie met de schuif die het "why?" vooraf gaat bijvoorbeeld, duurt maar uiterst kort, en in enkele uitvoeringen wordt het tempo hier zo hoog opgedreven dat het verzelfstandigen van de actie als gesticulatie nauwelijks nog merkbaar is (misschien ten dele omwille van een onwennigheid van de trombonist om handelingen uit te voeren zonder directe klankfunctie). Dat neemt niet weg dat de beschreven relaties tussen lichaam en klank in beginsel wel formeel in de partituur aanwezig zijn en een compositorische intentie verraden. *Sequenza V* interesseert ons niet als een musicologisch object, maar wel als een compositorisch potentieel.

***Sequenza V*, B-deel**

De voorgaande inspanningen indachtig, zal ik het B-deel van *Sequenza V* slechts vluchtig bespreken en vooral hanteren als opstap naar enkele finale beschouwingen omtrent de puntlijnrelatie. Als het A-deel van *Sequenza V* vooral puntrelaties vertoont, dan vinden we in het B-deel een treffend voorbeeld van lijnrelaties. Laat ik starten met twee algemene vaststellingen. Het contrast met de start van het A-deel is totaal, het B-gedeelte start zonder voorafgaande inspanning, en het start ook zonder hoorbare aanzet (zonder omslagpunt): het start met een niet-articulatie. Afgaande op de becijferde dynamiek, vraagt Berio hier voor de eerste keer de zachtste dynamiek, een 'dal niente', voor zover dat mogelijk is op een trombone.

Een tweede vaststelling is dat de synchronie tussen lichaam en klank quasi totaal is. Een op-

vallend kenmerk daarbij, is dat Berio ook het inhaleren opneemt in de partituur als een sonore actie. De uitvoerder hoort in te ademen doorheen het instrument en daarbij meestal ook een toon te zingen. Er komen voor het overige geen rustpauzes of stiltes in deze passage voor, zodat je kan stellen dat de aanwezigheid van de uitvoerder van de eerste tot de laatste toon gesonoreerd wordt, inclusief die acties (inhalaties) die normaal gezien de klankproductie omringen. Het effect is een totale vergroeiing van lichaam en instrument. Omdat de klank voortdurend aanwezig blijft en het daarbij voor het merendeel gaat om 'lijnrelaties' tussen inspanning en klank, krijg je als toeschouwer niet meer de kans het lichaam af te zonderen van zijn klankproductie.

Toch wordt dit B-deel meestal als minder theateraal ervaren. Een verklaring daarvoor hebben we reeds gegeven: de analoog synchrone verhouding tussen actie en klank die in deze passage voortdurend aanwezig is, laat niet toe de verhouding zelf tot speelveld te maken. Anderzijds biedt die verhouding wel de mogelijkheid om een 'aanwezigheidsgevoel' te creëren, en dan vooral door de intieme relatie tussen lichaam en klank op de voorgrond te plaatsen.

We hebben het archetype van het strijkmodel geplaatst op een as tussen *hier* en *ergens*. In het archetype van de streek hebben we vastgesteld dat de strijkbeweging een intieme gedetailleerdheid van het lichaam kan hoorbaar maken indien de disciplinerende van de stabiele, ronde toon achterwege blijft (zie ook de bespreking van *Pression* in hoofdstuk 2). Het B-deel van *Sequenza V* biedt ons een goede aanleiding om een aantal aanwezigheidsversterkende⁹⁵ lijnrelaties in kaart te brengen. Gebaseerd op de reeds behandelde voorbeelden en op de empirie van de muziekpraktijk, kunnen we ervan uitgaan dat de aanwezigheid van het musicerende lichaam in een volkomen synchrone en analoge relatie met de klankproductie versterkt wordt wanneer:

1. het lichamelijke gedrag zo volledig mogelijk gedekt wordt in de klankproductie
2. het lichaam zich gevarieerd gedraagt
3. de sonore variatie een minimum aan temporele onregelmatigheid of 'korrel' vertoont

Het eerste punt ligt al in de synchrone analogie tussen actie en klank besloten en doet terugdenken aan het onzichtbare instrument van Raes: hoe preciezer en vollediger de lichamelijke variaties synchroon vertaald kunnen worden als klankvariaties, hoe groter de resolutie van het instrument en hoe geloofwaardiger de versmelting tussen lichaam en klank wordt.

Het tweede, het principe van variatie is intuïtief duidelijk. Wie de aandacht wil vasthouden moet zich roeren. Niet door middel van de plotse verandering (het percussieve *daar*), maar wel vanuit een *hier*, een bij de hand nemen om vervolgens 'samen' te gaan bewegen. Het principe van variatie kan betrekking hebben op elke muzikale parameter (verandering van toonhoogte, ritmering, klankkleur, sterkte, plaats).

Het principe van de onregelmatigheid tenslotte, lijkt een toepassing van het principe van variatie, maar is complexer. Eerder dan variatie, bedoelen we hier een onvoorspelbaarheid die

⁹⁵ We zullen hier niet opnieuw proberen het object van de aanwezigheid te bepalen. De analoge relatie tussen lichaam en klank maakt een strikte toekenning van wat als achtergrond of wat als voorgrond dient onnodig. De multimodaliteit van de perceptie en de muzikale ervaring indachtig, pleiten we voor een co-existentie van lichamelijke en virtuele aanwezigheid, en voor een model waarbij de mediatie niet strikt in één richting hoeft te lopen (van lichaam naar klank), maar altijd kan worden omgekeerd.

het gevolg is van een gebrek aan afstand en overzicht. De onvoorspelbaarheid in de lijnrelatie is fundamenteel anders dan het verrassende *daar* omdat er geen trasering nodig is, het vertrekt van een *hier*, een vanbinnen-uit. Het is een twijfel aan de exacte grenzen van het speelveld. Het gaat niet om een variatie binnen het afgebakende schema van een toonaard of, nog ruimer, een gelijkzwevende stemming, maar wel om twijfel aan de wetmatigheid van dat speelveld. Het zijn ook de kleine afwijkingen die van een steriele uitvoering een belichaamde uitvoering kunnen maken en die opeenvolgende tonen tot een herkenbare, betekenisvolle 'geste' verbinden. Het doet denken aan de 'aanwezigheidsstruik' die we terugvinden in sommige muzieksoftware: je kan een ingevoerde partituur 'mechanisch', met de letterlijke toonduren afspelen, of je kan kiezen voor de toevoeging van een 'human touch', waarbij aan de ritmering en dynamiek een minimale onregelmatigheid wordt toegevoegd die het resultaat menselijker doet klinken (in de praktijk meestal een versterking en/of verlenging van sterke maatdelen).

Het is tenslotte een principe dat ook goed functioneert als een lichte afwijking binnen gedisciplineerde kaders (ik herinner aan een voorbeeld uit het eerste hoofdstuk: de valse toon maakt in een tonale context de 'valsspeler' pijnlijk aanwezig). Het is in positieve zin de variatie waarmee een persoonlijke stempel op de muziek kan worden gedrukt.

Ik beperk me tot de globale observatie dat op zowat elk van de drie vernoemde punten het B-deel van *Sequenza V* zeer hoog scoort. Er is een voortdurende variatie van toonhoogten, niet alleen als toontrappen, maar vooral als een 'zweven' rondom een punt. Die zweving wordt versterkt door gebruik te maken van een typische kwaliteit van de trombone: de mogelijkheid te schuiven en glissandi te produceren. Er is het inademen zingen en het gelijktijdig zingen en spelen dat ervoor zorgt dat de uitvoerder maximaal aanwezig is in lijnrelaties met de klankproductie. En er is bovenal de continuë beweging van de demper die elke patroonvorming vermijdt, maar wel voortdurend voor een sneller of trager glijdende toonkleur zorgt.

Als conclusie zouden we kunnen stellen dat *Sequenza V* een toonbeeld is van instrumentaal en ideomatisch denken, net zoals dat voor alle andere *Sequenza's* geldt die Berio schreef. Mijn keuze voor *Sequenza V* werd gevoed door zowel een historisch als een compositorisch argument. Alle besproken composities in dit en vorig hoofdstuk dateren niet toevallig uit dezelfde periode, grofweg de jaren zestig van vorige eeuw, met de nadruk op de tweede helft van het decade. Naar mijn mening wordt in deze periode het potentieel van het uitvoerende lichaam als compositorisch materiaal op veelzijdige wijze blootgelegd. Theoretisch zijn alle elementen voor een grondverschuiving in het muzikale denken al aanwezig: er is de bewustwording van het theatrale lichaam, het sjamanistische of rituele lichaam, het gemaniëerde of natuurlijke lichaam, het cinematografische of choreografische lichaam, het instrumentele en instrumenterende lichaam, het sociale lichaam, het lichaam als materie en object.

Er zijn vele verklaringen te bedenken waarom de opbrengst van de geforceerde openingen in het daaropvolgende decennium leek tegen te vallen: het ontbreken van een geschikte maatschappelijke voedingsbodem, de weerbarstigheid van culturele instituties of ook het ontbreken van de geschikte muziektechnologie om de nieuwe benaderingen overtuigend te concretiseren.

Dat alles maakt dat het vandaag, vanuit een ander perspectief en met andere mogelijkheden, de moeite loont om op zoek te gaan naar het nog deels onaangeroerde potentieel dat in

dit recente verleden terug te vinden is.

Ik hoop te hebben aangetoond dat we met een abstractie van het *rondom* van *Sequenza V* een inspirerende compositorische problematiek van de instrumentale actie kunnen ontdekken die ook voor een hedendaagse, intermediale muziekpraktijk heel wat stof tot nadenken geeft. *Sequenza V* vertoont naar mijn mening één van de meest verregaande intenties tot een werkelijke integratie van de instrumentale actie in het muzikale speelveld. Dat de inspiratie hiervoor van buiten de wereld van de gecomponeerde muziek kwam, belichaamd door de figuur van de clown Grock, is misschien veelzeggend.

3.9 Gecomponeerde instrumenten

“Il faut que notre alphabet s'enrichisse. Nous avons aussi terriblement besoin de nouveaux instruments. Les futuristes (Marinetti et ses bruiteurs) ont commis à cet égard une grosse erreur. Les nouveaux instruments doivent être susceptibles de se prêter à des combinaisons variées, et ne doivent pas simplement nous rappeler des choses déjà entendues. Les instruments ne doivent être, après tout, que des moyens temporaires d'expression.” (Edgar Varèse [1916] in: Castanet, 2008/209)

We hebben in voorgaande paragrafen onderzocht hoe ervaringen van lichamelijke identiteit in de muziekuitvoering geïnterpreteerd kunnen worden vanuit de typische gerichtheid die een instrument aan het uitvoerende lichaam ontlokt. Daarbij aansluitend hebben we beargumenteerd dat de instrumentale dimensie van de muziek nauw verbonden is met haar performatieve dimensie. De muziekpraktijk is een in hoge mate een instrumentaal gemedieerde praktijk. Tegenover de benadering van het instrument als een gereedschap voor de muzikale expressie, hebben we het instrument benoemd als een speelveld voor het muzikale denken dat in die zin de muzikale verbeelding vooraf gaat. Het instrument belichaamt als materieel object uiteenlopende vormen van natuurlijke en culturele weerstand. We hebben onderzocht hoe deze weerstand de muzikale creativiteit zowel conditioneert als inspireert.

Vanuit een compositorisch perspectief hebben we gepleit om ons daarbij allereerst te richten op de abstraherbare temporele relaties tussen lichamelijk engagement en klankproductie. We hebben het onderscheid gemaakt tussen een analoog-synchrone verhouding, met als archetype de streek, en een asynchrone verhouding die naargelang de intentionaliteit gekarakteriseerd kan worden als percussieve of explosieve (plukkende) gestiek. Deze temporele verhoudingen bieden de mogelijkheid om via een ideomatisch en instrumentaal denken, het uitvoerende lichaam mee te betrekken in een multimodaal compositorisch concept. Als voorbeeld daartoe hebben we de gecomponeerde relatie tussen lichaam en instrument geanalyseerd in de *Sequenza V* van Luciano Berio.

Tot slot van dit hoofdstuk wil ik op basis van het voorgaande een korte extrapolatie maken naar de actualiteit en nagaan hoe het met het instrumentale denken vandaag gesteld is. In een tijdperk waar de digitale technologie het instrumentontwerp weer nieuwe levenskracht bezorgt, maar anderzijds elke hoop op een standaardisatie naar twintigste-eeuws model voorbijgestreefd lijkt, wacht ons een nieuw overdenken van de relatie tussen instrument en compositie. Vanuit ons onderzoek zijn we daarbij vooral geïnteresseerd in de rol die het uitvoerende lichaam in nieuwe instrumentale relaties kan innemen.

De huidige aanvangscondities bij het creëren van een nieuwe compositie verschillen in belangrijke mate met de instrumentale condities waarmee de componist van enkele decennia geleden geconfronteerd werd. Er worden nog steeds opera's, strijkkwartetten en instrumentale solo's besteld, maar wat fundamenteel gewijzigd is, is de status van het instrument in de muzikale creatie. We hebben dat instrument historisch gedefinieerd als een toegangspoort die het muzikaal denkbare zowel sonoor als ergonomisch opende en begrensd. We wijzen daarbij op twee aspecten die we niet uit het oog mogen verliezen. Op uitzondering van de strijkinstrumenten, incorporeert het klassieke instrumentarium een voorgedefinieerde toon-

hoogte-organisatie en in mindere mate een stemming. Het voorbeeld van de piano deed ons besluiten dat het instrument als een filter- en verdeelsysteem van het tonige optreedt dankzij de morfologische neerslag (het toetsenbord) van een cultureel gedeelde toonhoogte-organisatie. Daarnaast kunnen we stellen dat het gehanteerde instrumentarium in de kunstmuziek tot zowat een eeuw geleden het in sonoor opzicht meest geavanceerde instrument was. Het symfonische orkest bood eind negentiende eeuw het meest uitgebreide palet aan muzikaal denkbare sonoriteit. Als de ervaring van virtuositeit in afgelopen twee eeuwen opgeschoven is van een transgressieve ervaring naar een ervaring van technische beheersing, dan is dat ook omdat de oorspronkelijke ervaring van virtuositeit zich niet alleen op fysiek, maar ook op sonoor vlak in het onvoorstelbare, in het letterlijk ongehoorde bewoog. Er was sprake van een dubbele virtuositeit, en in dat verhaal speelde het instrument een centrale rol als afbakening en belofte.

Het is twijfelachtig of die benadering van het instrument als toegangspoort en stimulator voor de muzikale verbeelding vandaag nog relevant is. Samen met het instrumentale aanbod is de catalogus van muzikale geluiden in afgelopen eeuw enorm gediversifieerd. Dat geldt niet in het minst voor de hedendaagse kunstmuziek, die een open container is geworden voor geluiden van willekeurige oorsprong. Als we het instrumentaal ensemble nog als een sonore begrenzer willen beschouwen, dan is de vraag waar dat ensemble vandaag begint of stopt. Ook al blijven de klassieke bezettingen bestaan (ondersteund door het traag evoluerende muziekonderwijs), ze worden probleemloos aangevuld met orkestvreemde of extreme instrumenten. In de hedendaagse gecomponeerde muziek is een voorliefde voor de zeer lage blaasinstrumenten merkbaar, er is het enorme arsenaal aan percussie-instrumenten en klankobjecten, er zijn de elektrische gitaren die zich een nieuwe status aanmeten, folkloristische instrumenten worden ingezet omwille van hun minder gepolijste, complexe klankkarakter etc. Voor elke instrumentaal-sonore begrenzing zijn er alternatieven voorhanden die voorbij die begrenzing reiken. Voor heel wat ergonomische beperkingen bestaan er geautomatiseerde oplossingen (ook al wordt die mogelijkheid slechts sporadisch benut). Er is een sterk toegenomen gebruik en acceptatie van nieuwe speeltechnieken en hun sonoriteit. Maar vooral de uitbreiding van het instrumentarium met elektronica en digitale software hebben het sonore potentieel van de uitvoeringssituatie danig opengerekt. Het instrumentale object begrenst vandaag nog slechts in pragmatische zin: het is niet meer de denkbaarheid maar wel de keuze en de beschikbaarheid die de muzikale creativiteit uitdaagt.

Naast de quasi onbeperkte expansie van de instrumentale mogelijkheden is ook de tijdsrelatie tussen compositiepraktijk en instrumentaal gereedschap veranderd. Tot een halve eeuw geleden moest het instrumentale denken zich voortdurend rekenschap geven van een organologische traagheid (dat gold overigens evengoed voor de analoog elektronische instrumenten). Over nieuwe klanken kon gedroomd worden, de technologische ontwikkelingen konden die dromen slechts moeizaam invullen. Het creëren van een nieuwe compositie duurde gemiddeld enkele weken of maanden, de ontwikkeling en perfectionering van een nieuw instrument nam decennia in beslag. Die verschillende ontwikkelingstijd had een aantal consequenties. Het snelheidsverschil tussen compositorische en organologische processen, zorgde ervoor dat dezelfde instrumentale karakteristieken hoorbaar konden worden in verschillende composities.

Instrumenten evolueerden relatief langzaam⁹⁶ en dat was een voorwaarde voor een cultuur van de recuperatie, de doorgeefbaarheid, de onderwijsbaarheid, de masterclasses. De groot-schalige productie en commerciële standaardisering die halverwege de negentiende eeuw op kruissnelheid kwam, versterkte nog het snelheidsverschil tussen instrumentale en compositorische ontwikkelingen en ondersteunde de muzikale cultuur van typische bezettingen: het strijkkwartet, het pianotrio, de symfonie, maar later ook de harmonie, de jazzband, de rockband. Er ontstond een muzikale cultuur van het repertoire, van de vele composities of transcripties voor het ene instrument of de typische instrumentencombinatie.

In productioneel opzicht zwengelde de traagheid van de organologische evoluties de snelheid van de muzikale verbeelding aan. Componeren was de inspanning om doorheen een cultureel geïnterioriseerd medium een sonoor verlangen hoorbaar te maken. De noodwendigheid van het instrumentarium was vanzelfsprekend, de status van het instrument als geavanceerd sonoor expressie-instrument stond niet ter discussie. Het is tegen die achtergrond van onontkoombaarheid en materiële weerstand (een instrument bespelen vergde oefening), dat zich een muziekpraktijk van het virtuoze kon ontwikkelen.

Vandaag is in de hedendaagse compositiepraktijk een heel andere situatie aan de orde: het complexe, eigenwettelijke karakter van sommige instrumentale situaties, bijvoorbeeld daar waar akoestische instrumenten gecombineerd worden met live elektronica, komt vaak maar één keer in een compositie aan de orde. Die eenmaligheid introduceert onvermijdelijk een theatralisering van de instrumentale situatie. Om dat te begrijpen moeten we terugkeren naar ons onderscheid tussen het musicerende en acterende lichaam. We hebben het musicerende lichaam beschreven als een lichaam dat zich in de publieke receptie niet ten toon stelt maar zich als een getraind lichaam naar het instrument richt. Die situatie is anders wanneer de muzikant verschijnt in een context die zich als nieuw, eenmalig of ondoorzichtig aandient. Een thematisering van de instrumentale actie zelf kan vanuit die eenmaligheid niet vermeden worden. Wat tijdens een muziekkuitvoering bij een instrumentale nieuwigheid de aandacht trekt, is ook het hoe en wat van het klinken, en de manier waarop met dat gegeven wordt omgegaan. De evaluatie van nieuwe composities speelt zich dan ook vaak op dat gesitueerde terrein af: in de actuele muziekkritiek weerklinkt meestal niet de vraag of de juiste instrumenten zijn gekozen, maar wel in hoeverre de componist erin slaagt om vanuit een gekozen instrumentale bezetting tot een betekenisvolle expressie te komen. Dat wijst op een nieuw, gedeeld verlangen om de muzikale omgeving niet zozeer te vergroten, maar wel te herdenken als een gesitueerde praktijk.

Het accepteren van de instrumentale eigenwettelijkheid van een compositie, kan beschouwd worden als de introductie van een nieuwe compositorische parameter: het situationele aspect van de klankproductie wordt een compositorisch gegeven van belang. In een vorige paragraaf hebben we het traditionele componeren bestempeld als het gedenken van een instrumentale verhouding. We kunnen vandaag een stap verder gaan: componeren wordt niet alleen een *gedenken*, maar ook een *bedenken* van een instrumentale verhouding. Dat impliceert een verschuiving in de status van het instrument en de relatie tussen compositie, in-

⁹⁶ Dat geldt misschien niet voor een aantal negentiende-eeuwse scharniermomenten waarop de inbreng van nieuwe materialen (vooral metaal) en technieken voor versnelde evoluties zorgde in de instrumentenbouw. Tegenover die momenten van organologisch experiment moeten we echter het primaat van de stabiele toon en de relatieve stabiliteit van de stemming plaatsen waaraan nieuwe instrumenten werden onderworpen en die ervoor zorgden dat zelfs het meest gewaagde instrumentale ontwerp nog als een familielid kon blijven worden herkend.

strument en bespeler. Datgene wat voorheen vanuit haar ergonomische en sonore karakteristieken het muzikale denken uitdaagde en inspireerde, kan vandaag nog slechts als zelfgekozen beperking een productieve weerstand uitoefenen. De begrenzing van het akoestische strijkkwartet is vandaag een cultureel type waarvoor nog wel gekozen kan worden, maar die keuze krijgt slechts relevantie indien de componist er ook in slaagt tot een geactualiseerde plaatsbepaling van dat instrument te komen. Het verschil met de compositorische aanvangscondities van anderhalve eeuw geleden, zit dus niet zozeer in de mogelijkheid te kiezen uit een breder scala aan instrumentale combinaties, maar in de onmogelijkheid het bewustzijn van de gesitueerdheid nog uit de weg te gaan.

Als we het hebben over het eigenwettelijke en eenmalige karakter van hedendaagse composities, in het bijzonder daar waar nieuwe instrumenten en elektronische extensies aanwezig zijn, dan kunnen we dat begrijpen als een verandering van een statische naar een dynamische identiteit van het instrument. Dat betekent overigens niet alleen dat de instrumentale levensjijd gaat samenvallen met de compositorische, maar wel dat die levensjijd zo flexibel is geworden dat instrumentale identiteit zelfs kan veranderen gedurende de afloop van een compositie. We hebben reeds aangehaald dat het instrument het onderwerp kan worden van een narratieve strategie. In de *Sequenza's* van Berio vormt de identiteit van het instrument de uitvalsbasis voor een transformatorisch denken. Het spreekt voor zich dat de mogelijkheden tot een componeren van instrumentale identiteit exponentieel groter worden indien er beroep kan worden gedaan op elektronische onderdelen.

In een mechanisch-akoestische wereld geldt de natuurlijke regel dat kleine instrumenten hoger klinken dan grote instrumenten. Een vilten hamerkop zorgt voor 'rondere' klanken dan een hamerkop in hout of metaal. Het sonore begrip van de klankuitvoering stoelt in grote mate op de intuïtieve kennis van deze natuurlijke correlaties (zie paragraaf 1 van dit hoofdstuk). Daar waar echter sprake is van een digitaal tussenstation in de omzetting van lichamelijke energie naar geluid, bestaat er geen enkel direct oorzakelijk verband meer tussen de aard van de klankbesturing en de sonore gedaante van de klankoutput. De digitale schakel vormt een neutraal terrein, zodat de 'mapping' tussen twee informatievelden een terrein vormt dat bij uitstek geschikt is om de relatie tussen uitvoerend lichaam en klankproductie te herdenken.

“I see the loss of the direct relationship between the moving body and the vibrating material, or between what is heard and what is seen, as an opportunity to be able to compose these relationships now” (Cathy van Eck, 2010/9)

Zodra in de natuurlijke verhouding tussen lichamelijke actie en klankproductie via elektronische weg of via een digitale mapping kan worden ingegrepen, ontvouwt er zich een nieuw compositorisch speelveld. In de koppeling van een akoestisch instrument met zogenaamde 'live electronica', kan bijvoorbeeld het gebruik van overcompressie zorgen voor een situatie waarbij sterke akoestische klanken (geleverd door een grote lichamelijke energie) zachte klankeffecten opleveren of omgekeerd: de kleinste acties van de muzikant leveren het sterkste klankeffect. Stilte kan vragen om volgehouden motoriek, en al deze relaties kunnen zelf ook gemanipuleerd worden gedurende de muziekuitvoering. De repetitieve herhaling van dezelfde motorische actie kan het decor vormen voor een gradueel veranderend klankbeeld. We zouden zelfs de stemming van de instrumenten of de reactiemogelijkheden van uitvoer-

ders kunnen integreren als elementen die zich *ten opzichte van elkaar* statisch of dynamisch kunnen gedragen. Gezien deze verhoudingen binnen de tijdsduur van een muziekwerk kunnen worden aangepast of geprogrammeerd, kunnen ze zelf onderwerp worden van een narratief proces. In het volgende hoofdstuk zullen we van deze mogelijkheden enkele concrete voorbeelden geven.

'Interfacing' vormt vandaag misschien wel het enige muzikale domein waar nog gesproken kan worden van een echt vooruitgangdenken, van avant-garde en muzikale utopie. Het is alleszins het muzikale domein waar vernieuwing het meest zichtbaar wordt in de verschijning van nieuwe muzikale werktuigen en nieuwe klankproductionele concepten. Van de kraakdoos van Michel Waisvisz in de jaren '70, later de 'Hands' van dezelfde maker, het eerder behandelde 'onzichtbare instrument' van Godfried-Willem Raes, de low-tech instrumenten van talloze knutselaars of de muzikale recuperatie van de meest recente communicatie- en gametechnologieën: enigszins in de marge van het gevestigde concertcircuit is er, vooral sinds de late jaren '90, opnieuw een bloeiende organologische experimenteerdrijf waarneembaar. Een opmerkelijk verschil met het experiment van de zestiger jaren, is dat de vernieuwingsdrang zich niet meer lijkt te richten op de muzikale structuren of op het ideologische statement, maar wel op het ontwerp van de muzikale gebeurtenis. Het muzikale 'hoe en waar' lijkt de overhand te halen op het muzikale 'wat', zodat we ook in organologisch opzicht kunnen spreken van een topologische omslag: het is de instrumentale interactie die zelf onderwerp wordt van het muzikale experiment.

Het zou echter een grove vertekening van de realiteit zijn indien we aan het instrumentale experiment een doorslaggevend gewicht toekennen in de actuele compositiepraktijk. Het instrumentale experiment vraagt om een scholing en mentaliteit die in de huidige componeeropleidingen aan de conservatoria grotendeels ontbreekt. Het gevolg is dat het nieuwe veld van muzikaal experiment vooral bevolkt wordt door muzikmakers met technologische interesses of achtergrond, of door autodidacten die vanuit een experimenterende houding aan een nieuw, dikwijls hoogst persoonlijk instrumentarium bouwen.

Er speelt ook een inhoudelijk element in de pragmatisch-conservatieve reflex van de gevestigde muziekpraktijk ten opzichte van het organologische experiment. Nieuwe instrumentale technologieën en speeltechnieken vergen veel onderzoek en een langdurig assimilatieproces. De keerzijde daarvan is dat het aanbod van de experimentele instrumentenbouw voor de klassiek geschoolde componist dikwijls niet meteen bruikbaar of te weinig belovend is als een volwaardig muzikaal speelterrein. Een (belangrijke) uitzondering hierop vinden we misschien in de praktijk van de 'live electronics' waar dankzij de grote verspreiding van software-omgevingen als MAX MSP, Pure Data of Super Collider toch een bepaalde mate van canonisering optreedt.

Zelfs daar echter is het nog lang niet duidelijk hoe deze nieuwe mogelijkheden kunnen leiden tot een daadwerkelijk nieuwe soort van muziek. De klankproductieve mogelijkheden mogen dan wel flexibel en kwasi onbepaald zijn geworden, moeilijker is om voor dat vergrootte potentieel ook een nieuwe sonore wereld te bedenken. Of zoals Bob Ostertag het zegt:

“ For years there has been much experimentation with "alternative controllers" at research studios around the world. I have tried many myself: infrared wands, drawing tablets, joysticks and game pads, video frames-anything I could get my hands on. De-

spite years of research and experimentation, however, there is still no new instrument sufficiently sophisticated to allow anyone to develop even a rudimentary virtuosity with it. I believe that this failure is rooted in the premise that the problem lies in inadequate controllers. The bigger problem is this: What exactly are we going to control with these controllers we would like to invent? ... If I had some really wild controller that doesn't exist now but that I could dream up - such as a big ball of a mudlike substance that I could stick my hands into, squeeze and stretch, jump up and down on, throw against the wall and wrap around my head, resulting in a variety of parameter streams that would be seamlessly digitized and fed to the computer - even if I had such a thing I don't know how I would use it. " (Bob Ostertag, 2002/13)

De woorden van Ostertag vatten goed de problematiek samen die we in dit hoofdstuk uit de doeken hebben gedaan. Lichamelijk denken, instrumentaal denken en muzikaal denken zijn in de muziekpraktijk vanouds intiem met elkaar verbonden. Het ontkoppelen van deze dimensies kan een vruchtbare strategie zijn om tot een optimalisering van technologieën en speeltechnieken te komen. Het is echter een illusie te veronderstellen dat nieuwe technologieën automatisch tot andere muzikale expressies zullen leiden. Het probleem dat Ostertag schetst, getuigt zelf echter al van een uitgangspunt van de autonomie van de muzikale expressie en de transparantie van het instrument.

Een uitgangspunt dat we hebben geproblematiseerd: een radicaal nieuw instrument kan niet zomaar als een verbeterd gereedschap functioneren om bestaande muzikale idealen beter te verklanken. Het vormt integendeel een nieuw speelveld voor een nog onbestaand muzikaal denken. De zoektocht naar een muziek voor het nieuwe instrument klinkt dan overbodig, want vanuit het standpunt dat instrumentale en muzikale ontwikkeling voortdurend interfereren, is die muziek per definitie nog onbestaande.

Er schijnen hier zich slechts twee oplossingen af te tekenen: met het nieuwe instrumentale concept beginnen spelen, experimenteren, luisteren en reageren in de hoop een muzikaal denken *vanuit* het nieuwe instrument te kunnen ontwikkelen. Ofwel het instrument zelf als onderwerp nemen en de instrumentale interacties componeren en sonoriseren.

De eerste mogelijkheid impliceert traagheid, oefening en interiorisering. Het veronderstelt een geduldig aftasten en opbouwen van een nieuw muzikaal concept waarin het lichamelijke, instrumentale en muzikale zo sterk op elkaar betrokken worden dat de juiste condities worden geschapen voor het ontluiken van een ideomatische virtuositeit (die we net als Ostertag als een voorwaarde voor instrumentaal succes hebben benoemd).

Het tweede geval is typerend voor de eenmalige instrumentale concepten van de geluidskunst of de installatiekunst van vandaag. De modderige bal die Ostertag zo plastisch beschrijft klinkt al als een schets voor een potentieel geluidskunstproject. Wat die bal zou moeten controleren is dan misschien niet eens zo belangrijk, het succes van dergelijk project zou kunnen afhangen van een omgekeerde vraag: hoe de bal en de omgang ermee te sonoriseren opdat zijn fascinerende karakteristieken en plasticiteit tastbaar, aanwezig en uitnodigend worden?

Waar voorheen de instrumentale beperkingen het muzikale denken voortstuwden, schijnt het onbeperkte klankproductieve en besturingspotentieel vandaag de limieten van de muzikale creativiteit aan te wijzen. De meest recente evoluties *in* de kunstmuziek, wijzen overigens op een daadwerkelijk bereiken van de limieten van het muzikaal denkbare. Op het eind van de twintigste eeuw komt voor het eerst een interesse voor het subliminale tot uiting. Het

klankregister wordt tot de uitersten van het menselijk hoorbare opgerekt, van het nauwelijks hoorbare tot het meest verzadigende. Niet meer de limieten van het instrumentale object, maar wel de inwendige gehoorsmechaniek gaat als een toegangspoort voor het muzikaal denkbare functioneren. Het laatste thema in de kunstmuziek is dan ook niet de muzikale mimesis, het klinkende lichaam of het concrete instrument, maar het horende lichaam zelf. De laatste muzikale lichaamsverschijning is die van een luisterend lichaam...

HOOFDSTUK IV

het gecomponeerde lichaam

4.1 Het compositorische perspectief

De ambities van dit proefschrift zijn niet in de eerste plaats beschrijvend of historiserend. Wat de uiteindelijke doorslag moet geven, is de vraagstelling waarmee we dit onderzoek zijn gestart: wat is de status en het potentieel van het uitvoerende lichaam voor een actuele compositiepraktijk? De glibberigheid en complexiteit van het lichamelijke thema dwong me in afgelopen hoofdstukken tot het hanteren van een omsingelende tactiek. Eerder dan te streven naar een lineair betoog, heb ik telkens geprobeerd het uitvoerende lichaam vanuit nieuwe invalshoeken te belichten. Het eerste hoofdstuk opende het lichaamsthema aan de hand van een aantal semantische vectoren waarmee de klassieke concertpraktijk ruimtelijk kan worden benaderd.

In 'het lichaam weerklinkt' koos ik voor een historiserende aanpak en werd het uitvoerende lichaam benaderd vanuit het perspectief van de toeschouwer. Onze aandacht concentreerde zich voornamelijk op de jaren '60 van vorige eeuw, een periode waarin er voor het eerst sprake leek te zijn van een voelbaar en zichtbaar worden van het uitvoerende lichaam in de kunstmuziek, hoewel we moesten besluiten dat van een waarlijke thematisering nog geen sprake was.

In het derde hoofdstuk hebben we onze aandacht gericht naar de instrumentale karakteristieken van de muziekpraktijk. We hebben beargumenteerd dat de identiteit van het musicerende lichaam en het performatieve karakter van de muziekuitvoering nauw verbonden zijn met een instrumentale gerichtheid in de muziekpraktijk en meer bepaald met de temporele relaties tussen lichamelijke actie en instrumentale klankproductie. Aan de hand van Berio's *Sequenza V* hebben we onderzocht hoe die temporele relaties een middel kunnen zijn om vanuit compositorische hoek indirect greep te krijgen op de identiteit van het uitvoerende lichaam.

Dat compositorische perspectief zal centraal staan in wat nog volgt. Om de beoogde omsingeling van het uitvoerende lichaam te voltooien, moeten we na het perspectief van het luisterende en het instrumentaal gerichte lichaam een beslissende stap zetten en het lichaam opzoeken dat tot het musiceren en meeluisteren verleidt. We noemen het voor de helderheid het compositorische perspectief, maar net zoals in vorige hoofdstukken zal snel blijken dat een absolute stellingname niet de meest vruchtbare gedachtengang met zich meebrengt. Er is reeds de notie van een interpersoonlijk of intersubjectief lichaam gevallen, een begrip dat in onze finale conclusies nog aan belang zal winnen. Spreken over intersubjectieve lichamen relateert de posities van luisteraar, uitvoerder en componist, zonder dat we daarom hun eigenheid hoeven weg te verklaren. Het is niet de activiteit van het luisteren, uitvoeren of componeren dat met de notie van het intersubjectieve aan relativering onderhevig is, maar wel hun absolute samenvallen met een sociale topologie, met datgene wat we in het eerste hoofdstuk het *rondom* van de muziek hebben genoemd.

Dat wordt duidelijker als we naast het muziek uitvoerende lichaam het componerende lichaam abstracter voorstellen als het intentionele lichaam dat de muziek motiveert, en als we het luisterende lichaam voorstellen als het muziek belevende lichaam. Dergelijke abstracties maken meteen duidelijk dat een radicale vereenzelviging van lichamen met hun posities in de muziekwereld absurd is. Het componerende lichaam is ook een (innerlijk) luisterend lichaam, en tot op zekere hoogte zelfs een muziek uitvoerend lichaam. Als het muziek uitvoerende lichaam zich kan richten naar het instrument, dan is dat dankzij de muzikale motivaties die er-

aan vooraf gaan. En zelfs al voert dat musicerende lichaam getrouw uit wat in de partituur als compositorische vormgeving ligt vastgelegd, dan nog is het genoodzaakt die compositorische intenties te 'verlichamen' indien het tot een overtuigende uitvoering wil komen. Net zoals op haar beurt die overtuigingskracht veronderstelt dat het ook voor de luisteraar op één of andere manier mogelijk moet zijn de muzikale intenties mee te voltrekken.

De mimetische theorieën die in het vorige hoofdstuk werden geïntroduceerd, gaven ons argumenten om het luisteren, het uitvoeren en het componeren van muziek terug te voeren tot een gemeenschappelijke, lichamelijke grond die de posities van componist, uitvoerder en luisteraar met elkaar verbindt. De aantrekkelijkheid van deze theorieën is dat ze suggereren dat muzikale betekenisvorming en muzikale beleving niet noodzakelijk hoeven verklaard te worden langs een hermeneutische of semiotische omweg van muzikale representatie en interpretatie, maar dat ze kunnen worden voorgesteld als het resultaat van interacties die zich al op een direct, lichamenlijk niveau manifesteren als relevant en betekenisvol. Vooraleer we komen tot een verdere uitwerking van deze 'interlichamelijkheid', staan we een laatste maal stil bij een problematiek waarmee we reeds herhaaldelijk werden geconfronteerd, zij het dat we ons ditmaal laten leiden door een compositorische interesse.

een onmogelijk object

“...on existe comme chose ou on existe comme conscience. L'expérience du corps propre au contraire nous révèle un mode d'existence ambigu...Le corps n'est donc pas un objet. Pour la même raison, la conscience que j'en ai n'est pas une pensée, c'est-à-dire que je ne peux le décomposer et le recomposer pour en former une idée claire. Son unité est toujours implicite et confuse..., je n'ai pas d'autre moyen de connaître le corps humain que de le vivre, ... Ainsi l'expérience du corps propre s'oppose au mouvement réflexif qui dégage l'objet du sujet et le sujet de l'objet, et qui ne nous donne que la pensée du corps ou le corps en idée et non pas l'expérience du corps ou le corps en réalité.” (Maurice Merleau-Ponty, [1945]1976/231)

Het musicerende lichaam als muzikaal onderwerp kwalificeren, leidt gemakkelijk tot de dubbele referentialiteit waarop Merleau-Ponty voortdurend hamerde in zijn fenomenologie van de waarneming: het lichaam kan als object in de wereld waargenomen worden, maar het is tegelijk ook datgene wat de dingen in de wereld ziet en waarneemt. Die ambiguïteit lijkt in de muzikale ervaring - waar sonore immersie en de directheid van de akoestische presentie een objectmatig luisteren bemoeilijkt (zie hoofdstuk 1) - veel sterker te spelen dan in de kunstvormen die geleid worden door het oog of de taal.

De historische voorbeelden van een compositorische aandacht voor de lichamelijke dimensies van de muziekpraktijk leerden ons dat de interferentie tussen het lichaam als lokaliseerbaar object en de lichamenlijkheid van de muziekervaring al gauw leidt tot een paradox. Het leek soms wel alsof het expliciet inzoomen op het lichaam tegelijk een achterpoort openzette waarlangs het weer kon ontsnappen. Op dat punt drong zich de gelijkenis op met de ongrijpbaarheid van de stem. Het musicerende lichaam (als object) is niet noodzakelijk de belichamer van het *lichaamseffect* (als substraat van de beleving) dat door de klinkende muziek wordt opgewekt, hoewel anderzijds hun co-existentie niet genegeerd kan worden. Het lichaamseffect van de muziekbeleving valt wellicht op te vatten als een epifenomeen dat zowel berust op audiovisuele sensaties als op een mimetisch mee-maken van de muzikale ac-

ties of een mee-bewegen met de muziek. Als we in het vorige hoofdstuk het performatieve karakter van de muziekkuitvoering gezocht hebben in een co-existentie van de instrumentale gerichtheid en de instrumentaal gemedieerde expressie, dan kunnen we dat nu uitbreiden tot de positie van het luisterende lichaam. Ook de betrokkenheid van het luisterende of toeschouwende lichaam in het concertgebeuren draagt bij tot haar performatieve karakter.

Als muziekbeleving in de meeste culturen een vehikel is voor het bereiken van immersieve ervaringen, dan wijst dat op een vermogen van muziek om bezit te nemen van het luisterende lichaam en daarbij het besef van ruimtelijke realiteit tijdelijk te onderdrukken. In de muzikale roes krijgt muziek een lichamelijke lading, het lijkt alsof niet alleen de uitvoerende, maar ook de luisterende lichamen worden 'aangestoken' door de muziek. Klank en lichaam gaan er een paringsdans aan waarbij het lichaam als het ware buiten zichzelf treedt, zichzelf te buiten gaat. Hoewel dit proces als een lokaal resonantieproces kan worden beschouwd (niet alle aanwezige luisterende lichamen raken in dezelfde mate vervoerd door dezelfde muziek), het luisterende, meebewegende lichaam bestaat in de muzikale roes noch voor zichzelf, noch voor de meeluisterende en meebewegende lichamen als een fysiek punt in de ruimte¹.

Het lichaam *als lichamelijkheid* blijkt in die zin een onmogelijk, ongrijpbaar object. Spreken over het musicerende lichaam als een object is als spreken over een vreemd iets dat slechts langs de buitenkant benaderd kan worden. Die benadering druist in tegen een fundamentele karakteristiek van de muzikale beleving. Niet alleen hebben we gesteld dat luisteren in hoge mate een lijfelijke ervaring is, er is in het 'meemaken' van de muzikale actie ook sprake van een plaatsvervangend luisteren, van een begrijpen van wat zich op het podium afspeelt op een audiomotorische, kinesthetische manier, van binnenuit.

De consequentie van de bijzondere status van het musicerende lichaam als tegelijk subject en object, is dat lichamelijke aanwezigheid niet op dezelfde wijze kan verrekend worden als de toonhoogten of toonduren in een geschaalde, parametrische muzikale ruimte². Het lichaam inzetten als een schaalbaar materiaal - hetzij als een sculpturale aanwezigheid in de ruimte, hetzij als een kinetisch object wiens bewegingen kunnen worden uitgetekend als choreografische patronen - betekent onvermijdelijk ook ingrijpen op de lichamelijke bedding van de muziekbeleving. Een muzikale thematisering van het lichaam kan zich anderzijds ook niet zomaar realiseren langsheen de kinetische en emotieve dimensies die de muziek al eigen zijn (aangezien deze de neiging hebben het lichaam in te zetten als filter voor de muzikale ervaring, eerder dan als muzikaal materiaal). In de traditionele muzikale ruimte lijkt het concrete lichaam pas zichtbaar te kunnen worden op de grens van muziek en niet-muziek. Uit de historische voorbeelden bleek dat het hoorbaar worden van het musicerende lichaam bijna altijd ook als symptoom van een muzikale crisis kan opgevat worden, een crisis die we in neutralere termen als een muzikale perspectiefverandering omschreven hebben.

Het musicerende lichaam dat zich blootstelt aan compositorische manipulaties, verliest zijn mediale thuis. Het moet zich heroriënteren, een nieuwe bestemming zoeken. Een eerste mogelijke oriëntatie ligt dan in de uitdrukking van zijn crisissituatie, of scherper: in de uitdrukking van zijn hoorbaar worden. Die expressie veronderstelt een zelfreflectieve houding. Het musicerende lichaam dat zichzelf onder de aandacht wil brengen, moet een kritische afstand

¹ Daarmee willen we in geen geval beweren dat de muzikale immersie concreetheid mist. Het belichaamde aspect van deze ervaring kan integendeel een krachtige beleving van het 'nu', of van 'levensechtheid' genereren.

² Hoewel we ook omgekeerd kunnen betwijfelen of de verrekenbaarheid van toonhoogten en toonduren, en de autonome muzikale ruimte die daarin gesuggereerd wordt, de lichamelijke grond van de muzikale ervaring kan negeren.

installeren die het zichzelf hoorbaar maken mogelijk maakt of enceneert. Dat veronderstelt een zelfreflectiviteit zoals we die terugvonden in de muziek van Helmut Lachenmann, of de ironiserende afstand die kenmerkend is voor het instrumentale theater van Mauricio Kagel.

De vraag die we ons nu moeten stellen, is hoe het vandaag met die verhouding tussen lichaam en compositie gesteld is. Was de aandacht voor het uitvoerende lichaam in de jaren zestig van vorige eeuw slechts een symptoom van een tijdelijke, historisch situeerbare perspectiefverandering in de kunstmuziek, of biedt het musicerende lichaam ook voor de ééntenwintigste eeuw nog een compositorisch potentieel? Is een nieuwe, inclusieve compositiepraktijk mogelijk waarin het nog onbenutte potentieel dat we in Berio's *Sequenza V* hebben getraceerd, kan worden opengeboren? Kunnen we komen tot een herijking van het compositorische materiaal via een integratie van het uitvoerende, maar misschien ook het luisterende lichaam? Kan de compositiepraktijk hertekend worden tot een inclusieve praktijk die de grenzen van muziek, choreografie of theater daadwerkelijk overstijgt?

toegang tot het lichaam

Het geval Lachenmann maakte ons alvast duidelijk dat dergelijke integratie niet vanzelfsprekend is en dat de vraag naar de status van het muzikale materiaal cruciaal en erg taai blijft. In een temporele kunst refereert 'materiaal' altijd naar datgene waarmee je de tijd kan bezetten en waarmee je structureel op de tijdservaring kan ingrijpen. Het volstaat dus niet te verwijzen naar sculpturale of beeldende kwaliteiten van de encenering van de muziekvoorstelling of naar een bijzondere opstelling van de muzikanten. Vooraleer we betere antwoorden bedenken, moeten we eerst nog eens de status van het musicerende lichaam in de klassieke muziekpraktijk in herinnering brengen.

Het musicerende lichaam onderscheidt zich van het theatrale lichaam door de specifieke relatie die het onderhoudt met een instrument. Het verschijnt niet als lichaam dat zich ten toon stelt, maar als een geoefend lichaam dat zich muzikaal inspant, dat gericht is naar zijn instrument. De zichtbaarheid van het musicerende lichaam kan opgevat worden als een nevenverschijnsel van zijn klankproductieve gerichtheid. Er kan dan ook verondersteld worden dat het kijken van het toeschouwende lichaam naar die haast onvrijwillige zichtbaarheid een voyeuristisch aspect heeft. Een bijzondere soort van voyeurisme dan wel, want hoewel het van de kant van de uitvoerder niet vanzelfsprekend om een 'gewenst' kijken gaat, verhindert de scenische inrichting van het klassieke concertgebeuren allerminst dat kijken, integendeel, het plaatst de toeschouwer frontaal tegenover de muzikanten.

Klassieke muzikanten zijn zich van die zichtbaarheid terdege bewust. Hun podiumstress wordt niet in de eerste plaats veroorzaakt door de vrees voor de verkeerde toon, het is eerder de manifestatie van een druk om zodanig in de muziekuitsvoering 'op te gaan' dat ze tijdens het musiceren niet als lichamelijke rest zichtbaar blijven. Lichamelijke transparantie in de uitvoering veronderstelt intens, geconcentreerd musiceren. Dat maakt het voyeurisme in de concertsituatie dubbel ambigu: de verantwoordelijkheid ligt niet bij de kijker, maar bij de bekekenen. De pianiste die haar toehoorders weet te vervoeren, voelt zich allerminst bekeken. Ze heeft als menner van het voertuig van een ruimtelijke roes de blik van haar publiek in handen, zij doet kijken en laat zien. Ze gebruikt daarbij haar lichaam als een weg-wijzer, ze leidt de blik van haar toehoorders van het hoofd naar de armen, van de armen naar de vingertoppen, van de vingertoppen naar een onbestemde ruimte. *Ergens*, een ruimte die ze

langs de buitenzijde betokkelt om er binnenin activiteit te laten ontstaan.

De klassieke concertzaal is een oord van geritualiseerd vertrouwen. De frontale zichtbaarheid van het podium wordt omringd met tal van stilzwijgende codes, zodat zichtbaarheid transparantie kan worden. De transparantie bemoeilijken - zoals herhaaldelijk gebeurde in de perspectiefwissels uit hoofdstuk twee - is het vertrouwen in het ritueel schenden. Eens te meer een argument om de verschijning van het lichaam in de kunstmuziek historisch op te vatten als een symptoom van een muziekpraktijk in crisis. Afgaande op de esthetiek van een componist als Lachenmann (weigering der gewoonte, deconstructie van het instrumentale aura...) is het voor sommigen een gekoesterde, heilzame crisis.

Schendingen van vertrouwen hoeven overigens niet van visuele aard te zijn. Sonore extravagaties worden in de klassieke uitvoeringspraktijk, en zelfs in de jazzmuziek dikwijls ervaren als lichamelijke opdringerigheid, en worden navenant bekritiseerd. Pianisten die luidop meeneuzelen tijdens het musiceren - denk aan Glenn Gould of Keith Jarrett - stellen zich bloot aan geërgerde commentaren. Alsof de stempel van het persoonlijke lichaam in de klassieke muziekpraktijk wordt aangevoeld als een obscene daad, een exces of een overtolligheid³. (Op het lichamelijke exces als een sonore subversie komen we straks in een andere context nog terug).

Vanuit het geschetste morele perspectief wordt duidelijk waarom ook aan componisten meestal de toegang tot het uitvoerende lichaam wordt ontzegd. Er lijkt een stilzwijgende overeenkomst te bestaan dat componisten het uitvoerende lichaam niet om bewegingen kunnen vragen zonder dat daar een klankfunctie tegenover staat. Ze kunnen de uitvoerder geen gedrag of gelaatsuitdrukking voorschrijven, maar hoogstens een gemoedsgesteltnis insinueren in de toevoeging van karakter aanduidingen die op klankexpressie zijn gericht. Natuurlijk kunnen componisten wel degelijk het buitenmuzikale vragen - we hebben daar genoeg voorbeelden van gezien - maar dat er sprake is van een impliciete moraal, wordt duidelijk in de weerstand die wordt opgeroepen bij sommige uitvoerders wanneer componisten toch choreografische of theatrale rechten gaan opeisen⁴. Ondanks een behoorlijk aantal historische en actuele tegenvoorbeelden lijkt de rechtstreekse toegang tot het uitvoerende lichaam ook vandaag nog in de praktijk beperkt te blijven⁵. Er was in de hedendaagse concertpraktijk tot voor kort geen sprake van een werkelijke vervaging van de grenzen tussen muziek, theater en choreografie. Grensvervagingen mogen vanaf midden de jaren '90 dan wel steeds meer opduiken in tal van hybride artistieke producten (dankzij de opnieuw groeiende samenwerkingsverbanden tussen de kunsten), in de productiefase houden de vertrouwde rolverdelingen nog grotendeels stand. Pas in het afgelopen decennium lijkt er in de praktijk van een nieuwe generatie componisten hier en daar sprake te zijn van daadwerkelijke grensvervagingen die het vertrouwde onderscheid tussen de verschillende podiumkunsten en hun vakmanschap op de proef stellen.

³ Wellicht moeten we de bron van de ergernis over het meeneuzelen niet zoeken in de muziekuitvoering zelf, maar vooral in de commerciële verspreiding van muziekopnames. In de esthetiek van de foutloze, perfecte studio-opname weerklinkt het begeleidend geneuzel van Gould of Jarrett als een vermijdbare verontreiniging van het muzikale product.

⁴ Natuurlijk kunnen ook andere argumenten worden aangehaald voor de weigering te acteren of te dansen. De meest voor de hand liggende is dat muzikanten niet geschoold zijn om dat te doen, net zoals componisten doorgaans niet geschoold zijn om te regisseren of choreograferen.

⁵ Die situatie is anders bij de schaarse ensembles die zich specialiseren in instrumentaal theater of performance. Vaak functioneren dergelijke ensembles als theatergezelschappen en verschilt hun productieproces grondig van het creatieproces in de conventioneel hedendaagse muziek.

In volgende paragraaf zullen we daarom op zoek gaan naar de compositorische strategieën waarmee de compositiepraktijk zich vandaag een toegang forceert tot het uitvoerende lichaam. De meeste van deze strategieën zullen we al in één of andere vorm ontmoet hebben in de historische voorbeelden uit de jaren '60. Ik heb eerder mijn belangstelling voor die periode verdedigd vanuit de analyse dat het potentieel van het lichaam er op een erg veelzijdige manier werd ontvouwd, maar dat de voedingsbodem nog ontbrak om al tot een duurzame integratie te komen van het uitvoerende lichaam in het compositiemateriaal. We moeten nu de sprong wagen naar actuele praktijkvoorbeelden om ze te verhouden tot dit historische potentieel, zodat we in staat worden gelijkenissen, verschillen en evoluties aan te wijzen en ook een blik in de toekomst te kunnen werpen.

Om die onderneming aan te kunnen vatten, zal ik mijn toevlucht nemen tot het onderscheiden van een aantal compositorische strategieën die ik voorzie van algemene labels als 'onthullen', 'vergroten', 'demonstreren', of 'conceptualiseren'. Het categorische karakter dat in deze terminologie wordt gesuggereerd, is nochtans erg relatief. We zullen al snel merken dat onthullen eventueel als een soort van vergroting kan worden beschouwd, of dat elke demonstratieve strategie tegelijk ook aan conceptualisatie doet. Wat ik als een strategische categorie definieer is dan ook in geen geval te vergelijken met een formele compositietechniek. De strategische categorie vormt niet meer dan een hulpmiddel om compositorische intentionaliteit op te sporen die gericht is op het uitvoerende lichaam. De oefening van het denken van de toegang tot het uitvoerende lichaam in termen van strategieën biedt ons hopelijk wel een nieuwe kijk op het compositorische potentieel van dat lichaam.

4.2 Strategieën van het componerende lichaam

onthullen

Hoe kan het uitvoerende lichaam vanuit een compositorische geste verschijnen, hoe kan zijn concrete aanwezigheid worden onthuld als een object van compositorische intenties? Die vraag sluit nauw aan bij de thematiek van het tweede hoofdstuk waar we vanuit toeschouwersperspectief een aantal historische lichaamsverschijningen in de kunstmuziek hebben behandeld. In die historische voorbeelden kon de lichaamsverschijning veelal als een zijeffect beschouwd worden van ideologische of emancipatorische motivaties. Waar we nu naar op zoek moeten gaan, is naar de mogelijkheid van een compositorische *themativering* van het lichaam in de muziekitvoering.

Vanuit de empirische vaststelling dat in traditionele uitvoeringsituaties het musicerende lichaam schijnt te verdwijnen of doorschijnend te worden zodra het zich instrumentaal synchroniseert met bewegingen in een muzikaal *ergens*, valt te veronderstellen dat onthullingen van concrete lichamelijke vooraf vooral kunnen plaatsvinden in uitvoeringssituaties die van de normale spelmodus afwijken. Vanuit het perspectief van de traditionele concertpraktijk zullen ze daarom over het algemeen bestempeld worden als extreem of radicaal. Het gaat in die gevallen niet slechts om het waarneembaar worden van het lichaam in zijn fysieke gestalte, maar om zijn waarneembaarheid als vervreemde of bevreemdende identiteit in de culturele context van de uitvoering. In dat opzicht duidt zijn 'concreetheid' evenzeer op een situationeel bewustzijn als op aanraakbaarheid. Om die nuance te verduidelijken, zullen we strategieën onderscheiden die het uitvoerende lichaam onthullen via fysieke obstructie, extreme stimulatie en uitputting of verzadiging. Elk van deze strategieën zullen we koppelen aan de verschijning van een specifieke lichaamsidentiteit. Obstructie genereert een primitief of ongeschoold lichaam, extreme stimulatie genereert een hypervirtuoos, bezeten lichaam en de strategie van de uitputting of de verzadiging tenslotte, maakt de begrenzingen van het musicerende lichaam voelbaar.

obstructie (het primitieve lichaam)

Het primitieve, ongeschoolde lichaam maakt zich kenbaar door een *teveel*. De beginnende muzikant(e) die plaats neemt op het podium is één en al lijfelijke aanwezigheid. Een gebrek aan training zorgt ervoor dat zijn of haar lichaam nog niet geboetseerd is naar de vorm van het instrument, zodat in de uitvoering een overschot aan lichaam of aan instrumentale aanwezigheid wordt gegenereerd. Anderzijds doet hij of zij niet zomaar wat. De impressie van een ongeschoold⁶ musicerend lichaam veronderstelt op zijn minst de communicatie van een uitvoeringsintentie. De boodschap die het publiek ontvangt is er dan ook één van een wil tot musiceren die botst op de weerspanning van het eigen lichaam en het instrument. De onthulling van lichaam en instrument kan in dat geval als een onwillekeurig (zij het soms charmant) zijeffect van de wil om te musiceren beschouwd worden.

De expressie van een primitieve lichamelijke weerstand hoeft echter geen onbedoeld gevolg te zijn van een gebrek aan muzikale training. Het kan ook het beoogde effect zijn van een compositorische strategie. De compositorische onthulling van een primitief musicerend li-

⁶ Met ongeschoold bedoel ik een gebrek aan speelervaring en niet zozeer een schoolse muziekopleiding (ook het autodidactische lichaam is geschoold door ervaring).

chaam zouden we kunnen bestempelen als de ingreep die verhindert dat het uitvoerende lichaam en zijn klankproductie volledig op elkaar afgestemd kunnen raken. Bijvoorbeeld door het inbouwen van fysieke hindernissen die virtueuze transparantie onmogelijk maken en de aandacht verleggen naar de inspanning van de uitvoerder en de materialiteit van zijn instrument.

Elke vorm van obstructie die de geschoolde toegang tot een instrumentarium ontzegt, kan dergelijk primitiverend effect hebben. Speeltechnieken kunnen voorgeschreven worden die het instrument herleiden tot een primitief instrument. Dat kan door de speelhouding of speeltechniek zodanig te veranderen, dat het instrument niet meer kan bespeeld worden op de normale manier. Tal van historische voorbeelden kunnen hier worden aangehaald, maar we beperken ons tot enkele recente composities. In *It* (2004-7) van de Franse componist Franck Bedrossian wordt de pianist gevraagd te spelen met handschoenen aan, terwijl ook de andere zes musici geconfronteerd worden met ongemakkelijke speelwijzen. Het geeft een goed voorbeeld van een 'extended technique' die helemaal niet te beschouwen valt als een traditionele vergroting van de speelmogelijkheden, hoe veeleisend de techniek ook mag zijn: het instrument wordt er weer hoorbaar als een materieel object dat op een specifieke wijze wordt aangeslagen of aangestroken, en tegelijk worden de lichamelijke krachten (opnieuw) hoorbaar die op het instrument worden uitgeoefend.

Een expressie van het primitieve is echter zelden het uiteindelijke doel van de compositorische obstructie. In het werk van Marianthi Papalexandri-Alexandri (1974) worden instrumentale preparaties niet alleen sonoor gemotiveerd. Cruciaal is vooral de verhoogde aandacht en de nieuwe interacties waartoe ze de muzikanten verplichten.

"A large part of my work is formed through the manipulation of conventional instruments by preparations. In manipulating the instrument, I constrain habitual actions to force more immediate reactions in the performer. Their reactions, in turn, allow new forms of behavior and communication in the ensemble."

(Marianthi Papalexandri-Alexandri, 2010/16)

Eerder dan instrumentale preparaties kunnen Papalexandri-Alexandri's ingrepen *alteraties* van de instrumentale condities genoemd worden. Een goed voorbeeld daarvan vinden we in *Yarn* (2008) waar de snaren van twee strijkinstrumenten met elkaar verbonden worden via een vislijn die op zijn beurt bespeeld wordt door een percussioniste.

"In this piece, two string instruments are connected by a fishing line tied to a string on each instrument. This connector string is bowed to transmit sound between the two connected instruments which now become a single percussive instrument. For this piece, the percussionist (bowing the central string) and the two string players have to coordinate their bodily gestures in order to achieve the ideal sound. The fragile equilibrium born out of this compound instrument necessitates a heightened sensitivity among the performers and a very particular form of listening and bodily reaction."(Marianthi Papalexandri-Alexandri, 2009)⁷

⁷ Bron: [website Marianthi Papalexandri-Alexandri, 'Reciprocal'](#), laatst bezocht op 18/12/2010.

12

5" 10" 15" 20" 30" 35" 40" 45" ca 22"

13

6

The score is divided into systems labeled F, Pno, Perc., VI.1, VI.2, Via, and VI.C. It includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. Performance instructions are written in the margins and between systems.

System F: SUSTAIN, mp, pp. Time markers: 5", 10", 15", 20", 30", 35", 40", 45".

System Pno: SUSTAIN, sim, LH, RH. Time marker: 5".

System Perc.: sim Freeze, LH, RH. Time marker: 5".

System VI.1: FOLLOW Via. RH. SUSTAIN, p. Time markers: 5", 10", 15", 20", 30", 35", 40".

System VI.2: follow Via, FLW. Via. Time markers: 5", 10", 15", 20", 30", 35", 40".

System Via: m f, LH, imitate Via. left hand, Follow VIZ, REPEAT. Time markers: 5", 10", 15", 20", 30", 35", 40".

System VI.C: SUSTAIN, D. Time markers: 5", 10", 15", 20", 30", 35", 40".

Annotations and Instructions:

- continue in this position change from one hand to the other smoothly
- In slow motion move hands close to the fishing line
- take pegs
- mf pedal down
- imitate Perc LH
- Play on II string
- imitate Perc RH
- play on III string

Dynamic markings: mp, pp, m f, p, f, ff, sim.

Technical markings: LH, RH, sim, freeze, follow, imitate, play on II string, play on III string, REPEAT.

De rechtstreekse koppeling van instrumenten aan elkaar en de complicaties en de uitdagingen die dat voor de uitvoerders stelt, herinnert aan het *Kwartet Heiliger Dankgesang* (1971, voorheen 'Elektrisch Kwartet') van Dick Raaijmakers. In deze compositie worden de instrumenten van een elektrisch strijkkwartet via elektrische circuits op elkaar aangesloten, zodanig dat ze niet meer autonoom kunnen spelen, maar direct van elkaar afhankelijk worden gemaakt⁸.

De compositorische toegang tot het uitvoerende lichaam wordt in *Yarn* en *Kwartet* geforceerd door de installatie van een instrumentale *complicatie* die de conventionele muzikale actieradius van de muzikanten inperkt en hun concentratie en coördinerende inspanningen op de voorgrond plaatst. Met het primitief musicerende lichaam komt een archaïsche materiaalverhouding tot expressie. De esthetische keuze voor het primitieve is meestal geen keuze voor een minimaal uitvoeringspotentieel, maar wel voor een 'oorspronkelijke' ervaring van klankproductie. Het gaat om een ontsluiten van weerstand, om het opzoeken van nog ongetemde sonore krachten om vandaaruit een nieuw begin te kunnen organiseren. Dat herinnert ons sterk aan de esthetiek van de weigering van Helmut Lachenmann, maar enigszins afwijkend van diens dialectische motivaties voor de toepassing van oneigenlijke technieken, lijkt het hedendaagse compositorische verlangen naar een primitieve uitvoeringssituatie niet meer gericht op het schokeffect of de ontmanteling van een bestaande klankcultuur. De aantrekkingskracht van het archaïsche ligt vandaag veeleer in de performance die in de exploratie van een nog 'onbewoonde' muzikale uitvoeringssituatie mogelijk wordt. Bovendien kenmerkt het klankidoom van een primitiverende strategie zich niet zelden door een onvoorspelbare (en oncontroleerbare) rijkdom aan detail. De compositorische obstructies functioneren in dat geval als openingen voor sonore verrassing. Ze snoeren het lichaam (en zijn muzikale cultuur) zodanig in dat het niet meer kan beantwoorden aan de verwachtingspatronen, dat het zijn reflexmatige klankcontrole verliest en daarmee soms paradoxaal genoeg verder wordt gebracht dan het in 'vrije' omstandigheden zou geraken.

Het uitvoerende lichaam wordt onthuld als een primitief lichaam door het reeds langs de ondergrens van zijn muzikale kunnen te dwarsbomen en het te verplichten tot een nieuwe instrumentale relatie, door het te manoeuvreren in de positie van de beginnende, explorerende muzikant. In die exploratie kan een andere identiteit tot expressie komen, namelijk die van het lichaam dat hoorbaar denkt, zich aanpast aan de situatie, zich nieuwe wegen baant door een muzikale wildernis. In primitieve condities wordt de creativiteit van het menselijke lichaam het makkelijkst zichtbaar. Dat brengt ons tot een omgekeerde onthulling die volledig in het verlengde ligt van het primitieve. Het lichaam dat erin slaagt een muzikale uitweg te vinden in moeilijke condities, slaat de ervaring van het primitieve om in een ervaring van het magisch virtuoze. Als de obstructie van het muzikale kunnen langs de ondergrens een ongeschoold lichaam doet verschijnen, dan kan het geschoolde lichaam onthuld worden als een virtuoos lichaam door het aan de bovengrens van zijn vaardigheid tot het uiterste te drijven.

⁸ "Luisteren' betekent in KWARTET: een toon van een speler ontvangen door een elektrische strijkstok, strijkend of stilstaand, elektrisch contact te maken op een van de metalen snaren. Vanwege dit elektrische contact kan deze toon via een luidspreker die dicht bij de speler staat opgesteld hoorbaar worden gemaakt. 'Spelen' betekent: de ontvangen toon bevestigen door deze strijkend mee te spelen. Maar dat meespelen levert problemen op, want als de meespeler speelt - dus zijn strijkstok beweegt - verbreekt hij het elektrische stokcontact en verliest hij daarmee zijn luisterfunctie... Want zo gaat dat nu eenmaal bij elektriciteit: het contact is aan of uit, een van beide. Precies daartussenin bevindt zich het gebied van het kraken, hetgeen wij in het dagelijks leven uitsluitend als 'storing' ervaren. Het switchen tussen beide in wezen onverenigbare functies - spelen en luisteren - vormt dan ook de hoofdpoging waarvoor de vier spelers van KWARTET zich met veel gekraak geplaatst zien" (Dick Raaijmakers, 2000b)

stimulatie (het hypervirtuoze lichaam)

De hypervirtuoze muziek van Brian Ferneyhough of de frenetieke waanzin van een jonge componist als Hikari Kiyama⁹ spreken voor zich. Ervan uitgaande dat deze componisten zich goed bewust zijn van de opdracht die ze de uitvoerder stellen, suggereert de dichtheid en complexiteit van de uit te voeren klankvoorschriften dat een vorm van lichaamsomhulling al in de schriftuur wordt voorondersteld. En dat bijgevolg de onmogelijkheid om als uitvoerder geruisloos te verdwijnen achter uitvoeringsacten, deel uitmaakt van de muzikale boodschap.

“It of course can be argued that the amount of detail that one puts in a piece, or that I at least put into a piece, is far higher than that which can be realized... So what I'm really concerned with is them sensing the variable distance, as it were, between the image, the possible sound which may emerge from realizing that image, and the degree of difficulty with which the instrumentalist must confront himself in order to produce that result.” (Brian Ferneyhough in Sheridan, 2005)¹⁰

*partituurfragment uit Time and Motion Study II, voor cello en electronics (Ferneyhough, 1973-6)
Acties van de linkerhand en rechterhand worden ontkoppeld en gescheiden genoteerd. De cellist bedient eveneens twee voetpedalen waarmee het inputvolume van twee contactmicrofoons op het instrument wordt geregeld (weergegeven in de vette, fluctuerende lijnen boven en onder het systeem).
De stimulatie wordt compleet door ook nog eens de stem van de cellist in te schakelen (zie 'voice' aan het begin van het systeem)*

De onthulling van een hypervirtuoos lichaam leidt niet tot een blokkering van de bestaande speeltechniek (hoewel de eerste confrontatie met de partituur wel dat effect kan hebben). De strategie van de extreme stimulatie verschilt van de primitiverende strategie in de relatie die wordt aangegaan met de instrumentale omgeving. Het doet niet in de eerste plaats beroep op het oneigenlijke maar kiest voor een esthetiek van de verhitting. Het startpunt zijn de speeltechnische mogelijkheden, maar deze worden in zekere zin geradicaliseerd: De snelheid, de dichtheid, het articulatorische of dynamische differentiatiepotentieel worden zo ten top gedreven, dat de menselijke uitvoerbaarheid ervan problematisch wordt.

⁹ Bron: YouTube, Kentaro Noda (pi), laatst bezocht op 18/12/2010.

¹⁰ Bron: New Music Box, 'In conversation with Brian Ferneyhough', laatst bezocht op 18/12/2010.

Wat de onthulling van het primitieve en het hypervirtuoze dan met elkaar verbindt, is dat ze beiden hun oorsprong vinden in een besef en aanvoelen van weerstand die het lichaam ontmoet in het uitvoeren van zijn acties. We hebben het eerder ontmoet in het romantische uitvoeringsideaal: lichamelijke virtuositeit is een besef dat niet verbaal of cognitief hoeft gecommuniceerd te worden, maar dat uitvoerder en toeschouwer als bezitters van een menselijk lichaam 'direct' begrijpen. Ervaringen van het primitieve of het hypervirtuoze berusten op een collectief lichamenlijk geheugen dat op elk ogenblik in stelling kan worden gebracht¹¹. Daardoor kunnen primitieve of hypervirtuoze verschijningen lokaal en redelijk onafhankelijk van hun plaats in een grotere tijdsstructuur worden opgeroepen.

Dat betekent niet dat het primitieve en het hypervirtuoze niet kunnen worden ingezet als narratieve elementen in een compositorisch concept. Als onder- en bovenwaarden van eenzelfde parameter, is het mogelijk in gradaties van primitiviteit en virtuositeit te denken en daar een verloop in aan te brengen. Binnen de duur van een uitvoering is het meest voor de hand liggende verloop dan een beweging van een primitief naar een hypervirtuoos lichaam. Het meest voorkomende verloop (ook herkenbaar in de klassieke muziek) is de evolutie van een 'normaal' of geschoold musicerend lichaam naar een 'buitengewoon' of virtuoos musicerend lichaam¹². Een ludiek voorbeeld van het omgekeerde, een beweging naar het primitieve, vinden we niet toevallig in de fluxusbeweging van vorige eeuw, de beweging waarin een haast anti-virtuoze esthetiek werd gecultiveerd. In *Piano Piece #13* van George Maciunas (1962) worden alle toetsen van een piano één voor één vastgenageld, totdat op het eind geen enkele toets nog met de vinger kan worden ingedrukt¹³.

uitputting (het begrensde lichaam)

Als het uitvoerende lichaam aan de onderkant van zijn kunnen als een primitief en aan de bovenkant als een virtuoos lichaam kan worden onthuld, dan worden in het gebied daartussen zijn vaardigheden optimaal benut. Het is dan ook bij uitstek het gebied waar de minste lichamelijke weerstand heerst en waar het uitvoerende lichaam de transparantie bezit om een muzikaal *ergens* mogelijk te maken. Een optimale aanwending van de speeltechnieken van het musicerende lichaam, maakt van dat lichaam een medium voor muzikale abstracties.

Toch rest zelfs in deze zone nog een compositorische strategie om het lichaam hoorbaar en zichtbaar te maken. Niet alleen de aard van de voorgeschreven klankacties maar ook de duur en de intensiteit ervan bepaalt in welke mate het musicerende lichaam waarneembaar wordt. De uitputtingsslag die wordt gesuggereerd bij een lange, onafgebroken stroom van klanken, het zichtbaar worden van het zweet van de uitvoerder: het zijn verschijningen van een begrensd lichaam waarmee we ook vertrouwd zijn in traditionele concertervaringen (romantische concerto's, wedstrijden...). Het gaat dan meestal om effecten die meer te maken hebben met empathie van de kant van de toeschouwer dan met een expliciete intentie

¹¹ Wat verschijnt als het primitieve uitvoeringslichaam zou dan kunnen bestempeld worden als een 'voormuzikaal' lichaam, daar waar het virtuoze uitvoeringslichaam een cultureel gedeelde kennis van de uitvoeringspraktijk veronderstelt. In dat opzicht spreekt het voor zich dat een strikt onderscheid tussen beide typen niet mogelijk is, omdat het soort van lichaam dat kan worden onthuld ook afhankelijk is van de scholingsgraad van de toeschouwer of luisteraar.

¹² De solistische cadens vlak voor de finale van een klassiek concerto schijnt dikwijls die functie van een 'oplichten' van het musicerende lichaam te bezitten. Dat die cadens tot diep in de vroege negentiende eeuw meestal geïmproviseerd werd, maakt echter duidelijk dat veeleer van een 'demonstratie' van het uitvoerende lichaam kan gesproken worden dan van een onthullende compositorische geste.

¹³ Sommige performances bestaan enkel uit het vastnagelen van de toetsen, maar in een performance die ik ooit zelf bijwoonde, gebeurde dat terwijl een pianist speelde, zodat stelselmatig zijn speelmogelijkheden werden uitgedund.

die in het muziekwerk zelf zou verscholen liggen (de zweetdruppels staan niet in de partituur voorgeschreven).

Bij tal van hedendaagse componisten is echter het besef doorgesijpeld dat de communicatie van lichamelijke inspanning en volgehouden concentratie een belangrijke rol kunnen spelen in het opwekken van intense concertervaringen. Het element van inspanning zelf kan daarbij gethematiserd worden. Of, terugkerend naar het voorbeeld van *It* van Franck Bedrossian:

“... Het resultaat is een verwrongen, vertekende, wrange en intense totaalklank. Dat spelen met de klankkleur wordt echter meteen al gerelativeerd, door de ritmische spanning, de radicale ontwikkelingen en door de duur van het werk. Die is onredelijk, gelet op de fysische moeilijkheidsgraad. De vertolkers raken nagenoeg uitgeput en de toehoorders volledig verzadigd. En dat is het punt waar alles omslaat. Vandaar de titel: de 'it' uit 'you get it, man', toegeschreven aan een of andere denkbeeldige bebopper. “
(René Viola, aankondiging Ars Musica concert 10/03/2006)

Onthullen vergt een onthuller en een te onthullen object. De onthullende strategie gedijt goed in een context waarin het uitvoerende en het componerende lichaam zich in een hiërarchische relatie positioneren. De onthulling van het uitvoerende lichaam als het zijeffect van een compositorische opdracht tot klankproductie heeft in het beste geval een theatraal effect (zoals in *Dynamo* van Godfried-Willem Raes), in het slechtste geval drukt het een perverse verhouding uit tussen compositie en uitvoering. De zelfbeschikking van het uitvoerende lichaam wordt geschonden indien zijn onthulling niet als intentie wordt gearticuleerd maar verscholen blijft achter schijnbaar puur sonore doelstellingen.

vergroten

Het is lang niet altijd even duidelijk in hoeverre de lichaamsonthullingen van het primitieve, virtuoze of begrensde lichaam deel uitmaken van een compositorische intentie. Wat wel duidelijk wordt uit de voorgaande bespreking, is dat elke onthulling te maken heeft met het overschrijden van de grenzen waarbinnen het musicerende lichaam zich normaliter beweegt. In de muziek van Franse componisten als Franck Bedrossian (1971) en zijn generatiegenoot Raphaël Cendo (1975) komt nog een ander soort van grensoverschrijdend gedrag tot uiting dat bovendien een ander licht werpt op de verhouding tussen het componerende en het uitvoerende lichaam.

Er is eveneens sprake van het toepassen van een overdaad aan energie in het musiceren. Het doel daarvan is echter niet alleen de lichamelijke inspanning van de uitvoerders tot uitdrukking te brengen, maar vooral de akoestische limieten van het instrument hoorbaar te maken. Het instrument wordt als het ware geforceerd tot voorbij de grenzen waarbinnen zijn klankoutput controleerbaar is. Raphaël Cendo maakt de vergelijking met de microfoon die 'overstuurt' wanneer die bij de motor van een jumbojet wordt gehouden (Cendo, 2008)¹⁴. De overstuurde klank van een hard overgeblazen basklarinet – zoals in Cendo's *Décombres* (2006) voor basklarinet en electronica – doet inderdaad denken aan een stijldioom uit de rockmuziek, en dan vooral aan de elektrische gitaren wier 'ruige' klankbeeld berust op een gelijkaardig type van oversturing.

¹⁴ Bron: website Cdmc, [‘Les paramètres de la saturation par Raphaël Cendo’](#), laatst bezocht op 18/12/2010.

Eén van de belangrijke neveneffecten, en misschien wel de belangrijkste motivatie om dergelijke extreme speelenergie toe te passen, is dat het een klankbeeld genereert met een oncontroleerbare complexiteit. De overgeblazen of met (te) veel druk bespeelde instrumenten produceren bijna altijd meer dan enkelvoudige tonen. Het zijn verzadigde klanken ('sons saturés'), conglomeraten van harmonischen, subtonen en allerhande instabiele, granulerende spectra. Die karakteristieken van spectrale verzadiging worden door Bedrossian ook 'horizontaal' uitgewerkt via een accumulatie van detail en onregelmatigheid. Het effect van dat klankbeeld is een verlies aan controle¹⁵, niet alleen voor de luisteraar die geconfronteerd wordt met een zowel horizontaal als verticaal verzadigende klankmuur, maar ook voor de componist die doelbewust de limieten van de lichamelijke en instrumentale weerstand opzoekt om daarmee terecht te komen in de openheid van het sonore *exces*, of in de instabiele deformaties van de instrumentale identiteit die door Bedrossian als een esthetiek van 'het monsterlijke' worden aangeduid. (Bedrossian, 2008)¹⁶

Bedrossian's notie van het monsterlijke resoneert met vroeg-romantische ervaringen van een 'duivelse virtuositeit'. De metaforen van het monsterlijke en het duivelse vertonen een gelijksoortig esthetisch streven naar de metamorfose van het gewone in het buitengewone. Een ander kenmerk van het klankideaal van de saturatie, is de destructie van de instrumentale identiteit. Vooral in toepassingen met instrumentale ensembles heeft dat een globaliserend effect. Wanneer verschillende instrumenten tegelijkertijd bespeeld worden met een excessieve energie, dan wordt de individuele identiteit van instrumenten soms moeilijker traceerbaar. De instrumentale articulatie gaat op in een haast orgiastische, collectieve klankmuur. Bedrossian benoemt die sonore ambiguïteit als een poëtisch streven, een streven naar ambiguïteit van de klankbron, naar een paradox van de sonore aanwezigheid.

Het lichamelijke teveel dat in het sonore *exces* van Bedrossian en Cendo verschijnt, is het resultaat van een gewild verlies aan controle van de uitvoerder, maar dat verlies geldt evengoed voor de componist. De fragiliteit van de instabiele klanken die Bedrossian voorschrijft, brengt met zich mee dat ze als klank op zich nauwelijks kunnen worden voorgeschreven. Het gaat immers niet om klanken waartoe het instrument in zijn constructie is voorbestemd en het gaat in sommige gevallen zelfs om sonoriteiten die zo sterk met de speelmogelijkheden van een uitvoerder of een specifiek instrument (en niet een instrumenttype) samenvallen, dat de compositie van het *exces* vraagt om een nauwe samenwerking tussen componist en uitvoerder. In de werkwijze van Bedrossian en Cendo is er dan ook veeleer sprake van een gezamenlijke exploratie van die grensgebieden van controle dan van een getrouwe uitvoering van een klankideaal. Met het excessief bespeelde instrument blijft voortdurend het initiatief van het musicerende lichaam hoorbaar. Musiceren wordt schreeuwen, maar de schreeuw van Cendo is meer dan de oerkreet die van nature onwillekeurig is. In de muzikale exploratie van de schreeuw wordt een energetische en impulsieve klankrijkdom ontsloten die we paradoxaal genoeg als uiterst genuanceerd en geschakeerd kunnen ervaren. Tegelijk is de sonore schreeuw niet formaliseerbaar: hij staat of valt met een *excessieve toestand*. Zonder het *exces* van het uit-zinnige, wordt de schreeuw een gecontroleerde klankuitstoot.

¹⁵ Raphael Cendo spreekt in dat verband over een 'plaisir de perte de controle', Bedrossian over een '*hesitation permanente*' tussen een luisteren naar micro- of macroniveau.

¹⁶ Bron: website Cdmc, [De la monstruosité, de l'oeil à l'oreille par Franck bedrossian](#), laatst bezocht op 19/12/2010.

De klankmuur waarmee het ideaal van de verzadigde klank ons opzadelt, heeft net als de klankmuur van de rockmuziek, een fysiek effect. Luidheid is in de rockmuziek op zichzelf al een esthetisch criterium. De verzadiging in de instrumentale muziek van Bedrossian en Cendo is meer dan absolute luidheid, het is ook deformatie, ontregeling en distorsie, een combinatie die we overigens ook terugvinden in het klankideaal van *punk*, *metal* en aanverwante genres. Het klankideaal van de verzadiging lijkt van een combinatie van beide parameters afhankelijk te zijn; de verzadigde karakteristieken die we uit het spectrale klankbeeld kunnen abstraheren, lijken pas echt hun effect te ressorteren wanneer ze niet alleen duidelijk hoorbaar worden als klankkleur, maar ook voldoende luid, als lichamenlijk voelbare vibratie kunnen waargenomen worden.

In de elektropop en dansmuziek begint hier het esthetische gezag van de geluidstechniker: de luidheid van het popconcert wordt niet bepaald door de muzikanten op het podium, maar door de techniker aan de mengtafel. Het is duidelijk dat een cultuur van de luidheid weinig te maken heeft met formele muzikale criteria, maar wel met een esthetiek van de vibratie, van de pure zintuiglijkheid van voelbaar geluid. Het lichamenlijke effect van de luidheid is vooral een lichaams-effect dat gegenereerd wordt in het lichaam van de luisteraar. De ervaring van aangehouden luidheid is vooral een geluidsdruk op het lichaam, het berust eerder op de ervaring van een toestand van het eigen lichaam dan op de waarneming van de 'aanwezigheids-grootte' van een klinkend object in de buitenwereld. Anderzijds bezit de ontregelde klank als spectrale gedaante misschien wel degelijk een lichamenlijke lading die naar een excessieve toestand van of in de omgeving wijst.

Daarmee zijn we weer aanbeland bij een weerkerende problematiek: de lijn tussen *lichaamsboodschap* (als signaal van lichamenlijke aanwezigheid) en *lichaams-effect* (als substraat van de beleving) valt in de muziekervaring niet duidelijk te trekken. Een ervaring van energetische lichamenlijkheid in de muziekuitvoering vertoont bijna per definitie interferenties tussen beide posities. Zoals we eerder hebben aangehaald, is er niet meteen een techniek of een waardeschaal voorhanden waarmee we de aanwezigheid van een uitvoerend lichaam kwantitatief kunnen bepalen. Toch lijkt er in ons taalgebruik sprake te zijn van een intuïtieve schaling. De muzikanten op het podium zijn in de ervaring meestal niet radicaal aan- of afwezig, er lijkt een zekere mate van gradatie mogelijk. In een ensemble van muzikanten worden de uitvoerders met een solistische rol als presenter ervaren dan de andere, maar het is niet zo dat we de indruk hebben dat ze plots geheel afwezig zijn wanneer ze na hun solo inactief worden of verdwijnen in het geheel.

De aanwezigheidservaring tijdens het muziekconcert wordt beïnvloed door zowel psychoakoestische, sociale als culturele gegevens. De compositorische invloed kan zich in principe op al deze terreinen laten gelden, maar als een kunstvorm die zich in de tijd afspeelt, zal het zich in de eerste plaats richten op de psychoakoestische articulatie¹⁷. We hebben in dat opzicht gesproken van een 'dynamiek van de klinkende aanwezigheid' (zie p.94-7) die sterk afhankelijk is van het compositorische of uitvoerende detail. De sonore manifestatie van aanwezigheid berust op het vermogen zich in de akoestische ruimte te articuleren. Intentionele vergroting van aanwezigheid vinden terug in procedures die de stem of de instrumentengroep in de schijnwerpers plaatsen: de soliste krijgt een autonome klankruimte, ze krijgt een

¹⁷ We kunnen er vanuit gaan dat de tijdschaal van de sociale en culturele aanwezigheid over het algemeen veel groter is dan de psychoakoestische articulatie die zich afspeelt in de temporele zone die we als de muzikale 'binnen-tijd' hebben benoemd.

ritmiek die zich distantieert van de achtergrond of die zich articuleert ten opzichte van de andere klinkende stemmen. Het herinnert er ons opnieuw aan dat het onderscheid tussen een articulatie in het klinkende *ergens* of het concrete *hier en daar* niet kan opgevat worden als letterlijke aan- of afwezigheid, maar wel als een ruimtelijke gerichtheid of een auditieve focus. Solistische passages kunnen in het klassieke concerto vanuit een louter abstract muzikale logica of vormprincipe worden begrepen, in een mechanisch-akoestische omgeving bezit de afwisseling tussen de instrumentengroep en het individuele instrument ook altijd een psychoakoestische realiteit. Het muzikale *ergens* en het concrete *hier en daar* dat door het akoestische instrument wordt opgeroepen, zijn in hoge mate co-existente dimensies.

Ook de eerder besproken strategieën van onthulling kunnen als vergrotende strategieën worden ingezet. Vergroting kan stapsgewijs optreden, of kan een rechtstreeks gevolg zijn van stapsgewijze ontwikkeling. We hebben al het voorbeeld aangehaald van de concrete lichamelijke aanwezigheid van een uitvoerder die soms voelbaar vergroot wanneer hij of zij hetzelfde muzikale patroon steeds opnieuw herhaalt. Wanneer we de luidheid van het musiceren erbij betrekken, dan valt op dat die ervaring van vergrotende aanwezigheid zowel kan optreden in luider wordende passages als bij een repeterend patroon dat stelselmatig zachter wordt uitgevoerd. Geen sterker gevoel van lichamelijke aanwezigheid dan in de stilte na het wegsterven van de laatste toon. Die stilte hebben we bij aanvang van onze verhandeling benoemd als een schakelmoment in de traditionele muziekuitvoering. In de stilte na de laatste toon slaat het belichaamde muzikale *ergens* (de co-existente fase) om in spanningsvolle, concrete lichamelijke aanwezigheid.

synchroniseren

Een opvallend kenmerk van het intermediale muzikale experiment rond de milleniumwissel is een fascinatie voor *letterlijkheid* in de uitvoering. Daarmee bedoel ik niet in de eerste plaats de wijze waarop een partituur wordt uitgevoerd, maar wel de repetitieve of systematische synchronisatie van verschillende elementen in de uitvoering die op zichzelf isoleerbaar of waarneembaar zijn. In een mechanisch-akoestische omgeving is dat soort van gesynchroniseerde letterlijkheid in hoge mate aanwezig omwille van fysische, natuurlijke wetmatigheden. Het zijn de wetmatigheden die aan ons punt-lijnmodel uit het derde hoofdstuk ten grondslag lagen: de slagbeweging gaat de slag vooraf, het horen van de cello veronderstelt het gelijktijdige strijken van de stok, luider klinken veronderstelt harder blazen, meer druk, sneller bewegen. In een natuurlijke omgeving is de letterlijkheid die een gevolg is van dergelijke oorzaak-gevolg relaties zo alomtegenwoordig en vanzelfsprekend dat ze moeilijk het onderwerp van aandacht kan worden. De fascinatie voor letterlijkheid veronderstelt daarentegen een zekere thematisering van de relatie tussen de gesynchroniseerde elementen.

Het uitspelen van één-op-één relaties tussen media geldt in de kunsten meestal als naïef of oninteressant (denk bijvoorbeeld aan het Mickey Mouse-effect), en zeker niet als een na te streven artistiek adagium. Het is daarom opvallend dat letterlijkheid in de compositorische vormgeving recent toch een relevant artistiek exploratieveld kon worden. Een cruciaal element daarbij, is dat de gesynchroniseerde elementen van willekeurige aard kunnen zijn, terwijl de letterlijkheid zelf van de synchronisatie in haar directheid toch een 'natuurlijk' karakter vertoont. De fascinatie voor letterlijkheid berust aldus op twee schijnbaar tegengestelde principes: het principe van de onontkoombaarheid van het waarnemingseffect en het principe van de subjectieve keuze of vormgeving. De artistieke inzet van het letterlijke rond

de millenniumwissel onderscheidt zich daarmee van de zoektocht naar 'oorspronkelijke' synesthesieën die tal van vroeg twintigste-eeuwse experimenten kenmerkte¹⁸. De eenentwintigste-eeuwse hang naar synesthesie streeft niet meer naar oorspronkelijke relaties tussen toon, beeld en beweging, maar speelt integendeel met de flexibiliteit van een maakbare wereld. Het toepassen van letterlijkheid wordt dan ook pas echt interessant wanneer elementen aan elkaar gekoppeld kunnen worden die in de dagelijkse realiteit (nog) niet gesynchroniseerd zijn. Hoe groter het onverwachte aspect van de koppeling, hoe sterker de letterlijkheid in de aandacht springt.

Het gaat hier duidelijk om een spel met de natuur van onze perceptie. De recente aandacht voor het letterlijke wordt waarschijnlijk gevoed door de nieuwe mogelijkheden om via de neutraliteit van het digitale medium klanken, bewegingen en beelden op een willekeurige manier met elkaar te verbinden en die verbindingen te automatiseren. De omgang met de flexibiliteit van het digitale medium heeft een besef doen groeien van de geconditioneerdheid van onze perceptie, en tegelijk is er het groeiend besef dat de wereld die zich aan onze zintuigen als realiteit opdringt, in hoge mate maakbaar is en dat we via die maakbaarheid onze ervaring van wat reëel is, kunnen manipuleren. Daarom zal in een artistieke synchronisatie meestal ook de keuze of het design van de koppeling in het oog springen. In de ervaren 'natuurlijkheid' van het letterlijke, wordt tegelijk de menselijke constructie hoorbaar.

Het zelfreflectieve karakter van het actuele spel met letterlijkheid heeft zelden de existentiële of ideologische lading van de muzikale perspectiefveranderingen van de jaren zestig van vorige eeuw. Het gaat veeleer om experiment en spel in de meest directe zin van het woord. In de *Letter Pieces* (2007-) van Matthew Shlomowitz (1975), worden de acties van een muzikant 'letterlijk' gesynchroniseerd met de acties van een danser, of uitvoerder van welke soort dan ook. Shlomowitz' *Letter Pieces* reiken slechts een geritmeerde (letter)structuur aan die de interacties tussen beide uitvoerders formaliseert. De keuze voor de invulling van de acties (datgene wat door de uitvoerders aan elke letter moet worden toegekend) blijft voorbehouden voor de uitvoerders.

Uitvoeringen door verschillende uitvoerders kunnen daardoor radicaal verschillen, hoewel ze door de metrische synchronisatie van de acties allerminst improvisatorisch zullen aandoen. Er is zowel van de kant van de componist als de uitvoerders duidelijk sprake van een 'opgezet spel'. In de resultaten blijkt dikwijls een streven naar het absurde, naar verrassende koppelingen tussen actie en klank die vreemde of groteske identiteiten in het leven roepen en waarbij het repetitieve karakter soms leidt tot een slapstickachtig resultaat.

Het letterlijke karakter van de synchronisatie tussen een instrumentale, klinkende actie en een performance actie biedt echter meer potentieel dan de 'gimmick' of de vondst van een virtuele identiteit. Door het installeren van letterlijke relaties, worden tijdelijke synesthesieën gecreëerd waarbij één deel van het verbond kan gaan optreden als een verwachting voor het andere. De directe link die gelegd wordt tussen actie en geluid kan zelf onderwerp van variatie worden en op die manier als tijd structurerend en vormgevend principe ingezet worden.

"when an action and a sound are performed together, we perceptually couple them even if they share no material relationship. A central idea of all the pieces is shifting these relationships,..." (Matthew Shlomowitz, 2010/35).

¹⁸ De bekendste voorbeelden vinden we in de combinatie van muziek met kleurprojecties in het oeuvre van Alexander Skrijabin, Wichnegradsky e.a.

onder: fragment uit Letter Piece 1 van Shlomowitz. De twee uitvoerders **D** en **M** koppelen een fysieke actie of een klankgebeurtenis aan elke letter. De vijf letters A-B-C-D-E horen samen een narratieve sequens te vormen. De relatie tussen de acties van **D** en **M** kan maar hoeft geen logica te bezitten.

[1] *Crotchet = 72 (metronomic)*
D/M: A + A + A + B + B + C +

D: A + A + A + B + B + C +
M: A + B + B + B + C + C +

II: x2 *:II: x8 :II*
D: A + A + A + B + B + C + C
M: A + B + B + B + C + C + C

[2]
D/M: A + A A + + B + B C + D + D D +

D: A + A A + + B + B C + D + D D + + A + A B +
M: D + D D + + A A + B + C + C D + + D A + A B +

D: C + C C + + D + D A + B + B B + + C + C
M: B + B C + + C D + A + A + A B + + B C +

Molto rit
D/M: *II: x4 :II*
D D D D

[3] *A tempo (subito)*
D/M: A A + + A B + + B A + + B B + +

D: A A + + A B + + B A + + B B + + B A + +
M: + + A A + + A B + + B A + + B B + + B A

Het geeft een goed voorbeeld van een compositorische 'materialisatie' van het lichaam, waarbij we dat lichaam niet alleen als een fysiek object, maar ook als een waarnemingsstructuur moeten begrijpen. De *Letter Pieces* gaan door waar Berio's *Sequenza V* stopt: het clowneske effect van de plotse doorbreking van een letterlijke relatie herinnert aan de trombone die aan het begin van *Sequenza V* bij de vijfde opwaartse beweging (zie partituur p.170) de verwachte toon inhoudt.

demonstreren

De synchronisaties in de *Letter Pieces* hebben een demonstratief karakter. Waar in de onthullende strategie het klank makende lichaam 'onwillekeurig' ontbloot wordt in zijn pogingen te voldoen aan compositorische klankvoorschriften, lijkt in sommige hedendaagse uitvoeringsconcepten het uitvoerende lichaam resoluut zichzelf aan te wijzen. Het trekt de aandacht naar de manier waarop het een object tot klinken brengt, het installeert connecties in de hoofden van de toeschouwer. In de demonstratieve geste wordt de werking van de uitvoeringssituatie uiteen gelegd: deze actie met deze klank.

Het demonstrerende lichaam is zich van meet af aan bewust van zijn aanwezigheid. Je zou dit lichaam daarom een geëmancipeerde versie van het onthulde lichaam kunnen noemen (zie p.198). Het is bij uitstek een audiovisueel lichaam. Zijn aanwezigheid staat niet louter meer

ten dienste van klankvoorschriften, maar is zich bewust van zijn verschijning. Demonstratieve intenties kunnen lokaal en spontaan optreden, als ingevingen van het musicerende lichaam dat de nadruk legt op de acties die het verricht, maar evengoed kan het berusten op een gezamenlijk plan van compositie en uitvoering (in de partituur ligt dan de demonstratie vervat).

Eén van de argumenten voor het hanteren van een demonstratieve strategie is dat een leerproces op gang kan getrokken worden binnen het tijdsbestek van de muziekervaring. De demonstratie schept de mogelijkheid om actie, beeld en klank helder met elkaar te verbinden, om klank als resultaat van een specifieke handeling te horen, of om de ruimtelijke positionering en organisatie van het klankapparaat te zien als de uitkomst van sonore programma's. Daar waar nieuwe instrumenten of ongewone omstandigheden de uitvoeringssituatie bepalen, is een demonstratieve insteek een bruikbaar element om die situatie begrijpelijk te maken, en om via een mimetisch begrip de situatie voor het publiek 'te laten werken'. Het demonstratieve gaat daarom planmatig en schematisch te werk, het bedient zich van een draaiboek. Het tast de tessituur af van het instrumentarium, zet mogelijke klankacties op een rij, laat het archief horen. Het demonstreren van een catalogus of inventaris van klanklichaamsrelaties is karakteristiek voor een demonstratieve strategie. Dergelijke strategie hebben we eerder ontmoet in Schnebels *Maulwerke*, maar het is ook een element dat onderhuids een (structureerende) rol speelt in Lachenmanns *Pression*¹⁹ of *Salut für Caudwell*.

De demonstratieve geste is bij uitstek geschikt om componisten toegang te verlenen tot visuele en choreografische dimensies van het musiceren, zonder daarom te moeten overgaan tot schendingen van de sociale codes van de muziekpraktijk (zie p.196). Vandaag zijn demonstratieve strategieën dikwijls aanwezig bij intermediale projecten die op de grens van muziek, performance of visuele kunsten balanceren. Het incorporeren van een interzintuiglijke gebruiksaanwijzing is dan niet alleen een hulpmiddel om het publiek te laten zien en horen, het herbergt in zichzelf al een esthetisch ideaal: de esthetiek van heel wat trans- of intermediale kunstuitingen behelst een expressie van gesitueerdheid.

De *Letter Pieces* van Shlomowitz maken duidelijk dat demonstratieve strategieën geen schools karakter hoeven te vertonen. Het gaat niet zozeer om een aanwijzen en benoemen van wat er al is, maar vooral om een mogelijk maken van wat erna komt. Ook al lijkt het in tegenstrijd met het formele karakter van haar handelingen, demonstreren is niet alleen een wereld ontsluitende, maar altijd ook een verbeeldende strategie. Stilaan ontvouwt zich daarmee een actuele relevantie van het concrete lichaam. De manier waarop de concreetheid van het uitvoerende lichaam vandaag door experimentele muzikmakers wordt aangegrepen, wordt zelden gemotiveerd door dezelfde ideologische of emancipatorische motieven van een vorige generatie componisten. Als de gesitueerdheid vandaag wordt uitgespeeld, dan heeft dat dikwijls een zelfreflectieve dimensie, maar het succes van die zelfreflectie schijnt vooral afhankelijk te zijn van de mate waarin ze de verbeeldingskracht van de toeschouwer weet te prikkelen. Niet het reële, maar het mogelijke is de drijfveer. Een voorwaarde om te komen tot dergelijke verbeeldingskracht, is het vermogen het gesitueerde te conceptualiseren. Dat zullen we illustreren aan de hand van een beroemd voorbeeld uit het oeuvre van Dick Raaijmakers.

¹⁹ Uit de partituur van *Pression* spreekt een demonstratieve geste, zeker wanneer we daarbij Lachenmanns expliciete aanwijzingen voor de visuele opstelling in acht nemen (zie p.79). De catalogusgedachte vinden we impliciet terug in de 'families' van speeltechnieken die *Pression* of ook *Salut für Caudwell* structureren.

conceptualiseren

De Grafische Methode Fiets (1979) van Dick Raaijmakers is een performance die geïnspireerd is op de negentiende-eeuwse 'chronographie' van fysioloog en filmpionier E.J. Marey (1830-1903). Met behulp van een 'plaque fixe' slaagde Marey erin om de verschillende fasen van de afstapbeweging van een fietser vast te leggen als een aaneengesloten reeks van fotografische beelden die de vloeiende beweging van de fietser ontbinden in statische 'snapshots'. In Raaijmakers' performance wordt dat procédé omgekeerd: de ontbonden beweging wordt weer tot leven gewekt, waarbij de referentie met de fotografische beelden gehandhaafd blijft door de beweging zo extreem traag uit te voeren, dat de fietser voortdurend de indruk wekt stil te staan. Tijdens de performance stapt een naakte fietser in een extreem slow-motion van een fiets. De fiets wordt daarbij door een automatisch treksysteem langzaam verder getrokken over een kleine tien meter met een snelheid van een halve centimeter per seconde. Zowel de ademhaling, de hartslag als de spierspanning van de afstappende fietser worden tijdens deze actie via sensoren gecapteerd en versterkt weergegeven. Het geheel heeft iets onthullends, maar ook iets demonstratiefs. De uitvoering is rechttoe, rechtaan (typisch voor de meeste van Raaijmakers concepten). Je ziet wat je hoort, je hoort wat je ziet, en bovenal spelen zien en horen zich af tegen de achtergrond van een gedeelde kennis van een lichaamstechniek (het afstappen van een fiets).

Interessant aan Raaijmakers' concept is de manier waarop er ondanks de directheid van de demonstratie toch ambiguïteit ontstaat. Door de beweging van de fietser zo extreem te vertragen dat ze nauwelijks nog als beweging zichtbaar is, wordt er beroep gedaan op een conceptualiserend engagement van de toeschouwer. Je 'begrijpt' de beweging van het afstappen eerder cognitief dan dat je ze visueel 'grijpt' als beweging. De afwezigheid van de dynamiek van de beweging in de gepresenteerde actie, genereert interferenties tussen de auditieve beleving, de visuele impressie en het begrip van wat er zich afspeelt. Door het onttrekken van het meest essentiële element van de actie, namelijk de zichtbaarheid van de beweging, ontstaat twijfel aan het perspectief. Het is niet voor de hand liggend te bepalen waar zich precies de spanning en de dynamiek van de voorstelling bevinden en wat kan functioneren als de noodzakelijk stabiele achtergrond waartegen dynamiek kan zichtbaar of voelbaar worden.

Want hoe of wat wordt er gedemonstreerd in de *Grafische Methode*? In geen geval is de ervaring vergelijkbaar met het kijken naar de snapshots van E.J. Marey. In tegenstelling tot de fotografische captaties van Marey die als het ware aan de tijd zijn onttrokken en de temporele beweging projecteren in een tweedimensionale, tijdloze ruimte, blijft de tijdservaring in Raaijmakers concept *dwingend*. Eerst en vooral omdat je als toeschouwer de uitvoering waarschijnlijk meemaakt in concertvorm (de gehele uitvoering, inclusief preparaties, neemt een klein half uur in beslag). Je hebt met andere woorden de tijdservaring niet zelf in de hand zoals bij het kijken naar een reeks foto's in een boek. Een andere belangrijke factor vormt de pompende en pulserende soundscape die aan het lichaam van de fietser wordt onttrokken. Op enkele minieme ingrepen na, blijft die soundscape vrij statisch en stabiel. Dat is niet verwonderlijk gezien het gaat om de sonore versterking van lichaamsregulerende processen. De elementen die het eerst in aanmerking komen om als een stabiele achtergrond te functioneren, lijken dan ook het lichaam van de uitvoerder en zijn fiets te zijn.

Dat lichaam heeft een duidelijke identiteit. Het doet slechts één ding, het stapt traag van een fiets af. Toch is die stasis in geen geval te vergelijken met de statische identiteit van de instru-

mentale omgeving in de klassieke muziekpraktijk. Behalve het uitvoeren van een afstapbeweging, *leeft* de fietser op de scene: zijn lichaam pompt, zoemt, ademt, trilt. De geluiden die we horen genereren een behoorlijk éénvormige soundscape, maar in hun directe referentialiteit laten ze het lichaam tegelijk ervaren als de eigenlijke plaats van handeling, en die suggestie speelt zich zowel af op een cognitief als op een empathisch vlak. We begrijpen de situatie, we begrijpen de geluiden als signalen opgepikt door lichaamssensoren, en uit de traagheid van de beweging (of nog eenvoudiger: uit de beschrijving in de programmabrochure) vermoeden we al snel wat ons te wachten staat. Die voorspelbaarheid is echter allerminst saai, maar zorgt integendeel voor dynamiek. Het is omdat we de traagheid en daaruit volgend de inspanning en beheersing als medebezitters van een lichaam begrijpen, dat we de inspanning kunnen meemaken, dat we op een bijna voorspellende manier gaan luisteren naar het verhogen van de hartslag, het zwaarder worden van de ademhaling, of dat we gaan 'uitkijken' naar de spieren die beginnen te trillen of de rug en het voorhoofd die bezweet raken.

Datgene wat in *De Grafische Methode* het meest voldoet als stabiel referentiekader voor de interlichamelijke dynamiek die we hierboven beschreven, is de vertraagde afstapbeweging zelf. Vandaar het conceptuele karakter van het werk: de afstapbeweging is dankzij het extreme slow-motion afwezig in de perceptuele realiteit als een dynamisch (afstap)gegeven met een herkenbare tijdsstructuur, maar blijft van het begin tot het eind van de voorstelling wel helder aanwezig als een *bewegingsconcept*. Via de techniek van het gesonoriseerde slow-motion - waarbij overigens alleen de motorische beweging wordt vertraagd, maar uiteraard niet de hartslag of de ademhaling - slaagt Raaijmakers erin het lichaam als plaats van de handeling op te voeren, maar tegelijk iets aan dat lichaam te onttrekken door een alledaagse lichaamsactie te abstraheren tot een overkoepelend, tijd structurend element.

Gelijkaardige abstracties of conceptualiseringenvinden we overvloedig terug in het werk van de jonge Deense componist Simon Steen-Andersen (1976). In *Pretty Sound [up and down]* (2008) voor solo piano wordt hoofdzakelijk één speeltechniek toegepast: alle 88 toetsen van de piano worden met behulp van een lange plank ('Cluster Board') tegelijk ingedrukt en weer losgelaten²⁰. Een soort van preparatie die beslist als een compositorische strategie van 'primitiviserende obstructie' kan begrepen worden. Anderzijds biedt het hulpstuk van de plank de meest extreme vergroting van de verticale speelmogelijkheden. De plank verschaft theoretisch het grootst mogelijke akoestische geluid op een piano, niet alleen wat betreft absolute luidheid (als een optelsom van alle klinkende snaren), maar ook in spectrale zin als de meest verdichte samenklank die op het instrument mogelijk is. De plank als een gigantische vergroting van de handen, maar tegelijk ook een obstructie die voor een extreme reductie zorgt: het polyfone samenspel van de tien vingers wordt herleid tot een gelijktijdig op en neer²¹. Je zou kunnen stellen dat de plank van Steen-Andersen de piano reduceert tot één van zijn meest begrijpbare kenmerken: het is een instrument waarbij je moet drukken om klank te produceren en loslaten om die klank weer te dempen. Die conceptuele reductie van de instrumentale actie tot een 'op-en-neer-thema' zorgt voor een helderheid die geen verdere uitleg behoeft en die als een thematisch element gedurende de hele compositie aanwezig blijft. Maar precies die begrijpelijkheid gaat Steen-Andersen vervolgens problematiseren door de inbreng van een tweede vergrotende techniek. Met behulp van contactmicrofoons

²⁰ Een instrumentaal concept dat we al eerder kunnen terugvinden in een compositie van Davide Mosconi (*Grande Accordo Cromatico*, 1976).

²¹ Naar het eind van de compositie komen ook glissandi voor, door de plank niet loodrecht in te drukken, maar van links naar rechts of omgekeerd op de toetsen te 'kantelen'.

en microfoons in het binnenwerk van de piano, worden in de uitvoering de zachtste klanken stelselmatig meer versterkt. Aanvankelijk worden alle snaren tegelijk hard aangeslagen zodat de piano luid kan weerklanken zonder enige versterking, daarna wordt de cluster gaandeweg zachter gespeeld en worden de intieme klanken van het mechaniek van de piano steeds duidelijker hoorbaar. Er gebeurt met andere woorden een omslag van de meest extraverte akoestische vergroting van de klankoutput (door middel van de plank), naar een vergroting van de meest intieme klanken van het mechanische binnenwerk (met behulp van microfoons). Interessant is dat daarmee ook een verschuiving optreedt in de muzikale microtijd: het op en neer van de toetsen dat de resonanties van de snaren temporeel omgeeft, komt zelf in de auditieve focus te staan. Een verschuiving van toon naar articulatie, van het zingen van de resonerende snaren naar de zachte ademhaling van het op en neer in de pianomechaniek.

Die aandachtsverschuiving van het resonerende naar het articulatorische heeft op haar beurt een psychoakoestisch aanwezigheidseffect. De geconcentreerde handelingen van de uitvoerder schijnen na een tijd zelf onderwerp van de actie te worden, een aspect dat nog versterkt wordt door toevoeging van enkele preparaties die het intieme contact met het instrument versterken. Op bepaalde plaatsen is op de plank een dubbelzijdig plakband aangebracht, zodat de vingers er zich na elke drukactie hoorbaar (met een kleverig geluid) van losmaken en de uitvoerder onderdeel van het sonore mechaniek schijnt te worden.

De partituren van Steen-Andersen bestaan vaak voor het grootste deel uit actienotatie (in plaats van resultaatnotatie), net zoals dat soms het geval is in Lachenmanns *musique concrète instrumentale*. Door het principe van de actienotatie centraal te stellen, is de stap snel gezet naar een abstrahering van de functionele beweging tot een bewegingspatroon. Een actiepartituur die de op- en neergaande beweging als uitgangspunt neemt, krijgt het potentieel van een choreografie. We hebben aan het eind van het tweede hoofdstuk gesteld dat zulk potentieel in Lachenmanns muziek nog niet wordt opengebroken. In een aantal van Steen-Andersens composities leiden de consequenties van een 'hyperidiomatische' benadering tot een omkering van de verhouding tussen datgene wat in de klassieke muziek traditioneel als het abstracte en het concrete wordt bestempeld (zie ook p.58-59).

Als we het abstracte van een compositie kunnen voorstellen als de blauwdruk of de prototypische gestalte die elke concretisatie vooraf gaat (en dus altijd meerdere realisaties of interpretaties mogelijk maakt), dan kan de choreografische actiepartituur de abstractie verkrijgen van de klassieke toonschriftuur die meerdere interpretaties of instrumentale arrangementen mogelijk maakt.

projecteren

Een goed voorbeeld van dergelijke omkering vinden we in Steen-Andersens *Study for String Instrument (2007)*, waar de abstractie van de strijkbeweging voor een vergelijkbare conceptuele reductie van de instrumentale identiteit zorgt. De formalisering van de genoteerde actie maakt het mogelijk de compositie op gelijk welk strijkinstrument uit te voeren, en zelfs te transponeren naar andere instrumenten.

Study for String Instrument

- if played in a very big or noisy hall amplification may be used.
- can be played on any string or pair of strings, with or without preparation (fx detuned string(s), etc.)
- always use as much bow as possible and always move between the lowest possible position and the very highest (the end of the fingerboard)
- the harmonics can be any artificial harmonic (fx quarter)
- the *forte* should be a very loud *forte* (~*fff*)
- the signs and techniques are explained as they appear

Simon Steen-Andersen 2007

“The piece is notated only as movements (and can therefore be played on any string instrument and maybe even on other instruments), and it is just as much a choreography for the player as it is a sounding piece for the instrument.”

(Simon Steen-Andersen, 2007)²²

²² Bron: website Simon Steen-Andersen, *Study for string instrument*, laatst bezocht op 12/12/2010.

De consequenties van een omkering van de hiërarchie tussen klankvoorschrift en instrumentale handeling werkt Steen-Andersen verder uit in de cyclus *Next to Beside Besides*. Het betreft een gestaag aangroeiende reeks van 'choreografische vertalingen' voor diverse instrumenten of situaties van een compositie voor cello solo, *Beside Besides* (2003-5) getiteld, zelf reeds een spin-off van een compositie voor ensemble met de titel *Besides* (2003). In al deze 'vertalingen' wordt niet het klinkende eindresultaat als uitgangspunt genomen, maar wel de acties op het instrument en nog preciezer datgene wat uit deze acties als patroon kan worden geabstraheerd (zoals het op-en-neer in *Pretty Sound* en *Study for String Instrument*). Vanzelfsprekend zal dezelfde actiepartituur bij elke projectie naar een nieuw instrumentaal platform tot een anderssoortig klankresultaat leiden. Het variërende aspect schuilt hier dus in de sonore concretisatie, wat een omkering betekent van een traditionele verhouding tussen actie en klankvoorschrift: in de klassieke muziekpraktijk is het de orkestratie of het arrangement van eenzelfde 'abstracte' toonstructuur die tot geheel eigen actiesoorten en lichaamsspanningen leidt (zie ook bespreking van het punt-lijn model p.162-69).

Steen-Andersen voert het principe van de choreografische projectie tot het uiterste door in de volgende reeks werken getiteld *Self-reflecting Next To Beside Besides*. Vanaf nu gaat het niet meer om solistische vertalingen, maar om superposities van verschillende vertalingen door dezelfde uitvoerder met behulp van video-opnames.

“Two or more translations performed by the same player with video; the second translation played together with a video recording of the first, the third translation played together with a video recording of the second performed with the video recording of the first, etc. Other instruments can be added - only criteria is that at least one player should perform live every time together with a video recording of himself performing a different translation.” (Ibid.)

De conceptualisaties van lichamelijke acties die we terugvinden in *De Grafische Methode* en het werk van Steen-Andersen, zijn dikwijls geïnspireerd op technologische registratiemogelijkheden. Zelfs de letterlijkheid in de *Letter Pieces* van Shlomowitz – ook al komt daar niet noodzakelijk nieuwe technologie aan te pas – lijken het product van een dagelijkse leefwereld die steeds dichterbij bedraad wordt met nieuwe communicatie- en archiveringstechnologieën.

Het is goed om nog eens bij die technologie als inspiratiebron stil te staan. Twintigste-eeuwse technologieën zorgden zowel voor vergroting, voor nabijheid als voor vervreemding. Microfoons kunnen de individuele stem doen opklinken uit de massa. Contactmicrofoons maken publiek hoorbaar wat normaal gezien voorbehouden blijft tot de intieme omgeving van het individuele lichaam. Op dezelfde manier kunnen camera's inzoomen op de microchoreografieën van de musicerende hand of de articulaties van bewegende lippen. Maar hoe getrouw en levensecht ook het resultaat is van deze technologische tussenkomsten, er blijft tot op zekere hoogte een besef bestaan van hun aanwezigheid. We hebben eerder gezien hoe microfoons, camera's en projecties in de levende muziekuivoering niet alleen de sonore presentie van het lichaam vergroten, maar ook de afstand tussen het fysieke lichaam en zijn klankproductie. Hoe verleidelijk het ook is de aanwezigheid van het schuifelende lichaam te benadrukken door middel van microfoons en klankversterking, de versterking zelf heft tot op zekere hoogte de concreetheid van het geschuifel op. Ze baant enerzijds de weg voor een 'écoute réduite' (zie p.74) - de luisterhouding waarin het luisteren zich richt naar de sonore

karakteristieken van een klankobject, onafhankelijk van zijn buitensonore referenties - of anderszins voor een 'cinematografisch luisteren': een luisteren waarbij de lichamelijke signatuur als dusdanig herkenbaar blijft, maar dan als deel van een virtuele, geënceneerde wereld, en dus niet meer als verwijzing naar een reële aanwezigheid.

Hier ontstond de ruimteproblematiek die we aan de orde hebben gesteld in onze bespreking van Schnebels *Maulwerke*: door middel van klankversterking wordt een klankobject gecreëerd, krijgen klanken een aura van autonomie en wordt de navelstreng met hun fysieke ontstaansgeschiedenis in het hier en nu doorgeknipt. De confrontatie van deze 'akoematisering' met een fysieke realiteit die een referentiële functie behoudt (we hebben het nog steeds over levende uitvoeringen en niet over cinematografische reproducties), zorgt voor potentiële vervreemding, maar essentieel is wel dat de verantwoordelijke voor de vervreemding - de techniek van het vergroten en projecteren - binnen schot blijft.

Het tijdperk van de technologische vervreemding van het lichaam lijkt stilaan achter ons te liggen. Technologische proliferaties vinden vandaag haast geruisloos plaats. Er is niet alleen sprake van miniaturisering van technologie, de digitalisering (en binnenkort technobiologisering) dringt zo sterk door tot de kleinste vezels van onze dagelijkse leefwereld dat ze niet meer als technologie herkenbaar is, en vooral ook niet meer voelbaar *kan* zijn als een vervreemdende weerstand. Niet alleen fysieke, maar ook cognitieve en emotionele ergonomie worden het uitgangspunt voor een maakbare wereld waarin het design van de koppeling een centraal aandachtspunt vormt. De hyperlink die een begrip als 'intertekstualiteit' in de jaren '90 een digitale gedaante verschafte, schijnt zich vandaag technologisch te realiseren in alle dimensies en registers van onze leefwereld. Sensoren en mappingtechnieken functioneren niet meer als communicatiemiddelen tussen van elkaar wegstaande subjecten, het subjectlichaam wordt zelf ingeweven als een knooppunt in een dicht bedraad netwerk. Tussen intentie en articulatie vinden automatiseringsprocessen plaats die de komst van een posthumane samenleving lijken te voorspellen. De mediatheoreticus Arjen Mulder oppert de vraag of we na de mediatheorieën van de twintigste eeuw, niet toe zijn aan een 'softwaretheorie', een ontologie van het programma, een reflectie over de verhouding van het algoritme tot de hardware (Mulder, 2004).

infecteren

Als we hebben geopperd dat een ideologische emancipatie van het lichaam vandaag niet meer aan de orde is in de nieuwe kunstmuziek, dan opent zich hier misschien toch een nieuw terrein voor muzikaal engagement. In het werk van de Vlaamse componist Stefan Prins (1979) vormt de integratie van hedendaagse technologieën een voortdurende bron van inspiratie. Niet alleen vanwege de mogelijkheden die nieuwe technologieën bieden (compositie-ondersteunde software, digitale klankbewerking etc.), maar ook als een artistieke ondervraging van het effect van de technologische aanwezigheid in onze leef- en denkwereld.

De tactieken die hij daarvoor toepast zijn met enige nuanceverschillen vergelijkbaar met de talrijke sabotage- en vervreemdingstechnieken die we eerder hebben behandeld. Het gaat in het geval van Prins echter meestal niet om directe sabotages van de speltechniek. De ondervraging gebeurt bij uitstek via elektronica en digitale klankbewerkingen die als het ware tussen het instrument en zijn output worden geschoven en die de relatie tussen instrumentale input en output infecteren met lichaamsvreemde sonoriteiten of gestiek.

De elektrische gitaar vormt in dat opzicht een dankbare inspiratiebron in de recente composities van Prins. Het is immers bij uitstek een instrument dat afhankelijk is van zijn elektrische versterking, waardoor het erg vatbaar is voor digitale manipulaties (veel meer dan het akoestische instrument wiens output eveneens elektrisch kan worden opgepikt en gemanipuleerd, maar altijd een akoestische rest overhoudt die buiten het bereik valt van de elektronische ingreep). In *Not I* (2007) passeert het signaal van de elektrische gitaar via de laptop vooraleer het de luidspreker bereikt. Dat digitale tussenstation gebruikt Prins “onder meer om de relatie tussen datgene wat je ziet en wat je hoort, tussen realiteit en virtualiteit, op een muzikale manier te problematiseren.” (Stefan Prins, 2007)²³.

Het sonore karakter van de live electronics ligt in *Not I* meestal in het verlengde van het gespeelde. Daarin ligt precies een strategie van de verwarring: is datgene wat je hoort ook daadwerkelijk wat je ziet gebeuren? Vormt het spel van de gitarist de bron voor elke klankbewerking, of is het integendeel de muzikant aan de laptop die het initiatief neemt en die de gitarist verplicht zich aan en in te passen? Ambigüiteit van de klinkende aanwezigheid is hier geen onbedoeld zijeffect van de technologische aanwezigheid, maar wordt ten volle uitgespeeld en nagestreefd.

In *Fremdkörper* (2008), een andere compositie van Prins, staat niet alleen de spanning tussen reële en virtuele gestiek centraal, maar ook de ambigüiteit van het singuliere en het meervoudige. De titel verwijst zowel naar 'het vreemde' met al zijn metaforische en twintigste-eeuwse connotaties, als naar een specifieke muzikale uitwerking. De muzikanten (elektrische gitaar, cello, percussie, fluit, live electronics) staan elk opgesteld naast een gitaarversterker

“...die naast hem/haar op het podium staat; een waarlijk *fremdkörper*. De traditionele singulariteit van de musicus op het podium wordt op deze manier doorbroken: de muzikant krijgt een aanwijsbaar, extra lichaam, een verlengstuk, waarin zijn klank ofwel versterkt wordt, ofwel vervangen wordt door een op voorhand opgenomen soundtrack op basis van bewerkte instrumentale samples van het respectievelijke instrument. Dit laatste gebeurt op de momenten dat het instrument niet speelt. Wanneer het instrument vervolgens opnieuw begint te spelen, wordt de soundtrack volautomatisch “on hold” gezet, totdat het instrument opnieuw zwijgt. Op deze manier is er een constante wisselwerking tussen twee muzikale teksturen die in elkaar “indringen” als vreemde objecten.” (ibid.)

Het indringen krijgt in *Fremdkörper* pas echt het aanhoren van een infectie door het muzikale verloop dat plaatsvindt. De sonore identiteiten van het versterkte instrumentale spel en de bewerkte samples die afwisselend uit elke luidspreker weerklinken, zijn in het begin van de uitvoering nog radicaal verschillend, ze vormen hoorbaar verschillende identiteiten. Na verloop van tijd groeien ze echter naar elkaar toe, totdat ze nauwelijks nog te onderscheiden zijn van elkaar.

Het toepassen van een strategie van de sonore besmetting werpt de vraag op welke consequenties dat heeft voor de microtemporele relaties tussen actie en klank. *Sequenza V* toonde ons hoe belangrijk die relaties zijn voor onze ervaring van identiteit en aanwezigheid. Als de sonore aanwezigheid vanuit de audiovisuele waarneming volkomen ambigu wordt (bijvoorbeeld door het gebruik van een *delay* in het geluid waardoor actie en klankresultaat ontkop-

²³ Bron: website Stefan prins, ‘*Fremdkörper*’, laatst bezocht op 19/12/2010.

peld raken), dan lijkt het voor de hand liggend dat de zichtbare handelingen van de uitvoerders zich gaan opdringen als het ankerpunt voor de lokalisatie van het uitvoerende lichaam in het klankbeeld. In een gemengd akoestisch-elektronische set-up zijn we immers alleen zeker van de realiteit van de zichtbare handelingen (tenzij de uitvoerders 'doen alsof' ze spelen zoals in Mauricio Kagels *Sonant*).

In dat opzicht opent de thematiek van het singuliere en het meervoudige die Prins benoemt in *Fremdkörper* eveneens een problematiek van het audiovisuele. De verhouding van het vele tot het ene (of omgekeerd, de verbrijzeling van het ene tot het vele) kan theoretisch vorm gegeven worden via de sonoor-temporele relaties tussen het musicerende lichaam enerzijds en de klankbewerking of sampling anderzijds, of via de relaties tussen muzikanten onderling. Voor de toeschouwer is de perceptuele waarneming van een 'groep' echter fundamenteel verschillend van de waarneming van een individu, een duo of zelfs een trio, zeker in combinatie met elektronisch bewerkte geluiden. De complexiteit van de groepsinteracties die we als toeschouwer zonder voorkennis van een nieuwsoortige instrumentale situatie kunnen waarnemen, is soms van een frustrerende beperktheid²⁴. Als die interacties ook nog eens onderwerp worden van geluidsmanipulaties in een klein tijdsvenster, dan is de koord waarop gedanst kan worden erg dun.

Een conceptuele of sonore uitwerking van groepsinteracties die deze problematiek van de waarneembaarheid negeert, mondt snel uit in een ambiguïteit van lagere orde: gebrek aan aanknopingspunten, ondoorzichtigheid, verclustering van de acties op het podium tot een *daar* van 'geluidswerkers'. Het nastreven van vervreemding of ambiguïteit vereist eerst en vooral de waarneembaarheid van stevige referentiepunten. Dat kunnen culturele referenties zijn (conventionele instrumenten, muzikale verwachtingspatronen), het kunnen lokale referenties zijn die binnen het verloop van een compositie worden 'gedemonstreerd' of 'aangemaakt' (in *Fremdkörper* de onderscheidbare klankidentiteiten aan het begin), maar het kan ook gaan om lokale synchronisaties zoals in de *Letter Pieces* van Shlomowitz.

De waarneembaarheid (voor de toeschouwer) van de interacties tussen lichaam, klank en technologie valt nochtans nooit volledig te controleren vanuit compositorisch perspectief. Bovendien kunnen zich precies in de oncontroleerbaarheid van de complexe interactie onvermoede kansen voordoen. In mijn persoonlijke beleving van het recentste werk van Prins verliezen de interacties tussen handelingen en sonore evoluties, tussen auditieve en zichtbare gestiek bij momenten aan transparantie (en daarmee bedoel ik ook de herkenbaarheid van een *intentionele* ambiguïteit), maar tegelijk zijn het soms de ogenblikken waarop de uitvoering een fascinerend ritueel karakter krijgt. Wat overblijft als de relatie tussen oorzaak en gevolg aan perceptuele relevantie verliest, is de toewijding en aandacht waarmee een groep van muzikanten actief aanwezig is in het klankbad. Het is een andersoortige omslag van het vele naar het ene, een omslag waarbij een sterke verbinding tussen het hoorbare en het zichtbare niet meer rechtstreeks afleesbaar is uit het aanschouwen van de muzikale gebeurtenissen, maar waarbij onrechtstreeks die sterke verbinding wel door de toeschouwer kan worden verondersteld via het engagement dat zowel zichtbaar is bij de muzikanten als hoorbaar is in de muziek. Een geloofwaardigheid die paradoxaal genoeg misschien toch weer berust op een consequente compositorische uitwerking van de interacties, zelfs al zijn deze niet altijd waarneembaar als oorzaak-gevolg relaties.

²⁴ Mijn eigen praktijkervaring leert me dat het werken met solo-, duo-, trio- of groepsinteracties telkens fundamenteel verschillende mogelijkheden en beperkingen oplegt.

Dat aspect komt sterk naar voren in *Infiltrationen* (Prins, 2009), een compositie voor een elektrisch gitaarkwartet, geluidsobjecten en live electronics. Het rituele karakter van deze compositie manifesteert zich al in de visuele opstelling. Er is geen sprake van een klassieke podiumopstelling, maar wel van een grote tafel waarrond de muzikanten plaatsnemen, met voor hen de gitaren, geluidsobjecten en laptops uitgestald op het tafelblad. Alleen al de opstelling naar elkaar toe in plaats van naar het publiek, verhoogt de expressie van een groep die zich ten dienste stelt van een gezamenlijk doel of plan. Afgaande op het bestaande videomateriaal²⁵, worden de nu eens heldere, dan weer ondoorzichtige instrumentale acties²⁶ met het nodige 'sérieux' en met veel concentratie en zelfs theatraliteit uitgevoerd. De geloofwaardigheid van de uitvoering berust nochtans niet op het acteertalent van de uitvoerders, maar is een direct resultaat van een compositorische regie.

“In *Infiltrationen* the “score” is being generated in real-time on computerscreens – every performer has a laptop in front of him. Whenever a performer wants a new playing-instruction he hits the spacebar of his laptop, and since the computers are connected to each other through a network, the change made on one computer immediately has consequences for the playing instructions on all the other computers. Although a clear musical evolution has been preprogrammed in these playing-instructions on a macro-temporal level, the performers (almost) never know in advance what will be the next instruction. This makes the musicians masters and servants of the technology at the same time.”
(Stefan Prins, 2009)²⁷

De verbindinglijnen die Prins legt tussen het uitvoerende lichaam en de technologie vertonen een evolutie ten opzichte van de historische voorbeelden die we hebben behandeld. In het werk van Prins is het niet zozeer het uitvoerende lichaam dat wordt onthuld, als wel de technologische aanwezigheid waarmee het omringd is. De aanwezigheid van menselijke uitvoerders met hun herkenbare identiteit, gestieke expressie en reactiepotentieel gaat het canvas vormen voor de ambiguïteit van de technologische aanwezigheid, maar vooral ook voor het zichtbaar en hoorbaar maken van het regulerende en interactiverende potentieel van de technologie.

“Infiltrations” are even more present on another level: the infiltrations of technology and technology-based decisionmaking on human (inter)action and vice versa...” (ibid.)

²⁵ [Opname Concertgebouw Brugge, 2009](#), laatst bezocht op 18/12/2010.

²⁶ Opvallend genoeg lijken het vaak de handbewegingen van de muzikanten naar de laptops (om een nieuwe 'cue' op te vragen) die het meest informatief blijken. Daarnaast vervullen ook de verschillende objecten waarmee de muzikanten hun gitaren bespelen een articulatoirische functie. Aangezien er in de groep vaak tegelijk verschillende speeltechnieken worden gehanteerd, is er een voortdurend grijpen en weer weggelaten van objecten aan de gang dat kan worden waargenomen als een visueel afbreken of aankondigen van akoestische lagen. Dat de muzikanten zich bewust zijn van die articulatoirische functie, blijkt uit de extraverte en zelfs uitvergrote wijze waarop ze hun handelingen uitvoeren (dat geldt overigens in het bijzonder voor Stefan Prins die zelf instaat voor de live electronics). Contrasterend daarmee zijn de momenten van uniformiteit en visuele stilstand, vaak op ogenblikken waarop de vier gitaristen dezelfde minimale acties uitvoeren boven hun instrument (soms letterlijk voorovergebogen). Het zijn de momenten waarop het houvast vooral sonoor is, en je als toeschouwer vanuit de akoestische stroom de uitgevoerde handelingen slechts kan veronderstellen (bron: zie voetnoot 25).

²⁷ Bron: website Stefan Prins: ‘[Infiltrationen. Memory Space #4](#)’, laatst bezocht op 18/12/2010.

Die aandachtsverschuiving van het lichaam naar de lichaamstechnologie klinkt relevant en actueel als we het onzichtbaar worden van de huidige technologie in acht nemen. Anderzijds herkennen we in dat voelbaar maken van de technologie toch weer een dialectiek die refereert aan het twintigste-eeuwse modernisme in de muziek: het muzikaalpolitieke engagement vertaalt zich bij Prins door de muziekpraktijk zelf al op te vatten als een afspiegeling van maatschappelijke relaties of menselijke toestand. Het is een engagement dat zich - net zoals in tal van historische voorbeelden - vertaalt in de status die wordt toegekend aan het sonore materiaal, de muzikale techniek of de muzikale structuur, of in een herconceptualisatie van de verhouding tussen uitvoerder, componist en publiek.

interactiveren

Wat dat laatste betreft kan het werk van Prins als voorbeeld staan voor een aandachtsverschuiving die we herkennen bij tal van hedendaagse componisten. Wat vandaag geproblematiseerd wordt is dikwijls de technologie, soms de intermenselijke verhouding, maar zelden het lichaam als dusdanig²⁸. We kunnen in het geval van Prins dan ook niet meer spreken van een uitvoerend lichaam in crisis, maar veeleer van het omgekeerde: het is de instantie die het grootste vertrouwen geniet. Dat vertrouwen haalt Prins ook uit zijn ervaringen als improvisator (Prins is actief als laptopmuzikant in het improvisatie-ensemble 'Reflexible'). Het ontwerpen van een interface die ad hoc instructies genereert en interacties reguleert, kan alleen gemotiveerd worden door een groot geloof in het muzikale (reactie)vermogen van de uitvoerders. Nadenken over de manier waarop dat vermogen optimaal kan worden aangeboden, lijkt vandaag voor een aantal componisten relevanter dan het opleggen van een gedetailleerde (en voor beide partijen arbeidsintensieve) uitwerking van een partituur.

Voor componisten als Richard Barrett en Stefan Prins lijkt het implementeren van improvisatie in het design van technologisch gemedieerde, generatieve principes, een vruchtbaar actieterrein. Improvisatie, in zoverre ze interactie veronderstelt, schijnt zich op te werpen als een relevant kader om de actuele muziekpraktijk, inclusief het componeren, te herdenken. Eén van de sterkste argumenten daarvoor is het nastreven van complexiteit, en opvallend genoeg is dat precies het argument dat voordien vanuit compositiemiddens nogal eens tegen de improvisatiepraktijk werd uitgespeeld. Muzikale complexiteit, in de zin van muzikale rijkdom en veelgelaagdheid, wordt vandaag niet noodzakelijk meer beschouwd als iets dat aan het lichaam moet worden opgelegd. Complexiteit en sonore rijkdom is integendeel datgene wat spontaan kan ontstaan als het musicerende lichaam op een efficiënte wijze geprikkeld wordt, of wanneer muzikanten op een open manier met elkaar interageren. Vanuit die optiek valt beter te begrijpen waarom compositie zich vandaag - dikwijls met behulp van nieuwe technologieën - bij momenten schijnt terug te trekken op een haast urbanistiek niveau. Componeren wordt het aanleggen en onderhouden van een wegennet voor muzikaal vrachtvervoer, maar de componist draagt zelf niet meer de volle verantwoordelijkheid voor de goederen die ermee worden verspreid. Componeren wordt faciliteren, een evolutie waarin we opnieuw de echo kunnen horen van een maatschappelijke tendens.

“Mijn persoonlijke ervaring van het luisteren naar hedendaagse muziek leert mij dat, op weinig uitzonderingen na, de kunst van de compositie, zoals die ‘verstaan’ wordt door de instellingen die de indruk wekken te bestaan om de nieuwe muziek te promo-

²⁸ Problematisering van het lichaam lijkt wel makkelijker aan bod te komen in het theater, de mediakunst of de hedendaagse dans, misschien omdat de media van de taal en het beeld veel geschikter zijn om lichamelijke vreemding uit te drukken.

ten en te voeden, stervende is in vergelijking met wat zich voltrekt en ontwikkelt in de context van de improvisatie... Ik geloof dat dit ontegensprekelijk politieke wortels heeft, in die zin dat het aanvaarde sociale model van deze kunst de structuur weerspiegelt van de maatschappij die haar genereert, wat betekent dat ze gekarakteriseerd is door gedeshumaniseerde economische machtsrelaties..." (Richard Barrett, 2002)²⁹

Twee kanttekeningen kunnen hier gemaakt worden. De keuze voor een koppeling van improviserende lichamen met interactiverende technologieën hoeft niet per se ideologisch gemotiveerd te worden. Het is immers een keuze die in productioneel opzicht ook begrepen kan worden als pragmatisch. Het zou kunnen beschouwd worden als een stap in een muzikaal optimaliseringsproces, waarbij de efficiëntie van de muzikale productie toeneemt dankzij de groeiende kennis van menselijke perceptie en interactie en dankzij een beter toewenden van lichamelijke en instrumentale vermogens. In dat opzicht is het maar de vraag of de geëngageerde, bijwijlen politieke verantwoording die weerklinkt in de woorden van Barrett, Prins en anderen, zich daadwerkelijk kan materialiseren in de praktijk³⁰. Een maatschappijkritische reflectie ontwikkelen in de muziekpraktijk veronderstelt afstand en weerstand inbouwen, eerder dan faciliteren, zelfs al gebeurt dat laatste onder het voorwendsel van een humanistisch principe van respect voor het musicerende individu.

In het verlengde daarvan moeten we de aandacht richten op het toenemende belang van een bepaald type van compositorische ingreep. Het is niet omdat de compositorische arbeid andersoortig wordt, dat haar invloed zou verminderen. Het discours van de grensvervaging, zoals dat steeds meer opduikt rondom de hedendaagse muziekpraktijk, voelt dikwijls te gemakkelijk aan. De elektronisch gemedieerde interacties zoals die zijn vormgegeven in *Infiltrationen*, *Blattwerk* en gelijkaardige uitvoeringsconcepten, nodigen uit tot een nieuw overdenken van muziek als kunstpraktijk en tot een herijking van de activiteiten die we doorgaans als improvisatie dan wel als compositie brandmerken.

²⁹ Bron: Website Arne Deforce, Essay / Blattwerk: compositie, improvisatie, samenwerking, vertaling Yves Knockaert, laatst bezocht op 18/12/2010.

³⁰ Deze vraag kan herleid worden tot de vraag of er politiek kan worden bedreven *in* de muziek, of enkel in haar *rondom*. De twintigste-eeuwse geschiedenis heeft ons geleerd dat die vraag moeilijk te beslechten is, maar desalniettemin wel een motor vormt die het nadenken over het muzikale materiaal, de muzikale structuurprincipes en de rolverdeling in de muziekpraktijk gaande houdt. In dat opzicht kan elke muzikale expressie bij voorbaat als politiek 'geladen' worden beschouwd, zelfs die expressies die op dat vlak geen enkele ambitie of bewustzijn vertonen.

4.3 Lineariteit versus non-lineariteit

In de meest gangbare opvatting onderscheiden compositie en improvisatie zich van elkaar in de verhouding die ze vertonen tussen het tijdsverloop van de klinkende muziek en de tijd van haar ontstaansgeschiedenis. Eenvoudiger uitgedrukt: improviseren kan als instant compositie worden opgevat waarbij de muzikale tijd en de creatietijd min of meer analoog verlopen, terwijl componeren zich karakteriseert als een non-lineaire arbeid, of eventueel als een improviseren in kleine stapjes. Vanuit de terminologie die we in het eerste hoofdstuk hebben gelanceerd, zouden we kunnen spreken van het verschil tussen een activiteit die zich in de muzikale binnentijd afspeelt (improvisatie) en een activiteit waarvan het tijdsverloop geen rechtstreeks band heeft met het muzikale tijdsverloop, die zich met andere woorden in de buitentijd van de muziek bevindt (compositie). Jazzmuzikant Vijay Iyer maakt een vergelijkbaar onderscheid tussen procesgerichte en productgerichte muzikale activiteit. Wat we als de muzikale binnen- en buitentijd hebben benoemd, benoemt Iyer in navolging van Tim Smithers (1996) als muzikale processen die zich 'in-time' of 'over-time' afspelen. Als voorbeeld van een 'over-time' proces, geeft Iyer de tijd die digitale berekeningen (processing) in beslag nemen, bijvoorbeeld bij digitale klankbewerkingen. Die processingtijd is niet relevant ten opzichte van haar auditief product. In die mate zelfs dat de rekentijd in de levende muziekuitvoering als een storende factor wordt ervaren en zoveel mogelijk moet worden uitgeschakeld (zoals ook blijkt uit het streven naar 'real-time' klankbewerking). Een ander maar problematischer voorbeeld van een 'over-time' proces dat Iyer geeft, is het schrijven of lezen van een boek. Vooral dan omdat hij daarmee een vergelijking schijnt te willen maken tussen het solitaire schrijven en uitvoeren van gecomponeerde muziek en de 'in-time' geïmproviseerde muziek.

“The experience of listening to music that is understood to be improvised differs significantly from listening knowingly to composed music. The main source of drama in improvised music is the sheer fact of the shared sense of time: the sense that the improviser is working, creating, generating musical material, in the same time in which we are co-performing as listeners... Accordingly, improvisational music requires a different concept of musical form from that of composed music; improvisational musical form can be described in terms of temporal situatedness... A teleological concept of form, in which the meaning of music is taken to be its large-scale structure, may be replaced with an alternative, modular approach, in which the meaning of music is located in the free play of smaller constituent units.” (Vijay Iyer, 2008/277-8)

Het onderscheid dat hier gemaakt wordt tussen improvisatie en compositie (het moet gezegd dat Iyer met de gecomponeerde muziek hier vooral de tonale klassieke muziek bedoelt), is nauwelijks toepasbaar op de naoorlogse gecomponeerde kunstmuziek. In heel wat recent gecomponeerde muziek vinden we geen teleologisch vormprincipe waarbij de grote vorm de concrete invulling dicteert, maar wordt integendeel de celgedachte als uitgangspunt gehanteerd: macrostructuur wordt gegenereerd uit de microstructuur van een muzikaal basisgegeven, een spectrale vorm of zelfs een concrete geste of interactie tussen muzikanten. De uitgangspunten verschillen van componist tot componist, maar in veel gevallen kunnen principes teruggevonden worden waarbij de muzikale structurering zowel van onderen naar boven gebeurt (het celprincipe), als van boven naar onderen (het hiërarchische principe). Als het relevant is de 'over-time' karakteristiek van de compositorische werkwijze te benadrukken, dan

is het misschien precies omwille van haar vermogen om 'top-down' en 'bottom-up' concretisaties nauw op elkaar te betrekken. In dat opzicht kan compositie dankzij haar daadwerkelijk non-lineaire werkwijze de modulaire mogelijkheden van improvisatie alleen maar intensifiëren.

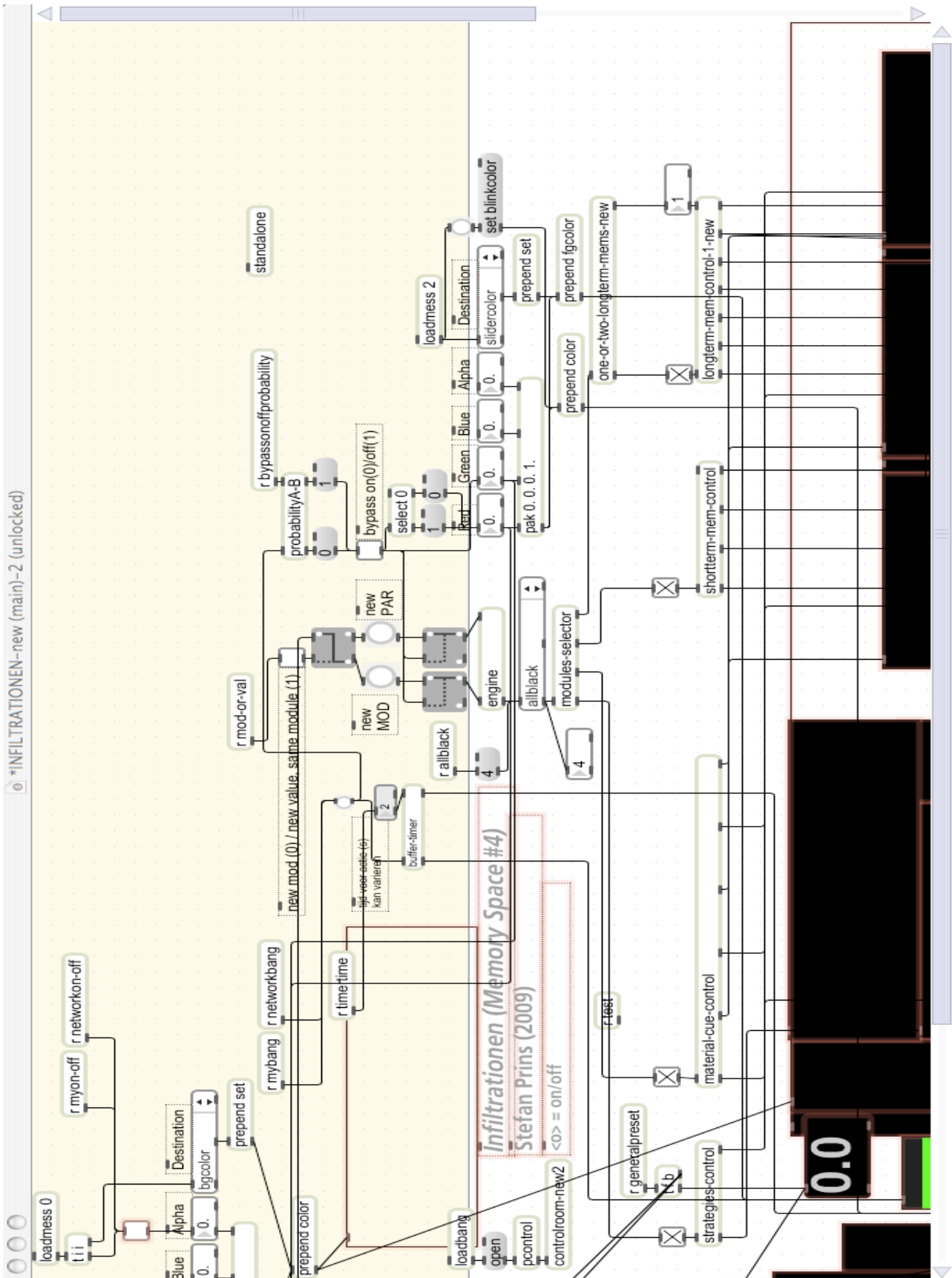
Toch schijnt er in bepaalde improvisatiepraktijken wel degelijk een nieuw aanbod te worden ervaren door de actuele compositiepraktijk. Met name de 'free play' - die misschien niet zo zeer op vrijheid als dusdanig gestoeld is, maar wel op het (re)actievermogen van het musicerende lichaam - lijkt daar een belangrijke rol in te spelen. De 'free play' maakt zich niet alleen hoorbaar als een modulaire vrijheid van fraseringen, toonbewegingen en stijl, maar vooral als de 'juistheid' van het detail van de articulatie, de klankkleur en het interval. Iyer wijst op improvisatorische praktijken in de klassieke Indiase muziek, maar ook in Afrikaanse en Afro-Amerikaanse muziek waar de focus niet ligt op overkoepelende muzikale structuren, maar wel op het spel met de meest primaire muzikale bouwstenen, op het ritmische detail en vooral ook op de 'groove' die bepaalde muziekstijlen typeert en betekenis geeft. In het fijnmazige tijdsvenster van de 'groove' (die zich in de muzikale beleving laat ervaren als een specifieke 'feel', en in de temporele analyse zichtbaar wordt als microtemporele deviaties van de metrische puls), kan het improviserende lichaam zijn muzikaal (re)actievermogen ontvouwen 'in hoge resolutie'. Dat wil zeggen, in een resolutie waarin articulaties, ritmische fraseringen, microtonale en klankkleurverschillen hoorbaar worden die te gedetailleerd zijn om in de klassieke muzieknotatie weer te geven.

We kunnen veronderstellen dat de hedendaagse compositiepraktijk aangetrokken wordt door deze microtemporele rijkdom die door het improviserende lichaam veel directer, flexibeler en genuanceerder kan worden aangeboord dan door het componerende lichaam. In een volgende paragraaf zullen we nochtans beargumenteren dat ook in de klassieke compositiepraktijk het microtemporele differentiatievermogen van het musicerende lichaam een cruciale, en vooral ook structurerende rol kan spelen.

patchworks

Een alternatieve verklaring voor de huidige aantrekkingskracht van improvisatie op een nieuwe generatie van componisten, ligt misschien niet zo zeer in haar muzikaalsonore potentieel, maar wel in een natuurlijke verwantschap. Het modulaire karakter van de interacties tijdens een improvisatiesessie, sluit conceptueel goed aan bij het nieuwe instrumentarium van de hedendaagse componist. Softwareprogramma's voor digitale klankbewerking (zoals MAX msp, Pure Data en aanverwanten) visualiseren de muzikale tijd niet op lineaire wijze, maar wel als een boomstructuur of als een 'patchwork': een netwerk van muzikale modules die elk afzonderlijk staan voor een muzikaal object of een muzikale parameter, en die allemaal samen het muzikale potentieel weergeven als één schema dat naargelang de input een veelvoud aan muzikale expressies kan genereren. Het muzikale patchwork staat dicht bij het improviserende lichaam dan bij de partituur. De openheid van het muzikale resultaat die in het patchwork ligt vervat, heeft daarenboven met de 'free play' van de improviserende muzikanten gemeen dat het een gesitueerde openheid is. Dat wil zeggen: de sonore uitkomst kan een steeds variërende structuur of detail vertonen, maar de bedrading waarop de interactie berust (niet gelijk te stellen met het schema van de interactie zelf) is gedefinieerd en stabiel, net zoals het interactievermogen van improviserende muzikanten lichamelijk, instrumentaal en perceptueel gesitueerd is.

Schermafbeelding die een blik biedt op het patchwork dat de muzikale gebeurtenissen reguleert in 'Infiltrationen' van Stefan Prins.



De onvoorspelbaarheid van het muzikale product is datgene wat in deze constellaties vanuit esthetisch en ideologisch gezichtspunt meestal het sterkst wordt benadrukt. We horen daarin een onderscheidingsdrang ten opzicht van oude organisatieprincipes die zich in lineaire vorm (bijvoorbeeld als partituur) presenteren. Dat onderscheid is relevant: zelfs een hoogst beperkend schema kan een quasi oneindige variëteit aan muzikale uitkomsten genereren. Wat vanuit ons onderzoek echter vooral de aandacht wekt, is de gemeenschappelijke gesitueerdheid die het patchwork en de improvisatie met elkaar delen. Even belangrijk dan de openheid van hun muzikale producten, is het 'systemische' karakter van hun oorsprong. Waarmee ik in geen geval een analogie probeer te maken tussen het menselijke en het digitale brein, maar wel de vaak verzwegen keerzijde van de muzikale openheid wil benoemen: muzikale creativiteit komt niet uit de lucht vallen, maar is een potentieel dat begrensd én geopend wordt door datgene wat de musicerende geest in specifieke omstandigheden kan bedenken en datgene waartoe de vingers en het instrumentaal gerichte lijf in staat zijn. Het improvisatievermogen van het musicerende lichaam is in absolute zin omljnd door de fysionomie van het menselijke lichaam, door het perceptuele vermogen en door de klankproductiemogelijkheden van zijn instrumentarium, maar uiteraard ook door aangeleerde technieken, patronen en combinaties waaruit het improviserende lichaam kan putten.

De gelijkenis met de activiteit in het patchwork wordt nog groter in getuigenissen van improvisatoren waaruit een soort van controleverlies van het denkende ego spreekt.

“The ... feeling of automaticity, about which much metaphysical speculation exists in the improvisation literature, can be simply viewed as a natural result of considerable practice, a stage at which it has become possible to completely dispense with conscious monitoring of motor programmes, so that the hands appear to have a life of their own, driven by the musical constraints of the situation... In a sense, the performer is played by the music.” (Jeff Pressing in: Berkowitz 2010/130)

Deze ervaring van spontaniteit en 'automatische toegang' tot het improvisatorische vermogen, kan bij de uitvoerder bij momenten de indruk geven dat hij of zij het ontstaan van nieuw materiaal en nieuwe muzikale ideeën slechts gadeslaat, als een getuige, terwijl even later de teugels misschien weer strakker worden gehouden en de improvisatie doelbewust een bepaalde richting in wordt gestuurd. Berkowitz spreekt in dat verband over het 'creator-witness phenomenon': de ervaring van een 'muzikale flow' of 'trance' waarin het improviserende individu het eigen musiceren soms als een totaal inspanningsloze, immersieve activiteit ervaart die buiten zijn wil om plaatsvindt, zonder de noodzaak te moeten weten waar hij of zij zich in het muzikale verhaal bevindt of waar het naartoe gaat.

Er zijn talrijke getuigenissen die het 'creator-witness'-fenomeen bevestigen. Jazzpianist Keith Jarrett spreekt over zijn momenten van inspiratie als een getuige die een fascinerende gebeurtenis van buitenaf heeft gadeslagen.

“Ik ben niet in staat in woorden uit te drukken waar het vandaag komt. Ik laat het gewoon gebeuren, zodanig dat ik ernaar kan kijken als iets totaal onafhankelijk van mij, wat het ook echt is. Ik geef het alleen maar door” (Keith Jarrett in Cobussen & Welten, 1996/110)

Ook in de gecomponeerde muziek vinden we vergelijkbare getuigenissen van componisten die het verbeelden, dromen of neerschrijven van muziek verwoorden als een ervaring waar-

bij het ego geen enkele invloed uitoefent, maar waarbij het componerende lichaam 'bezoekt wordt' door de muziek (we komen daar in volgende paragraaf op terug). Het duidt alvast op een mogelijke verwantschap tussen componeren en improviseren, in het bijzonder daar waar het de tijdservaring en de muzikale beleving betreft.

Het actuele discours dat stilaan rond muzikale improvisatiepraktijken ontstaat, holt het vertrouwde onderscheid tussen improvisatie en compositie (zie begin van deze paragraaf) nog verder uit. In navolging van de theoretische modellen die David Borgo ontwikkelde in *Sync or Swarm* (2005), pleiten Cobussen, Weylandt en Frisk (2009) voor een definitie waarin het begrip non-lineariteit eveneens toepasbaar wordt op de improvisatiepraktijk.

“The main idea is to regard musical improvisation as a nonlinear dynamical system in which various (f)actors interact and connect in complex ways. In other words, the Field of Musical Improvisation (FMI) has no stable or strict identity... improvisation is less about original acts of individual self-expression than about an ongoing process of community building... The FMI aims at an ecological understanding of improvisation. Many emergent events only reveal themselves while studying the dynamics of collective groupings. Think systems, organizations, assemblages, networks. Read Vygotsky: the interpersonal comes before the intrapersonal!” (Marcel Cobussen e.a., 2009)³¹

Non-lineariteit refereert hier duidelijk niet naar de temporele ontstaansgeschiedenis van de muziek, maar naar het ontbreken van een centraal gezichtspunt en een vooraf gedetermineerd interactiepatroon. De dynamiek van de improvisatie is non-lineair omdat ze afhankelijk is van een veelheid van factoren en actoren (in groepsimprovisaties valt dat vooral letterlijk te nemen) die elk op zich het vermogen hebben de muziek een andere richting uit te sturen, te ontregelen of integendeel te gaan structureren, ongeacht hun gewicht in de muzikale momentopname. Borgo spreekt in dat verband van het 'muzikale vlindereffect':

“The musical butterfly is a detail in the sound production that, when attended to or acknowledged by musicians, can generate alterations in the development of the music such that eventual outcomes are disproportionate to any initial causes. In other words, during an improvisation, each gesture can imaginably produce significant modifications in the total sound and musical development.”
(David Borgo, 2005/62 in: *ibid.*)

Non-lineaire benaderingen van improvisatie zoals ze hierboven worden verwoord, zijn niet alleen het resultaat van nieuwe inzichten, maar getuigen naar mijn gevoel ook van een hernieuwd geloof in de kracht van interpersoonlijke interacties. Improvisatie wordt verbonden met een lichamelijk gesitueerd, collectief denken en dat gemeenschapsdenken wordt op zijn beurt de drager van een artistiek streefdoel dat haast elke artistieke praktijk zal onderschrijven: de productie van perceptuele rijkdom en van culturele complexiteit in de zin van onvoorspelbaarheid, singulariteit en innovatief vermogen.

³¹ [The Field of Musical Improvisation](#), laatst bezocht op 12/12/2010.

van compositie tot design

Het interpersoonlijke, ecologische benaderingen, groepsdynamiek, netwerken, non-lineaire dynamiek, generatieve principes, ze vormen een begrippenarsenaal dat we in het huidige muzikale onderzoek (en daarbuiten) steeds vaker zien opduiken. Ze wijzen op de ontwikkeling van een nieuw, inclusief denken. Anderzijds klinken ze soms erg ambitieus en doen ze de vraag rijzen of ze de muziekpraktijk niet injecteren met een nieuw ideologisch verlangen³² dat de akoestische realiteit of de realiteit van het musicerende lichaam voorbyschiet. Het is immers maar de vraag op welke manier non-lineaire dynamiek als dusdanig ervaarbaar kan zijn in de muzikale binnentijd (voor de uitvoerder) enerzijds, en relevant is voor de buitenstaande luisteraar anderzijds.

Non-lineaire evoluties en ecologische principes bieden beslist een gepast kader om de muzikale gebeurtenissen tijdens een groepsimprovisatie (of muzikale acties in het algemeen) te beschrijven. Ze zijn aantoonbaar aanwezig, maar die toonbaarheid speelt zich per definitie af buiten de muzikale tijd, ze ontstaat op een hoger gelegen plateau vanwaar op de muzikale interacties kan worden toegekeken. Een vergelijkbare bedenking kan overigens evenzo gemaakt worden bij de doorwrochte complexiteit die – dankzij haar non-lineaire ontstaansgeschiedenis - kan ontstaan in de gecomponeerde muziek. De veellagigheid van een compositorisch bouwsel kan misschien wel achteraf (per definitie op een non-lineaire wijze) aangetoond worden in analyses en vergelijkingen, maar als componeren opgevat wordt als een arbeid die gericht is op een klinkend resultaat, dan moet ze rekening houden met het temporele éénrichtingsverkeer van haar akoestische product³³.

Cruciaal element in het doorbreken van de terminologische verwarring (die we overigens zelf hebben uitgelokt) is het bepalen waar de non-lineariteit zich bevindt. De non-lineariteit die in de conventionele betekenis compositie onderscheidt van improvisatie, is onverbrekelijk verbonden met de temporele dwang (en in die zin lineariteit) van haar muzikale product. Het zorgvuldige, nauwgezette en herhaaldelijke schaven aan een klassieke partituur wordt gemotiveerd door het uittekenen van één specifiek, afgebakend muzikaal traject. Er is weinig reden om de complexe interacties die kunnen ontstaan tijdens groepsimprovisaties, vrij te pleiten van die temporele dwang, zelfs al is er sprake van een veelvoud aan muzikale motivaties die

³² Het lijkt erop alsof muzikaalculturele omwentelingen altijd de nood hebben aan een veelal onuitgesproken 'object van vertrouwen', een ideologische grond die boven alle twijfel verheven is en tot een nieuw muzikaal jargon inspireert. Die grond kan het harmonische getal of de kosmische verhouding zijn, retorische of literaire principes, het creatieve potentieel van het muzikale individu (genie-esthetiek), of de 'realiteit' van de akoestiek en de perceptie. Vandaag spreekt uit de centrale plaats die de lichamelijke realiteit en groepsdynamiek krijgt, misschien een uitgangspunt van de interlichamelijkheid, van de ecologische gesitueerdheid van muzikale creativiteit. In een ecologische benadering van het musicerende lichaam worden zijn individualiteit en creatieve potentieel bevestigd als het actiepotentieel dat met zijn unieke, concrete gesitueerdheid verbonden is. Echter geen ideologie zonder druk: de ecologische benadering concretiseert de unieke stempel van het lichaam, maar zet tegelijk de autonomie van het individu onder druk.

³³ We moeten hier onderscheid maken tussen de lineariteit van het klinkende verloop van de muziek en de subjectieve ervaring van dat verloop waarin altijd ook non-lineaire associaties een rol kunnen spelen. Muzikale beleving is niet geheugenloos, en doet niet alleen beroep op de onmiddellijkheid van het klinkende 'nu'. Het lijkt me echter van belang om desalniettemin de druk van het 'realiteitsgehalte' van dat 'nu' onder ogen te houden. Als non-lineaire associaties een bepalende rol kunnen spelen in de muzikale beleving, dan is het wellicht omdat ze op één of andere manier resoneren met of belichaamd kunnen worden in de actualiteit van de muzikale gebeurtenissen. Daarmee verliezen ze in zekere zin hun 'non-lineaire' karakter. De temporele dwang die wordt uitgeoefend in de muzikale beleving is in de eerste plaats een druk van de temporele gesitueerdheid van het lichaam.

gelijktijdig (eventueel belichaamd door verschillende improvisatoren) druk kunnen uitoefenen en het resultaat van de interactie hoogst onvoorspelbaar maken.

In het technologische design van de muzikale interactie liggen de tijdsrelaties tussen de compositorische arbeid en het muzikale product anders. De vormgeving wordt er meestal geleid door een streven naar een flexibel design dat zich weet aan te passen aan een variabele input. Toch vinden we ook hier een aspect van geslotenheid en afgrenzing die de compositorische arbeid focust. We moeten hier de nadruk leggen op het 'eindige' aspect van het design zelf. Ook in het ontwerp van de interface of het patchwork is er sprake van discrete menselijke ingrepen. Vooraleer de spacebar op een laptop de functie kan krijgen van een modulator van de muzikale interactie, moet die koppeling de goedkeuring krijgen van het componerende lichaam. De verantwoordelijkheid van de compositie ligt zowel in de concretisatie van de interface, als in de definiëring en dus ook limitering van de interactie. Precies in die noodzaak tot concretisering en definiëring liggen mogelijkheden tot een compositorische zelfreflectie. Vanwege hun daadwerkelijk non-lineaire verhouding tot de muzikale binnentijd, zijn die mogelijkheden tot zelfreflectie zowel in de praktijk als in de theorie anders dan de mogelijkheden die hoorbaar worden in de groepsimprovisatie. Performances als *De Grafische Methode Fiets* (Raaijmakers), *Music For Solo Performer* (Lucier), maar zeker ook de *Letter Pieces* (Shlomowitz) dragen de duidelijke stempel van een compositorisch design.

Componeren als het ontwerpen van interactieve interfaces is een heel andere soort activiteit dan het momentane improviseren, maar het onderscheidt zich uiteraard ook van het persoonlijke componeren dat de uitdrukking van de allerindividueelste expressies beoogt. Het ontwerpen van een reactief of interactieverend systeem kan beschouwd worden als een vooruitziend of speculatief componeren waarin niet één concretisatie wordt vooropgesteld, maar rekening wordt gehouden met de veelheid aan belichamingsmogelijkheden die het model potentieel biedt. Componeren gaat dan tekenen vertonen van een ecologisch beheersprincipe: het wordt het activeren maar daardoor tegelijk ook het beheersen of kanaliseren van het uitvoeringspotentieel³⁴. Het wordt het opwekken van muzikale dynamiek via het definiëren en afbakenen van de interacties. Dat impliceert noodzakelijkerwijs een terugtrekking van het componerende lichaam uit de actiezone waarin zich het concrete detail kristalliseert (en in sommige gevallen zelfs de grotere muzikale structuur), zonder dat het daarom hoeft te gaan om een totale terugtrekking van het componerende individu. In het technologische design van de muzikale interactie schuilt een potentiële verschuiving van de *aard* van het componeren, en daarmee wellicht ook een verschuiving van de soort van componist die zich tot dergelijke arbeid aangetrokken voelt of er in kan excelleren.



Het interactiverende design hoeft echter niet hoogtechnologisch van aard te zijn. Een voorbeeld daarvan vinden we in John Zorns *Cobra* (1984). *Cobra* past in een traditie van 'gamepieces'³⁵, composities die meestal uit niets anders bestaan dan een reeks van spelregels die muzikale groepsinteractie en improvisatie genereren of reguleren. Het concept is enigszins vergelijkbaar met dat van een sportwedstrijd: er zijn spelregels die de grenzen bepalen waarbinnen acties kunnen plaatsvinden, maar de invulling van de acties en het verloop van

³⁴ Merk daarbij op dat het 'interactiverende' aspect van een compositorisch design zich in de tweede karakteristiek onderscheidt van de ideologische emancipaties van het musicerende lichaam in de twintigste eeuw.

³⁵ Zorn bedacht nog heel wat andere gamepieces, met titels die dikwijls refereren naar sporten (*Hockey, Lacrosse, Pool, Tennis, ...*). Ook componisten als Christian Wolff en heel wat componisten van zijn generatie hebben zich, dikwijls slechts kortstondig, ingelaten met de integratie van spelprocedures in hun compositorische output (o.a. Brown, Stockhausen, Boulez, Cage, Pousseur...).

de wedstrijd hangt af van de spelers. Net zoals in de meeste sporten is er in *Cobra* ook een soort scheidsrechter aanwezig, een 'prompter' die het spel in goede banen leidt. Eerder dan een dirigent te zijn die de muzikale gebeurtenissen strak in de hand houdt, is de functie van deze 'prompter' (die door Zorn meestal zelf wordt uitgeoefend) er één van inspirator of bemiddelaar. De muzikanten kunnen zelf muzikale handelingen, technieken of groepsformaties aanvragen via een tekensysteem van handgebaren die de prompter voor de hele groep verduidelijkt via het omhoog steken van bordjes met visuele symbolen. De muzikanten kunnen echter ook 'guerilla-tactieken' toepassen door tegen de gang van het spel of de regulaties van de prompter in te gaan (gesymboliseerd door het aantrekken van een bandana om het hoofd).

Cobra

MOUTH	1.	P	POOL	players not playing <u>may</u> come in; players already playing stop or radically change the quality of what they are playing
	2.	R	RUNNER	caller selects players to come in at downbeat, others stop
	3.	S	SUBSTITUTE	those playing <u>must</u> stop; those not playing <u>must</u> come in
	4.	SX	SUB CROSSFADE	those playing fade out while those not playing fade in
NOSE	1.	D	DUOS	choose someone to play with, any length, any number of times
	2.	T	TRADES	chains of traded solos by pointing, anyone can start another up
	3.	E	EVENTS 1, 2 or 3	one, two or three singular sonic occurrences at will
	4.	B	BUDDIES	like duos, but once
EYE	1.	CT	CARTOON TRADES	loud, outlandish gesture, pass to anyone
	2.	CO	ORDERED CARTOON TRADES to left or right with guests	player can draft one or more to join their turn
EAR	1.	MΔ	G = G	same <u>group</u> of players radically change the music at downbeat
	2.	GΔ	M = M	players pick substitutes who try to play the same <u>music</u>
	3.	VΔ	VOLUME Δ	crescendo, decrescendo or abrupt change as prompted
HEAD	1.	1	SOUND MEMORY 1	write down what you're playing; reproduce when called
	2.	2	SOUND MEMORY 2	a second set
	3.	3	SOUND MEMORY 3	a third; any memory number can be recalled
PALM	1.		CUT	silence, as abrupt ending to the piece
	2.		CODA	5 to 10 second resolution, natural ending; stop on final downbeat
	3.		HOLD & FADE	at downbeat, sustain your note and decay

Palm cues can be flagged off up to 3 times by making another non-ending call.

enkele voorbeelden van 'cues' uit Cobra (Zorn, 1984)³⁶

³⁶ Bron: Dave Slusser (s.d.): '[Cobra Notes](#)', laatst bezocht op 19/12/2010. Er bestaat geen 'officiële' gepubliceerde partituur van Cobra, omdat Zorn vooral belang hecht aan de samenwerking met muzikanten in het tot stand brengen van een uitvoering van Cobra. Toch circuleren verschillende 'niet-geautoriseerde' versies van Zorns aanwijzingen in de improvisatie-scène, waarvan bovenstaande illustratie een voorbeeld is. Ze vormen de basis voor een min of meer autonoom leven van zijn improvisatieconcepten, een situatie die Zorn eerder gedooft dan goedkeurt of afkeurt (Zorn, 2008).

De interactieregels die Zorn bedacht, genereren en kanaliseren improvisatie, maar *als regel* zijn ze ontworpen in de muzikale buitentijd, en vallen ze volgens mijn argumentatie te beschouwen als een eerder compositorisch *design*. Ze vormen een vooraf bepaald, bijeengelegd (gecom-poneerd) arsenaal aan muzikale interactiemogelijkheden, zelfs al zijn deze geïnspireerd door muzikale karakteristieken van specifieke improvisatoren waarmee Zorn samenwerkt. Waarmee meteen duidelijk is dat het onderscheid dat ik wil handhaven tussen non-lineaire en lineaire vormgevingen niet noodzakelijk samenvalt met datgene wat gewoon-tegetrouw als compositie of improvisatie wordt gecategoriseerd. Het onderscheid dat mijns inziens relevantie blijft behouden voor de status van het uitvoerende lichaam, is een onderscheid tussen activiteiten die zich afspelen in de buitentijd of de binnentijd van de muziek. In de volgende paragraaf zal ik proberen aan te tonen dat ook in een traditionele benadering van het componeren de beleving van de muzikale binnentijd van belang kan zijn, en dat zodoende ook het componerende lichaam tot op zekere hoogte als een uitvoerend of improviserend lichaam kan beschouwd worden, net zoals de activiteit van het improviserende lichaam, voor zover het berust op een vooraf ontwikkeld en toegeëigd (bijeengelegd) arsenaal aan improvisatietechnieken, soms ook kan beschouwd worden als de laatste, selecterende fase in een compositorisch proces.

We hebben bij het begin van dit hoofdstuk het compositorische perspectief benoemd als de laatste stap in onze omsingeling van het uitvoerende lichaam. Dat perspectief mag evenwel niet beperkt blijven tot een uitzicht op het uitvoerende lichaam van bovenaf, of tot het zoeken van strategische toegang van buitenaf. Als we het improviserende lichaam opvatten als een lichaam dat tegelijk (in temporele zin) de muziek uitvoert en haar vormgeving bedenkt, dan kan ons dat inspireren een stap vooruit te zetten, en een poging te doen om een compositorisch uitkijkpunt *vanuit* het uitvoerende lichaam te ontwikkelen. We zullen daartoe een perspectief uittesten van het componerende lichaam dat als een lichaam 'op de plaats gaat staan' van het uitvoerende lichaam en door die operatie paradoxaal genoeg toch een 'persoonlijke' stempel kan drukken op de muziekuitvoering.

4.4 Het componerende lichaam

“Derrida proclaims, extremely, that writing precedes speech in the form of inscription and 'trace'. Lyotard speaks of a writing that writes itself. And in the focus on writing, the deconstruction of the self occurs – for writing can hide a self far better than voice always carries within itself that recapitulation of voiced self.”

(Don Ihde, [1977]2007/198)

In het denken over muziek is spreken over het componerende lichaam hoogst ongewoon. Het lichaam van de componist(e) is het lichaam dat in het denken over muziek het meest buiten schot blijft. Vergeleken met de problematiek van het luisterende en uitvoerende lichaam, is de aanwezigheid van het componerende lichaam zo mogelijk een nog groter enigma. In de klassieke muziekpraktijk gunnen componisten doorgaans weinig inkijk in de interne keuken. Daaruit spreekt een zekere schroom of zelfs achterdocht. Componisten zijn vooral bezorgd om de indruk die hun afgewerkte product maakt. Als ze zich al uitlaten over het creatieve proces, dan is dat vaak in een zeer algemene en metaforische terminologie, in bewoordingen die vooral voorafgaande motivaties of inspiratiebronnen uitdrukken of die hun praktijk verantwoorden in een bredere maatschappelijke context. Soms nemen ze hun toevlucht tot een meer technische uiteenzetting of beschrijving van de formules of de structuren die hun muzikale product schragen, maar ook daar blijft het creatieproces zelf meestal onbenoemd. Bij een (groeïend) deel van componisten wordt de onmiddellijkheid van de impact van een compositie hoog in het vaandel gevoerd. Hun componerende inspanning is er dan ook op gericht het weerklinken zo helder en effectvol mogelijk te maken. Teveel gebruiksaanwijzing of een te sterke aanwezigheid van de 'making of' is in dat geval ballast. Niet zelden wordt daar nog een moreel argument aan toegevoegd: het gaat om de muziek, niet om het individu dat het componeert of de schriftgeleerde die het goedkeurt. Net zoals het uitvoerende lichaam zich hoort te onderwerpen aan de muziek, zo wordt het ook als ongepast aanvoeld dat er woorden staan tussen de compositie en de muzikale ervaring.

De verkondigers van dergelijke ethiek zetten zich indirect af tegen een problematiek die in de programma's van de nieuw gecomponeerde muziek soms letterlijk leesbaar wordt. De woorden van componisten die hun creaties begeleiden, worden door programmatoren dikwijls ingezet als introductie of als gids tot het luisteren, meestal vanuit de veronderstelling dat daarmee een vermeende ontoegankelijkheid kan worden bestreden. Nochtans blijkt die aanpak in veel gevallen antiproductief. Het verwijt van hermetisme en intellectualisme dat de gecomponeerde hedendaagse muziek soms krijgt toegesmeten, lijkt vaak meer gericht op de programmateksten dan op de sonore ervaring zelf.

“In programmateksten, statements, boeken of interviews doen componisten kond van wat zij *eigenlijk* bedoeld hebben. Voor zover deze ontboezemingen niet barre onzin zijn of het niveau van banale gebruiksaanwijzingen hebben, dragen zij bij tot een versterking van de dichotomie tussen esthetische intentie en waarneming. De intentie verhuist naar het terrein van de traktaten waar zij hooguit een bijdrage levert tot het aanwakkeren van een parasitaire muziekwetenschappelijke verklaringsindustrie.”

(Konrad Boehmer, 2003/31)

Of er vandaag nog werkelijk gesproken kan worden van een parasitaire muziekwetenschap-

pelijke verklaringsindustrie zoals Boehmer suggereert, durf ik sterk te betwijfelen. Het valt immers op dat er rond de hedendaagse muziek in Europa veel minder 'discours' aanwezig is dan rond andere kunsttakken zoals de beeldende kunst, het theater, de architectuur of de dans³⁷. Wat wel terecht benoemd wordt in het scepticisme van Boehmer, is dat de intentieverklaringen van het componerende lichaam zelden direct op hun relevantie getoetst kunnen worden. De verhouding tussen de vluchtige, meestal eenmalige auditieve ervaring - die in het geval van werkelijk vernieuwende muziek per definitie weinig auditief houvast geeft - en zijn bijwijlen zwaarwichtige programmatekst, is van die aard dat de luisteraar soms slechts de keuze heeft de componist(e) op zijn of haar woord te geloven dan wel dat woord te negeren, eerder dan de verhouding tussen de intentieverklaring en de klinkende muziek kritisch te evalueren. Het wantrouwen tegenover het compositorische discours wordt wellicht versterkt doordat het componerende lichaam aan het zicht onttrokken blijft. Die onzichtbaarheid zou voor ons onderzoek geen relevantie hebben indien we componeren als een louter geestelijke activiteit zouden brandmerken. De sporen die we in dit onderzoek hebben uitgezet, wijzen echter een andere richting uit. De gebrekkigheid waarmee over muziek gepraat wordt en de weerstand die ondervonden wordt bij het onder woorden brengen van muzikale intentionaliteit, wijst op het tegenovergestelde, namelijk op een lichamelijke directheid van de muzikale inspiratie die moeilijk onder woorden te brengen is.

“Als men over muziek spreekt, spreekt men in metaforen. Metaforen zijn een vorm van abstractie, maar toch is muziek met ons lichaam verbonden. Ik geloof niet dat er een directer en minder abstracte lichaamsuitdrukking bestaat dan muziek. Men heeft getracht muziek voor te stellen als iets puurs, eine reine Musik, waarbij men alles dat buitenmuzikaal is uitsluit, maar dat is niet staande te houden. Muziek bestaat slechts op het snijpunt tussen het innerlijke en het uitwendige.”
(Beat Furrer in: De Temmerman, 2007)³⁸

Aangezien componeren meestal een solitaire bezigheid is, zijn we bij een onderzoek naar het componerende lichaam aangewezen op het relaas van de componisten zelf indien we iets te weten willen komen over de activiteit en intentionaliteit van het componerende lichaam. In veel gevallen is dat een hoogst onbetrouwbare en weinig rendabele bron, al was het maar omdat het componerende lichaam misschien wel een reflectief, maar zelden een zelfreflectief lichaam is. Componeren is niet direct gebaat bij een indringende lichamelijke zelfreflectie. Een te groot lichamenlijk zelfbewustzijn riskeert de muzikale *inventio* te blokkeren. Net zoals het uitvoerende of improviserende lichaam streeft naar een toestand van 'in de muziek zijn', streeft het componerende lichaam naar een 'opgaan' in zijn activiteit. Er bestaan voldoende getuigenissen van componisten die het eigen lichaam tijdens het componeren ervaren als volkomen intermediair, en de daad van het componeren beschrijven als iets dat hen bij momenten overvalt, waar ze zelf geen greep op hebben. We denken dan aan de mythische verhalen van composities die zich kant en klaar in een nachtelijke droom zouden hebben aangeboden, of we denken aan een componist als Giacinto Scelsi (1905-1988) die na een psychische crisis zijn methodologie radicaal veranderde. Voortaan zouden zijn composities de directe neerslag vormen van improvisaties (meestal aan de piano, soms ook aan de gi-

³⁷ Met uitzondering van een aantal instituten voor nieuwe muziek, vooral in Duitsland en Frankrijk, wiens voortbestaan rechtstreeks afhankelijk is van het compositorische onderzoek en voor wie het georganiseerde muzikale debat een vanzelfsprekende poort naar de buitenwereld is. Het gaat hier meestal om instituten (zoals Ircam in Parijs, de Darmstädter Ferienkurse of enkele (voornamelijk Duitstalige) periodieken) wier werking bijna uitsluitend gericht is op professionele muzikanten en componisten.

³⁸ Bron: website Oorgetuige, [Gesprek met Beat Furrer](#), laatst bezocht op 18/12/2010.

taar of voor complexere en grotere bezettingen aan de Ondiolina³⁹⁾ die hij toevertrouwde aan een opnameapparaat. Vervolgens selecteerde hij de beste improvisaties of meest geslaagde passages om ze met behulp van medewerkers nauwgezet te gaan neerschrijven en instrumenteren⁴⁰⁾. Uit dergelijke werkwijze spreekt niet alleen een absoluut vertrouwen in de intuïties van het musicerende en improviserende lichaam, maar vooral een geloof in muziek als een transcendente realiteit die zo weinig mogelijk obstakels in de weg mag worden gelegd. Net als Keith Jarrett (zie citaat p.225) beschouwde Scelsi zijn improvisaties niet als persoonlijke of egotische expressies. Hij verkoos zijn composities te ondertekenen met een streep onder een cirkel (een symbool met een Oosterse oorsprong), liever dan met zijn naam of met zijn afbeelding.

Scelsi's mystieke benadering van het componeren is zeker niet de meest gebruikelijke. Tegenover de intuïtieve directheid van Scelsi's geïmproviseerde composities⁴¹⁾ staat een componeren dat zich onderscheidt van het improviseren door de eerder besproken temporele non-lineariteit van haar werkwijze, haar veelgelaagdheid, maar vooral ook haar vrijheid ten opzichte van de muzikale tijd. De componist is in tegenstelling tot het improviserende lichaam in staat heen en weer te gaan tussen schematisering en invulling, tussen grote vorm en detail. In dat heen en weer ontvouwt het componerende lichaam een brede waaier aan activiteiten. Het maakt plannen, bestudeert, conceptualiseert, improviseert, selecteert, voert berekeningen uit. Tegen die achtergrond lijkt het een dubieus manoeuvre het componeren te reduceren tot een lichamelijke activiteit. Toch is het een perspectief dat we moeten overwegen indien we de status van het musicerende lichaam in zijn volheid willen omvatten.

het schrijvende lichaam

“...la composition est le résultat d'une lutte entre ces structures et d'un certain comportement de l'interprète sur scène. Et le premier interprète, c'est moi, parce que je n'admets pas le carcan du système, je lutte contre lui. J'ai besoin que les structures soient en rapport direct avec le corps humain, que cela aboutisse à un accord ou à un conflit.” (George Aperghis in: Albèra 1997/19)

We kunnen niet anders dan ons hier een beeld trachten te vormen van dat componerende lichaam. Wat *doet* dat lichaam? Hoe zouden we zijn activiteit vanuit een cinematografisch standpunt in beeld kunnen brengen? Laten we andermaal uitgaan van de herkenbare clichés. Het componerende lichaam staat of zit aan een tafel, bij momenten schrijft het of tikt het iets neer, soms loopt het gesticulerend rond, soms zit het gewoon stil voor zich uit te kijken. Laten we vooral ook het componerende lichaam niet vergeten dat zich inlaat met het design van interactiverende technologieën. Zijn arbeid wordt gekenmerkt door zowel conceptualisatie als technische uitwerking (soms zelfs in de vorm van 'handenarbeid'), maar wellicht ook

³⁹⁾ Een elektronisch instrument verwant aan de Ondes Martenot waarmee (onder andere) microtonale afwijkingen kunnen worden geproduceerd.

⁴⁰⁾ Dat betekent niet dat Scelsi geen compositorische ingrepen meer toepaste na de vastlegging van de improvisatie. In talrijke composities zijn palindroomachtige en kreeftachtige progressies terug te vinden (hoewel zelden letterlijk) waarvan het moeilijk voorstelbaar is dat ze aldus werden geïmproviseerd. Getuigenissen van medewerkers suggereren dat hier de bandopname misschien toch nog als inspiratiebron diende, namelijk door de mogelijkheid een opname achterstevoren af te spelen. (Wolfgang Thein, 1992/53-62)

⁴¹⁾ Hoewel tegenover die directheid de arbeidsintensieve transcriptie staat die de improvisatie tot een heruitvoerbare compositie verheft. Sommigen van de medewerkers van Scelsi (in het bijzonder Vieri Tosatti) zijn zich na zijn dood gaan beroepen op die activiteit om Scelsi's muziek te gaan claimen als *hun* werk, als waren ze Scelsi's ghostwriters (Thein, 1992/52).

door een muzikaal uit-testen van de interactietechnologie als een 'eerste uitvoerder'. Wat ook de aard is van zijn arbeid, het is van buitenaf moeilijk om vat te krijgen op datgene wat het componerende lichaam drijft en stuurt, laat staan dat het mogelijk zou zijn het muzikale 'denken' in de arbeid te verklanken. In de woorden van Marcel Duchamp:

“One can look at seeing; one can not hear hearing.”
(Marcel Duchamp [1934] in: Ya-Ling Chen, 1999)⁴²

Het innerlijke horen of de muzikale verbeelding kunnen we als dusdanig niet zichtbaar maken, maar voor de actieve varianten van het gerichte, oordelende of 'aftastende' luisteren openen er zich mogelijkheden. Het lichaam dat de muziek niet alleen neerschrijft, maar allereerst ook verzint, is meestal geen statisch lichaam. Wellicht vertoont het allerhande onwillekeurige expressies van lichaam en gelaat die onder te verdelen zijn in drie categorieën: er is de expressie van de muzikale verbeelding en beleving, er is de expressie van het oordelende en selecterende lichaam en er zijn de momenten van neutraliteit, momenten waarop het componerende lichaam slechts schijnt uit te voeren waarvoor het al gekozen heeft, of waarop het technische voorbereidingen treft die toekomstige muzikale tests en selecties mogelijk maakt.

Soms is het onderscheid moeilijk te maken. Er zijn bijvoorbeeld de ogenblikken waarop het schrijven onderbroken wordt door dirigerende bewegingen, alsof de frasering van het genoteerde wordt uitgetest. Misschien herhaalt die beweging zich, alsof het componerende lichaam niet zozeer uittest wat er staat, maar wel in het bewegen zelf een nieuwe uitweg zoekt.

De verfilming van het componerende lichaam levert ons aldus een beeld van een lichaam met wisselende identiteiten. Het is een lichaam dat afwisselend de posities inneemt van plannenmaker, improvisator, luisteraar, uitvoerder, techniker of ambtenaar van de compositorische gedachte. Het doet voorspellingen, werkt ze uit, beluistert ze en probeert vervolgens het object van zijn enthousiasme in schriftuur te vangen. Om daarin te slagen hanteert het schrijvende lichaam notatietechnieken, het *meet* en *projecteert* de innerlijke bewegingen van zijn muzikale verbeelding.

Het leidt geen twijfel dat een onderzoek naar het gedrag van componerende lichamen erg verschillende resultaten zou opleveren. Niet alleen de soort van muziek, maar vooral de mate waarin het componerende lichaam zich beroept op conceptualiteit, intuïtie of structurele systematiek zal in hoge mate de modus van zijn creatieproces beïnvloeden. We mogen daarbij ook het instrumentarium van het componerende lichaam niet uit het oog verliezen. Net zoals de weerstand van het instrument voor het musicerende lichaam een bron van muzikaal engagement kan vormen, valt te veronderstellen dat het compositorische denken ook gestimuleerd kan worden door de notatie- en registratietechnieken die het hanteert. Niet alleen omdat voor elke projectie van de muzikale verbeelding focus en selectie nodig is, maar ook omdat elke schrijftechniek een specifiek lichamelijk engagement koppelt aan een mediumspectifieke representatie van de muzikale realiteit. De lichamelijke relatie tussen het schrijven en het muzikale product is weliswaar veel minder direct dan de relatie tussen het fysieke engagement van het musicerende lichaam en de klinkende muziek, maar toch is het niet denkbeeldig dat notatietechnieken in hun gebruik ook leiden tot specifieke 'lichaamstoestanden'

⁴² Bron: online journal *tout-fait.com*, 'Erratum Musical, 1914', laatst bezocht op 28/11/2010.

die hun stempel kunnen drukken op de muzikale producten die eruit voortkomen.

Denken we vandaag aan nieuwe schrijftechnieken, dan denken we in de eerste plaats aan digitale interfaces en gespecialiseerde software. Dat de aanwezigheid van computers in het muzikale creatieproces hoorbare invloed kan hebben op het muzikale product, is geen opzienbarende stelling. Het spreekt voor zich dat het gebruik van complexe algoritmische berekeningen⁴³ en mappingtechnieken kan leiden tot een andere soort organisatie van het muzikale materiaal. Uiteraard denken we daarbij ook aan muziek waarbij de computer niet alleen wordt ingezet bij de projectie van verbeelding naar concretisatie, maar zelf ook de klankbron of zelfs de generator van de muzikale ideeën vormt (waarbij het componerende lichaam achteraf uit die ideeën een al dan niet intuïtieve selectie maakt). Of we denken aan de live elektronische muziek waar akoestische klankbronnen onderworpen worden aan digitale klankbewerkingen. Wat echter vanuit de context van ons onderzoek vooral de aandacht wekt, zijn niet de formele klank- of structuurmogelijkheden die het digitale platform biedt, maar wel zijn invloed *als omgeving* voor het muzikale denken. Het opvatten van een compositie als het product van interacties in een compositorische omgeving, leidt ons opnieuw tot een ecologische, gesitueerde benadering van muzikale creativiteit.

In de elektroakoestische muziek moeten we de belangrijkste invloed van de digitale werkplek wellicht zoeken in de onmiddellijke aurale beschikbaarheid van het eindproduct. Het wegvalLEN van de obstakels van de genoteerde projectie en van de instrumenten en hun bespelers, leidt ontegensprekelijk tot een andere verhouding tot het muzikale product, een andere (minder intensieve?) vorm van sonore verbeelding, en daarmee ook tot een andere vorm van concentratie tijdens het creatieproces. Je zou kunnen veronderstellen dat de elektronische muziek, gegenereerd en onmiddellijk weergegeven in de studio, zich zo totaal blootstelt aan het componerende oor, dat de sonore voorkeuren en gevoeligheden van het componerende lichaam er zich veel makkelijker in kunnen nestelen.

We kunnen hier het belang van de weerstand van het instrument voor de performativiteit van de muziekuitvoering in herinnering brengen. Als we ervan uitgaan dat het componerende lichaam, net zoals het muziek uitvoerende lichaam niet noodzakelijk gebaat is bij een totale reductie van alle weerstand die het in zijn activiteit ondervindt, dan bieden nieuwe schrijftechnologieën niet alleen nieuwe mogelijkheden aan, ze scheppen ook een problematiek van muzikale motivering en engagement.

Om die rol van de aanwezigheid van het digitale medium als werkomgeving voor het componerende lichaam op te sporen, zou het in eerste instantie misschien vooral interessant zijn een onderzoek uit te voeren naar de digitaal gegenereerde, maar voor het overige wel conventionele muziekpartituur (gericht op instrumentale uitvoering). Dat zou ons immers de mogelijkheid bieden een vergelijking te maken tussen muzikale producten die stilistisch en formeel gelijksoortig zijn, maar anderzijds onderworpen zijn aan een verschillende creatiepolitiek. Dergelijk onderzoek zou echter enorm complex en speculatief zijn. We beperken ons daarom tot een omgekeerd voorbeeld waarin de potentiële rol van een oude schrijftechniek op het muzikale product geïnsinueerd wordt.

“... j'ai trouvé des moyens pour parvenir à me concentrer. L'un des plus importants est d'écrire à l'encre. Ainsi, lorsqu'en travaillant je vois que je commence à biffer ce que

⁴³ Iannis Xenakis (1922-2001) was met zijn toepassingen van stochastiek op het muzikale materiaal één der eersten die op grote schaal muzikale concretisaties aan de computer toevertrouwde.

j'écris, je me rends compte que je croyais être concentré sans réellement l'avoir été. L'écriture à l'encre devient un indicateur de mon état de concentration effectif... Pour moi, cette concentration est donc plus importante que l'organisation des hauteurs ou tout autre approche conceptuelle que quelqu'un d'autre peut pratiquer dans son travail" (Morton Feldman in: Zimmermann, 1997/46)

Notatie is als een verdwijntruc voor het componerende lichaam: het notenbeeld is een voorschrift voor de muzikale acties van een ander, uitvoerend lichaam. In de woorden van Morton Feldman, de componist van de spaarzaamheid, de traagheid en de langdurig volgehouden, geconcentreerde nuance, horen we een zeldzaam voorbeeld van een componist die zich uitsprekt over de lichamelijke van het noteren van de muziek. Het is niet uitzonderlijk dat een creërend individu zich beroept op gewoonten en rituelen, en of iets gecomponeerd wordt met potlood, met pen en inkt of voor het computerscherm lijkt niet echt relevant te zijn in het licht van het muzikale resultaat. Toch lijkt het belang dat Feldman hecht aan de fysieke concentratie verrassend goed overeen te stemmen met de identiteit van zijn composities. Dat wordt nog duidelijker als we een ander aspect van Feldmans componeerpraktijk in acht nemen, namelijk de aanwezigheid van de piano als werkinstrument. Componeren aan het instrument wordt aankomende componisten soms afgeraden omdat het nefast zou zijn voor de ontwikkeling van het muzikale voorstellingsvermogen. Feldman geeft echter een origineel argument voor de aanwezigheid van de piano in zijn werkproces.

"Je pense qu'il y a trois facteurs qui interviennent dans mon travail, à savoir mes oreilles, mon intellect et mes doigts. Je ne pense pas que je ne travaille qu'avec l'oreille. Cela voudrait dire que je ne ferais qu'improviser et écrire ce que j'aime ou ce que je n'aime pas ... une des raisons pour lesquelles je travaille au piano est qu'il m'oblige à ralentir; d'autre part, le *temps*, la réalité acoustique devient beaucoup plus audible... En ce qui me concerne, il n'y a que la réalité acoustique qui compte. Ce qu'on dit être la réalité compositionnelle n'existe pas pour moi" (ibid.)

Het onderscheid dat Feldman maakt tussen oren en vingers is niet geheel duidelijk. Wel duidelijk is dat de traagheid van zijn late muziek geen louter conceptuele traagheid is, maar wel de neerslag van een arbeid waarin die traagheid al belichaamd is. De werkwijze van Feldman is minder improvisatorisch dan die van Scelsi, maar de verwantschap is duidelijk. De piano lijkt in Feldmans woorden niet zozeer een controle-instrument te zijn, maar wel een bron van fysieke en aurale weerstand die de compositorische verbeelding wakker houdt. Een wakkerheid die zich in zijn klinkende muziek uit in een spel met de grens tussen regelmaat en afwijking, in de kleine, onopvallende verschuiving van het zich schijnbaar herhalende patroon.

In de wereld van Feldman en Scelsi bewoont het componerende lichaam dezelfde ruimte als het uitvoerende en luisterende lichaam. Een ruimte van 'akoestische realiteit', die alleen door een letterlijke belichaming van de muzikale binnentijd een compositorisch product kan opleveren. Wat Scelsi en Feldman ook met elkaar verbindt, is hun houding ten opzichte van de conventionele muzikale organisatieprincipes. Bij Feldman is er sprake van een doelbewuste strategie om 'structuurhoren' te ondermijnen. Niet door het hoorbaar worden van structuur uit de weg te gaan, maar integendeel door continu een bepaalde systematiek of patroonvorming te suggereren die anderzijds nooit volledig bevestigd wordt, maar waarbij de suggestie zelf voortdurend wordt gedestabiliseerd via subtiele afwijkingen. Catherine Laws spreekt in dat verband van 'quasi-patronen' waarin de interventie van het componerende lichaam hoorbaar wordt.

"...these patterns of temporal, rhythmic, pitch and harmonic organization are always undermined or obscured, unavoidably implying the intervention of the composer's subjective agency in the system." (Catherine Laws, 2009/139)

Feldman bemoeilijkt 'structuurhoren' in de traditionele betekenis van afbakening en groepering door het vermijden van symmetrische verhoudingen en door de lange duurtijd van de muziek, vooral in zijn latere werken. Uitvoeringen duren dikwijls langer dan een uur, tot zelfs zes uur voor het *Strijkkwartet II* (1983). Ervaring van structuur wordt in Feldmans muziek een beleving van duur, vorm wordt schaal.

"A primary concern of Feldman's during the last decade of his life was what he called the 'scale' of his composition. He pointedly distinguished between the words 'form' and 'scale.' He said that up to about an hour in length, the ear wants to hear 'form.' After an hour it's 'scale.'" (Louis Goldstein, 1999/74)

Muzikale structuur lijkt in Scelsi's geval, althans in zijn latere werken, volkomen intuïtief. Pre-occupaties met overkoepelende structuurelementen lijken het te moeten afleggen voor de beleving van de microstructuur van de muziek. Sommige van zijn composities beperken zich tot slechts één toon die dynamisch en microtonaal gevarieerd wordt⁴⁴. Zijn muziek mag langs de buitenzijde dan wel statisch klinken, die stasis is in Scelsi's muziek de voorwaarde om sterk te kunnen inzoomen op het microsonore detail. Tegelijk heeft het detail in zijn partituur soms eerder de status van een suggestie dan van een precies voorschrift. Uit ervaringen van uitvoerders die samenwerkten met Scelsi⁴⁵, bleek vooral zijn bezorgdheid voor de 'flow', voor de juiste geestestoestand waarin zijn muziek wordt uitgevoerd. Het improvisatorische vertrekpunt van zijn composities vertaalt zich op die manier naar de uitvoeringspraktijk. Het is een muziek die de aandacht niet meer richt op het formele detail, maar wel, via de tactiliteit van de sonore oppervlakte, op de luisterhouding van het musicerende lichaam.

Scelsi's muziek blijkt in vele opzichten visionair geweest te zijn. Scelsi wordt vandaag in Frankrijk nogal sterk geclaimd als een visionaire geestesgenoot van het spectralisme. Zijn aandacht voor het 'in de klank' luisteren en zijn zoektocht naar een sonore 'derde dimensie' vertoont inderdaad een verwantschap met motiveringen die we terugvinden bij de Franse componisten Gérard Grisey of Tristan Murail. Je zou het visionaire karakter van Scelsi's muziek kunnen toeschrijven aan een unieke sensibiliteit voor toon en articulatie. Maar vanuit ons oogpunt is het misschien relevanter te spreken over een vooruitziendheid die nauw verbonden is met de (her) ontdekking van een methodiek. We horen in Scelsi's repeterende, fluctuerende tonen een meditatieve lichaamstechniek. In zijn geïmproviseerde composities horen we geen spel met gegeven uitdrukkingen of patronen, maar wel het meditatieve luisteren van het lichaam zelf. Het is wellicht dat perceptuele uitgangspunt dat Scelsi's muziek vandaag de nodige relevantie geeft.

We zouden de hypothese kunnen maken dat het statische toonkarakter in Scelsi's composities de rol vervult van de lange duurtijd in Feldmans late werken. De sonore artefacten die ontstaan in Scelsi's microtonaliteit, geven je als luisteraar de indruk telkens nieuwe gebeurtenissen te ontdekken, zelfs al zijn die niet als dusdanig in de partituur terug te vinden. In Feldmans muziek is het dan weer de tijd die schijnt te zweven. Herhalingen van tonen of

⁴⁴ Het bekendste voorbeeld daarvan vormen zijn *Quattro pezzi su una nota sola* (1959) voor kamerorkest.

⁴⁵ Zie ook: website Cdmc, '[Scelsi à travers ses interprètes I - II](#)', laatst bezocht op 19/12/2010.

toongroepen zijn als herhaling herkenbaar, maar tegelijk doen zich subtiele, bijna ongrijpbare verschuivingen voor, net voldoende om een illusie van symmetrie of patroon te bewaren die tegelijk in de belichaamde ervaring aan het wankelen wordt gebracht⁴⁶.

In het statische en het langdurige horen we technieken die een specifieke lichaamstoestand nastreven. Wat zich in de luistermeditatie aan het oor aandient, is zweving, voortdurende variatie, desoriëntatie. In de zweving van het sonore detail of van het patroon horen we de wakkerheid van het oor, die een wakkerheid van het lichaam is⁴⁷. Dat de muziek bij herhaalde beluistering telkens anders lijkt te klinken, wijst op de activiteit die in haar beluistering wordt ontplooid. Luisteren wordt actief, muzikale betekenis is niet iets dat in de muziek als een expressieve boodschap ligt verscholen, het is iets wat het oor met behulp van de muziek zelf aanmaakt. Daarmee durven we suggereren dat een verklaring voor de aantrekkingskracht van Scelsi's en Feldmans muziek pas mogelijk wordt indien we de aandacht verplaatsen van de akoestische fenomenen naar het luisterende lichaam. Als er in Scelsi's en Feldmans muziek sprake is van componerende lichamen, dan zijn het eerst en vooral luisterende lichamen.

Scelsi en Feldman waren niet geïnteresseerd te horen *hoe* muziek gecomponeerd is, maar wel hoe ze klinkt. Paradoxaal genoeg is die houding misschien net verantwoordelijk voor een sterke lichaamsaanwezigheid in hun muziek. Die aanwezigheid kunnen we interpreteren op een interpersoonlijke manier: wat we horen zijn technieken van het luisterende lichaam, en die technieken kunnen we alleen herkennen omdat we het luisteren zelf moeten doen. Toch bezitten zowel Feldmans als Scelsi's muziek ontegensprekelijk bepaalde kwaliteiten van beweging (of niet-beweging, of de minieme afwijkingen die we als teken van wakkerheid hebben benoemd) die ze tot een typisch Feldmaniaanse of Scelsiaanse muziek maken. Ondanks de idee van improvisatie als een transcendente, onpersoonlijke activiteit veronderstellen Scelsi's geïmproviseerde composities de aanwezigheid van bepaalde uitvoeringstechnieken die hij zich als improvisator heeft eigen gemaakt. Zijn improvisatorische en intuïtieve werkwijze doet veronderstellen dat datgene wat we als 'typisch Scelsi' herkennen, ook gehoord kan worden als de stempel van een componerend, improviserend en luisterend lichaam dat de muziek vormt naar zijn eigen ademruimte. Dat brengt ons tot de idee van een 'signatuur' van het componerende lichaam die het overdenken waard is indien we de relatie tussen het componerende en het uitvoerende lichaam nog verder willen uitdiepen.

signatuur van het componerende lichaam

“Dans le Kreisleriana de *Schumann*, je n'entends à vrai dire aucune note, aucun thème, aucun dessin, aucune grammaire, aucun sens, rien de ce qui permettrait de reconstituer quelque structure intelligible de l'oeuvre. Non, ce que j'entends, ce sont des coups: j'entends ce qui bat dans le corps, ce qui bat le corps, ou mieux: ce corps qui bat.”
(Roland Barthes, 2002/827)

⁴⁶ “Feldman also liked to compare his long pieces to Asian rugs, for which he had a passion. The rugs that interested him most were ones which were irregular in their symmetries. That phrase, “irregular symmetries,” has an odd ring, but one will discover in it an apt description of many rug styles of Central Asia (not Chinese rugs and not Indian rugs). Looking quickly at rugs from the Uzbek, or from the Turkomans (Tekke, Saryk and Yomud), one sees the same patterns repeated throughout a space, and the impression is strong that the result is symmetrical. However, closer examination reveals, to use one specific example, that an inverted candlelabrum shape along the borders is repeated eighteen times on one side and nineteen times on the other, and further, the colors do not match up. Similarly, in the same rug, the central square is comprised of patterns which look the same, but are in fact composed of small variations among the details.” (Louis Goldstein, 1999)

⁴⁷ Vergelijk hier ook de bespreking van aanwezigheidsversterkende lijnrelaties in het B-deel van *Sequenza V*, p.181

In een vaak geciteerd essay beschrijft Roland Barthes de muziek van Robert Schumann (1810-1856) als een muziek waarin een welbepaald soort van lichaam weerklinkt. Het zou beslist niet in de geest passen van Barthes om dit lichaam als Schumann's persoonlijke lichaam te bestempelen, maar op zijn minst is de gedachte het overwegen waard dat de muzikale herkenbaarheid van componisten niet alleen als muzikale stijl, maar ook als een typerende gestiek kan worden bestempeld. Kenmerkend voor de muziek van Schumann is volgens Barthes een ontregelende kracht, een zachtzinnige waanzin die zich vooral uit in de beweging die zijn muziek oproept.

“what Barthes calls the "Schumannian body" pulses and moves in ways that other composers' 'bodies' do not.” (Stephen Rodgers, 1997/81)

'Beat' en 'pulse' staan hier niet voor een metrisch strakke beat, maar wel voor “an underlying texture of beats that threatens to unravel the musical fabric and unsettle the music's stretched out and pacified body.” Stephen Rodgers tracht het literaire woordgebruik van Barthes te concretiseren op muziektheoretische wijze. Rodgers interpreteert de puls in *Kreiseriana* als een voortdurende neiging tot metrische ambiguïteit, als een gestiek van uitwaaierende golfbewegingen die een algemene neiging vertonen te evolueren van het heldere naar het diffuse, van het gearticuleerde naar het niet-gespecificeerde. Rodgers poogt daarmee iets van de 'derde dimensie'⁴⁸ waarover Barthes het ook in verschillende andere artikels heeft, te distilleren uit het notenbeeld van de partituur.

“The third meaning is that which wounds us but somehow resists explanation or definition.” (ibid./78)

Het lichaam waar Barthes op doelt, schijnt niet in een notenbeeld te vangen. Het bevindt zich in een mediale dimensie die volgens Barthes vluchtig is en niet te definiëren valt, maar desalniettemin ervaren wordt als het meest wezenlijke aspect van een medium, als datgene wat de meest directe impact heeft. Het is niet duidelijk of we het Schumanniaanse lichaam van Barthes moeten beschouwen als een ongrijpbaar lichaamseffect dat vaak in Schumann's muziek schijnt op te treden, of dat we mogen spreken van een lichamelijke stempel, een *persoonlijke* bewegingsidentiteit. Het antwoord op die vraag is voor ons onderzoek van weinig belang. Relevanter is de vraag of we ons bij de ongrijpbaarheid en vaagheid van deze 'derde dimensie' hoeven neer te leggen en of er geen mogelijkheden zijn om die 'lichaamseigen sonoriteit' open te breken, eventueel zelfs te systematiseren tot formules voor het genereren van specifieke muzikale lichaamseffecten. Met andere woorden: kunnen we uit datgene wat ons in de muziek van Schumann als 'typisch Schumanniaans' aandoet, compositorische lichaamstechniek abstraheren?

Stephen Rodgers geeft daartoe reeds enkele aanwijzingen vanuit een muziektheoretische interpretatie van de partituur. Het notenbeeld alleen zal echter niet volstaan om terug te vinden waar Barthes naar mijn mening op doelt. Datgene wat ons als 'typisch Schumann' aandoet, zou kunnen berusten op een sonore gestiek die te complex of genuanceerd is om in het

⁴⁸ Een verwant begrip voor deze 'derde dimensie' dat Barthes in een later essay over fotografie hanteert, is het 'punctum'. Een foto kan gelezen worden als een informatieve of symbolische representatie (door Barthes aangeduid als het 'studium'), maar een foto kan ook de aandacht trekken door iets dat niet tot die categorieën behoort maar desalniettemin als karakterieel of eigen aan de foto wordt ervaren. Wat als dit 'punctum' wordt ervaren, is subjectief.

traditionele notenbeeld te vangen, maar die desondanks direct en duidelijk herkenbaar is voor diegene die met Schumann's muziek vertrouwd is. Volgens Manfred Clynes is de westerse klassieke muziekpraktijk gegrond op een combinatie van genoteerde structuur en microstructuur die buiten het bereik van de klassieke notatie valt.

“In Western music, preservation of music across centuries has been accomplished through notation. But this remarkable achievement has a price: as a result music has been divided in two, notated structure and unnotatable microstructure. The notated music itself is merely a skeleton of the musical thought. To bring it back to life, microstructure needs to be added.” (Manfred Clynes, 1995)

Clynes ontwikkelt de theorie van een 'double stream' in de muziekervaring, twee stromen van muzikale betekenis die tegelijk in de klassieke muziek zouden kunnen worden waargenomen. In de eerste stroom manifesteert zich een repetitieve en hiërarchische pulsstructuur, in de tweede stroom, die min of meer samenvalt met wat in de muzieknotatie kan worden gerepresenteerd, ontvouwt zich het muzikale verhaal en worden emoties uitgedrukt, eventueel gebruik makend van de 'essentic forms' die Clynes terugvond in de resultaten van zijn experimenten met druksensoren (zie voetnoot 15 p.102). De tweede stroom bestaat uit muzikale fraseringen die volgens Clynes een typische tijdsduur van 3 tot 8 seconden hebben. De eerste stroom functioneert als een soort van canvas voor die tweede stroom en vertoont een pulsstructuur waarbij de pulseenheid karakteristiek een halve tot één seconde lang duurt. Die pulsstructuur mag niet gelijkgesteld worden met het metrum dat in de partituur afleesbaar is, maar moet beschouwd worden als een innerlijke pulsatie die pulsen groepeert op een microtemporeel karakteristieke wijze. Het is in de toevoeging van die microstructuur aan de partituur, te begrijpen als kleine afwijkingen van de nominale notenwaarden in de muzieknotatie wat betreft timing (grofweg in het gebied tussen 2 en 20ms), maar ook als accentueringen of als amplitude-enveloppes van afzonderlijke tonen, als vibrato of als klankkleurschakeringen in een toon, dat de muziekuivoering een 'levend' en geloofwaardig karakter krijgt.

De eerste, pulserende stroom wekt volgens Clynes verwachting van repetitie op, de tweede stroom ontvouwt zich als een afwisseling van “thesis and antithesis, change and contrast” (ibid.). De microtemporele pulskarakteristieken maken volgens Clynes op een lichamelijk ervaarbare wijze duidelijk wie of wat voor iemand het muzikale verhaal vertelt. Onderzoek van Clynes suggereert dat de muziek van klassieke componisten tussen 1750 en 1900 telkens een typische, unieke, maar wel abstraheerbare 'pulsatie' vertoont die het onderscheidt van andere componisten, zelfs al worden ze als tijd- en stijlnoten beschouwd. Clynes gebruikt een 'pulsatrix' om de timing en klanksterkte van die typerende pulsatie weer te geven:

“The composer's pulse is a systematic combined time and amplitude warp considered to be characteristic of the composer, which modifies the written note values.” (ibid.)

Een opvallende hypothese die in het vergelijkende onderzoek⁴⁹ van Clynes wordt gemaakt, is

⁴⁹ In een statistisch onderzoek van Clynes werden korte, digitaal gegenereerde muziekvoorbeelden van Haydn, Mozart, Schubert en Van Beethoven aan verschillende categorieën van proefpersonen voorgelegd waarbij hetzelfde fragment telkens met alle vier (door Clynes gedefinieerde) pulsprofielen van de componisten in kwestie werd gespeeld. 'Juiste' pulsprofielen werden door de proefpersonen consistent als beter klinkend ervaren dan de verkeerde, hoewel die congruentie sterk steeg met het muzikale scholingsniveau (professionele muzikanten konden bijna unaniem het juiste pulsprofiel uit de voorbeelden kiezen, terwijl bij niet-muzikaal geschoolden de con-

dat de herkenbaarheid van die typische puls van een componist consistent is doorheen zijn oeuvre en dat de aanwezigheid van de puls in grote mate onafhankelijk is van het karakter van de compositie. Dezelfde pulsatie van Van Beethoven zou door professionele uitvoerders als correct worden aangevoeld in zowel pastorale als energetische passages in zijn muziek. Het zou hier dus niet gaan om een abstract muzikale pulsatie die afhankelijk is van het muzikale karakter van een compositie, maar om zoiets als de sonore, onvervreemdbare vingerafdruk van de componist of van zijn muzikale denken.

De geldigheid van dergelijke generaliserende hypothese is tegenintuïtief. Microtemporele bewegingsidentiteit lijkt eerder afhankelijk te zijn van het karakter van singuliere composities dan van een steeds weerkerend compositorisch persoonlijkheidskenmerk. Anderzijds klinkt het voor de hand liggend dat het temperament en de persoonlijkheid van een componist zich kunnen doordrukken in een voorliefde voor bepaalde uitdrukkingwijzen met specifieke microtemporele bewegingskarakteristieken. De software-toepassingen die Clynes vanuit zijn theorie heeft uitgewerkt en die hem toelaten aan een willekeurig gegenereerd muziekfragment een 'Mozartiaanse' of 'Schubertiaanse' bewegingskarakteristiek te verlenen, bezitten enige overtuigingskracht⁵⁰. Alle argumenten indachtig, lijkt het aangewezen om Clynes' ambitie om het temperament of persoonlijkheidskenmerk van een componist te reduceren tot één 'oerformule' links te laten liggen. Een zachtere interpretatie van zijn theorie kunnen we wel onder ogen blijven houden, namelijk de mogelijkheid om in een compositorisch oeuvre een collectie van microtemporele bewegingskarakteristieken terug te vinden die tot op zekere hoogte herkenbaar en dus systematiseerbaar zijn.

Het Schumanniaanse lichaam dat Barthes op literaire wijze benoemt, zou dan gestoeld kunnen zijn op de herkenning van dergelijke microtemporele pulsstructuren (de 'underlying texture of beats' van Rodgers) die niet rechtstreeks afleesbaar zijn in de partituur, maar die de muzikale ontwikkelingen in de uitvoering betekenisvol maken. Het Schumanniaanse lichaam vinden we dan niet terug in een letterlijke uitvoering van het notenbeeld, maar wel via een specifiek microtemporele interpretatie van dat notenbeeld die ons als relevant en juist aan doet.

Een intrigerend aspect van de verhouding tussen het componerende lichaam en het uitvoerende lichaam komt hier aan de oppervlakte. Indien we in sommige muziek kunnen spreken van een typerende, herkenbare gestiek van componerende lichamen ('lichamen' is hier op zijn plaats), een gestieke identiteit die kan worden gereproduceerd (dus belichaamd) door een professionele uitvoerder, dan is het eigendomskenmerk en de onvervreemdbaarheid van de compositorische micropuls relatief. Per slot van rekening kan de componistenpuls van Clynes niet beschouwd worden als een hard wetenschappelijk feit, maar is het een hypothese die stoelt op abstracties en kwantificeringen van gedeelde muzikale intuïties – het is nuttig te vermelden dat Clynes naast wetenschapper ook een geschoold klassiek pianist is - intuïties die enige wetenschappelijke relevantie verkrijgen dankzij een vergelijkend statistisch onderzoek bij een voldoende heterogene groep van muziekgebruikers.

Wat exact de Schumanniaanse puls is, blijft mijns inziens voor interpretatie en herziening vatbaar. Het Schumanniaanse lichaam kunnen we eerder begrijpen als een 'bioculturele' overeenstemming (Barthes getuigt al van die overeenstemming: hij herkent het als luisteraar in de opname van een pianist die op zijn beurt de partituur 'interpreteert'). Als overeen-

gruentie veel minder pregnant was).

⁵⁰ Zie ook de [presentatie](#) van Clynes aan de Harvard universiteit op 20/03/2009, laatst bezocht op 18/12/2010.

stemming wordt het cultureel, maar het is gegrond op een gedeelde lichamelijke: ons vermogen de auditieve stroom te reduceren tot een stroom van betekenisvolle gebeurtenissen of tot het herkennen van een lichamelijke identiteit met een specifieke intentionaliteit, temperament en emotionaliteit. De identificatie van het Schumanniaanse karakter berust met andere woorden op een aurale overlevering van gestieke identiteit die gemedieerd wordt via een gemeenschappelijke lichamelijke drager. Anderzijds betekent die aurale overdracht dat het Schumanniaanse bewegingskarakter zich kan openen als een bewegings*mogelijkheid* die binnen het bereik ligt van elk musicerend individu. In dat opzicht is de opvatting van de componistenpuls als sonore vingerafdruk minder gepast. De sonore imiteerbaarheid van een karakteriële micropuls suggereert dat haar identiteit eerder ontdekking dan eigendom is van het componerende lichaam. Het is misschien dat potentieel van composities om identiteitsmogelijkheden te openen, dat verklaart waarom de klassieke muziekpraktijk, met haar onophoudelijke heruitvoeringen van eeuwenoude muziek, tot hiertoe kon overleven en waarom voor een (weliswaar bescheiden) deel van het muziekpúblic nog steeds uitgekeken wordt naar een zoveelste 'interpretatie' van dezelfde historische composities. Voor de melomaan, en zeker voor de muzikant, is het beluisteren of uitvoeren van deze composities slechts ten dele een documentaire of museale bezigheid. Doorheen de uitvoeringen van historische muziek worden muzikaalculturele bewegingsmogelijkheden toegeëigend (of doorgegeven) die we vanuit het voorgaande zonder meer als sonore identiteitsmogelijkheden kunnen omschrijven.

De relevantie van de theorie van Clynes voor ons onderzoek ligt niet in het toekennen van specifieke pulsstructuren aan lang overleden componisten, maar wel in het feit dat ze aantoonde dat luisterende lichamen voor dergelijke uiterst genuanceerde pulsaties gevoelig zijn. Die gevoeligheid uit zich in ervaringen van betekenis die niet berust op hermeneutische interpretatie, maar op een directe, activerende (al dan niet mimetische) herkenning van lichamelijke identiteit. Microtemporele karakteristieken kunnen zich als lichamelijke identiteit nestelen en overgedragen worden. In dat opzicht vormt Clynes' theorie slechts een klassieke toepassing van een omgang met het microtemporele domein die in tal van dansstijlen of zogenaamd etnische muziek vanzelfsprekend is. Populaire muziekstijlen worden eveneens vaak geassocieerd met een unieke 'groove' of gesticulaire identiteit die soms buiten het bereik van de metrische abstracties van de klassieke muzieknotatie valt⁵¹

“In groove-based music, this steady pulse is the chief structural element, and it may be articulated in a complex, indirect fashion. In groove contexts, musicians display a heightened, seemingly microscopic sensitivity to musical timing (on the order of a few milliseconds). They are able to evoke different kinds of rhythmic qualities, such as apparent accents or emotional mood, by playing notes slightly late or early relative to their theoretical metric location ... In groove-based contexts, even as the tempo remains constant, fine-scale rhythmic delivery becomes just as important a parameter as, say, tone, pitch, or loudness. All these musical quantities combine dynamically and holistically to form what some would call a musician's "feel." (Vijay Iyer, 1998)⁵²

Vergelijken we Iyers onderzoek naar microtemporaliteit in afro-Amerikaanse muziek en tango

⁵¹ In de populaire klassieke muziek kennen we hier het voorbeeld van de driekwartsmaat van de Weense wals, waarin de tweede en derde tel in de uitvoering een fractie worden uitgesteld om het typische walseffect te verkrijgen.

⁵² Microstructures of Feel, Macrostructures of Sound: Embodied Cognition in West African and African-American Musics, laatst bezocht op 12/12/2010.

met de theorieën van Clynes, dan komen nog meer opvallende parallellen aan de oppervlakte:

“we hypothesize that microtiming variations in groove music play any of the following roles:

highlight structural aspects of the musical material,
reflect specific temporal constraints imposed by physical embodiment, and/or
fulfill some aesthetic or communicative function.” (ibid.)

In de communicatieve functie resoneert het vertellerperspectief dat zich in de ‘eerste stroom’ van Clynes ontvouwt. Het temporeel belichaamde doet ons terugdenken aan de gestieke punt-lijn verhoudingen die de instrumentale gerichtheid uitdrukken van het musicerende lichaam (zie het vorige hoofdstuk). Ook de microstructurele aspecten van het muzikale materiaal vinden we terug in het ideeëngoed van Clynes. Hij maakt immers de hypothese dat er een nauwe relatie bestaat tussen de karakteriële micropulsatie en het grotere muzikale verhaal of de stilering waaraan we een componist herkennen⁵³. Uitgaande van een compositorisch perspectief, zouden we de microtemporele pulsstructuur niet als een toevoeging of inkleuring, maar wel als een motor voor de muzikale inspiratie kunnen opvatten, als een kinetisch potentieel waaruit muzikale ideeën en muzikale structuur kunnen ontstaan.

“We may speculate that the composer probably composes with his pulse in mind in some manner, perhaps on several levels. He very likely may not be aware of this, yet his creations are in accordance with it, accents, and note densities, and other structural aspects follow this inclination. From the scores the pulse parameters cannot be quantitatively deduced; however, conversely we may in fact note the influence of the pulse on the specific choices of accent, of placements of notes the composer makes in his scores - they seem to fit” (Manfred Clynes, 1995)

Het is duidelijk dat het toekennen van een lichamelijke bewegingsidentiteit *als persoonlijke typering* slechts relevant is indien het niet gaat om een geconstrueerde gestiek die het resultaat is van de compositorische arbeid, maar wel om een haast emergente karakteristiek waarop de componist als het ware zelf geen vat op heeft⁵⁴. Het is dan een hoogst lokale karakteristiek die te vergelijken valt met de typerende manier waarop iemand zich voortbeweegt of het accent waarmee hij of zij praat, een karakteristiek die niet te herleiden valt tot de structurele kenmerken van een cultuur (in onze terminologie: de instrumentele omgeving voor de muziek, inclusief instrumentarium, speeltechniek, harmonische principes etc.).

Een tweede voorwaarde voor het nestelen van een persoonlijke bewegingskarakteristiek is dat het componerende lichaam een intieme relatie onderhoudt met de muziek die het nooteert. Dat kan door een hoogst intuïtieve en spontane werkwijze te hanteren zoals in Scelsi's compositieprocédé, maar we kunnen ons ook inbeelden dat de micropulsaties van het lichaam zich in de muziek kunnen nestelen doorheen een geduldig en langzaam werkproces waarbij het muzikale product als het ware geboetseerd wordt naar de bewegingskarakteris-

⁵³ Clynes stelt dat de pulsstructuur niet beperkt blijft tot één frequentiegebied, maar op verschillende hiërarchische niveaus terug te vinden is, waarmee hij aangeeft dat de microtemporele karakteristieken van de 'composers' pulse' ook in de macrostructuur van de muziek kunnen resoneren (Clynes, 1995).

⁵⁴ Hier kan een neurobiologisch argument worden ingezet: het tijdsvenster van de micropulsatie bevindt zich in een tijdszone waarin we geen rechtstreekse controle hebben over onze eigen reacties en beslissingen en waarin bewuste keuze geen kans krijgt (zie ook Libet, voetnoot 65, p. 257).

tieken van het componerende lichaam⁵⁵. Indien daarentegen het componeren vooral toegepast is op het design van de interactie van muzikanten, dan is dergelijke nesteling veel minder evident. Hier vinden we opnieuw een argument om dergelijk compositorisch design te onderscheiden van muzikale creaties die minstens ten dele op een denken in de muzikale binnentijd berusten.

Een lichamelijke signatuur van het componerende lichaam in de partituur terugvinden, vereist niet noodzakelijk een ontzettend gedetailleerde partituur. De partituren die het meest bulken van detail, zijn niet noodzakelijk de partituren met de grootste lichamelijke stempel. Denken we aan de dichtheid van de informatie in de schriftuur van Ferneyhough of andere componisten die zich uitdrukken op een hyperpolyfone wijze, dan lijkt het detail dikwijls uitdrukking van een muzikale systematiek die zich vooral 'top-down' concretiseert, eerder dan dat het gaat om de afdruk in hoge resolutie van de reflexen van een componerend lichaam. Als er al een typische micropulsatie gehoord zou kunnen worden in de muziek van Ferneyhough, dan is het alleen al om ergonomische redenen waarschijnlijker dat het eerder gaat om bewegingskarakteristieken van de uitvoerder, dan om die van de componist (hoewel we in zijn geval op een hoger groeperingsniveau beslist ook van een 'gestiek denken' kunnen spreken dat stilistische coherentie en herkenbaarheid bezit). Het 'teveel' van het overvloedige detail in zijn partituren dwingt het uitvoerende lichaam tot het maken van keuzes die op hun beurt via de uitvoerder een persoonlijke lichamelijke stempel aan de uitvoering kunnen verlenen.

De afdruk van het componerende lichaam toelaten in de partituur, veronderstelt een zekere snelheid in het schrijven, of op zijn minst een lichamelijke beleving van het componerende lichaam dat de muzikale binnentijd – het 'in de muziek zijn' - niet kwijtraakt (Scelsi's oplossing van de uitgeschreven improvisatie biedt hier een alternatief). De rol van een gestandaardiseerde notatietechniek wordt hier duidelijk. In het traditionele componeren kan de snelheid van de compositorische verbeelding alleen maar gevangen worden in een notatie waarvan de abstracties en de openingen die ze laten voor het uitvoerende lichaam, herkenbaar zijn. De paradox die uit Clynes' onderzoek dan naar voren komt, is dat de interpretatie van dergelijke notatie (als het 'weer dichten van de openingen') veel minder open is dan het op het eerste zicht wel lijkt, maar wijst op een intersubjectieve herkenning van lichamelijke identiteit. Hier ligt misschien wel de grootste relevantie van een theorie van de innerlijke puls: aurale cultuur kan minstens zo dwingend en disciplinerend optreden als een cultuur die gebaseerd is op schriftuur. Meer nog, precies omdat de micropulsaties zich afspelen in een tijdsvenster van reflexen en automatismen waarover we geen directe controle hebben, zou verondersteld kunnen worden dat de bewegingskarakteristieken van aurale overgeleverde muziek minder vatbaar zijn voor reflectie of interpretatie. De microtemporele karakteristieken die een bepaalde identiteit of emotie kenmerken, blijken in Clynes' experimenten en metingen vooral ontzettend *precies* te zijn. In hoeverre die precisie gerechtvaardigd is, moet we hier in het midden laten⁵⁶. Toch komt de theorie van Clynes alvast tegemoet aan de herkenbare ervaring van 'juistheid' die te maken heeft met timing in de muziekuivoering, en aan de moeilijkheid om die juistheid in woorden of noten te vatten.

⁵⁵ We zouden hier de vergelijking kunnen maken met de aantrekkingskracht die de stem impliciet kan uitoefenen doorheen het lichamelijke engagement in muzikale ontwikkelingen (zie bespreking p.153-5).

⁵⁶ Repp (1990) betwijfelt of de microtemporele resolutie van 2 ms die Clynes als een voorwaarde stelt voor het onderzoek naar de 'composers' pulse', gerechtvaardigd is. Door andere onderzoekers worden immers tijdsafwijkingen van 5 à 10 ms als de minimumgrens gehanteerd voor de waarneembaarheid van een afwijkende puls.

het tastende lichaam

De lichamelijke stempeling van de gecomponeerde muziek zoals hierboven beschreven, kan toegepast worden op zowat alle gecomponeerde westerse muziek van voor de tweede wereldoorlog. Het spreekt voor zich dat elk compositorisch principe waarbij de invulling van het concrete detail aan de uitvoerder wordt overgelaten, zoals in de aleatorische muziek, de conceptuele muziek waar sprake is van improvisatie-regulerende principes, of ook de complexe muziekschriftuur waar het detail een uitwerking is van een muzikale systematiek die zich op een hoger (tijds)niveau bevindt, een directe lichamelijke signatuur van het componerende lichaam verhindert⁵⁷.

We komen hier op een cruciaal punt waar de relevantie van het spreken over het componerende lichaam duidelijk kan worden. Het centraal stellen van de microtemporele beleving suggereert dat de muziekpraktijk louter zintuiglijkheid en reflex wordt. Als de directheid en spontaniteit die zich kenbaar maakt in de microtijd er tegelijk voor zorgt dat het individuele lichaam zijn stempel kan drukken op de muziek als een bewegingsidentiteit, maar er anderszits voor zorgt dat die identiteit buiten het bereik van de compositorische reflectie valt, wat zijn dan de mogelijkheden, wat kan dan nog de betekenis zijn van dat componerende lichaam? Kan een compositorische exploratie die zich ophoudt in het kleinste tijdsvenster van de muziek nog als een muzikaal 'denken' beschouwd worden?

Eerder besproken composities insinueren op zijn minst dat het microtemporele domein een compositorisch potentieel biedt. Het principe van de punt / lijnverhoudingen tussen actie en klankresultaat die we in het vorige hoofdstuk hebben onderzocht, kwam al dicht in de buurt van de microtijd van Clynes. Analyses van uitvoeringen van Berio's *Sequenza V* leerden ons dat kleine verschillen in de verhouding tussen actie en klankresultaat (in de orde van tienden van een seconde), soms grote veranderingen opleveren in de waargenomen identiteit van de audiovisuele gestiek. *Sequenza V* leerde ons vooral dat er tussen de zone van de microtijd (van 2 tot 20ms) en het tijdsvenster van de retorische figuren en betekenisvolle gestieke prototypes - de zone tussen pakweg 200 en 2000 ms - een articulatorische zone ligt die binnen de invloedssfeer van de compositie en de muziekuitvoering valt. Terugdenkend aan de onvolledige representatie van de op- en neer beweging van de trombone (de uitvoerder wordt in het ongewisse gelaten hoe precies de bewegingen in de tijd moeten aansluiten met de te produceren toon), moesten we vaststellen dat in Berio's geval die invloed slechts gedeeltelijk werd aangewend.

Uitgaande van de dubbele stroomtheorie van Clynes, zou een compositorische exploratie van het nog fijnmaziger tijdsvenster van de microtijd vragen om een inzoomen op de micropulsaties van het muziek denkende lichaam. Dat zou echter om een zelfreflectie vragen die de 'double stream' van Clynes ontmantelt. Volgens de theorie functioneert de pulsmatige eerste stroom als vertellerperspectief, als een stabiele, vertrouwen gevende achtergrond voor de grotere muzikale gestiek die hoorbaar wordt in de cadensfiguren van de tonale muziek, in de muzikale retoriek of het emotionele verhaal. De aandacht richten op deze eerste stroom zou

⁵⁷ Dat betekent niet noodzakelijk dat het componerende lichaam in die gevallen als lichaam geen rol meer speelt. Het kan bijvoorbeeld nog aanwezig blijven als 'eerste uitvoerder', als het lichaam dat het muzikale concept in de verbeelding of de realiteit uittest op zijn werkzaamheid. Niet in het minst kan het componerende lichaam in de creatie ook aanwezig zijn als een uitvoerend lichaam. Dat geldt bijvoorbeeld in hoge mate voor de recente muziek van Stefan Prins en Richard Barrett die dikwijls voor zichzelf (meestal aan de laptop) een rol voorzien in de uitvoering van hun composities.

opnieuw om een soort van muzikale perspectiefverandering vragen waarin het lichaam kan verschijnen, bijvoorbeeld door de tweede stroom te blokkeren. Dat zou een streven naar stilstand impliceren, of een reduceren van het muzikale verhaal tot louter puls. We denken dan meteen terug aan de lichaamsverschijning in de repetitieve muziek en de procesmuziek van Reich. Op een andere manier resoneert een blokkade van Clynes' dubbele stroom verrassend goed met een aantal kenmerken van de muziek van Scelsi, Feldman, en naar mijn mening ook Lachenmann (hoe verschillend al deze componisten ook klinken).

Het luisteren van het lichaam kan zich in Feldmans en Scelsi's muziek openbaren omdat het niet in beslag genomen wordt door de zich opdringende contouren van grote gebaren of concrete geluiden. In Lachenmanns muziek zijn cadensachtige figuraties wel degelijk aanwezig, maar zijn esthetiek van de 'weigering van de gewoonte' (zie p.86-7) suggereert dan weer een bewustzijn van reflexen die zich al in een kleiner tijdsvenster manifesteren. Volgens Martin Kalteneker horen we een getuigenis van dat bewustzijn in een kritiek van Lachenmann aan het adres van zijn leermeester Luigi Nono:

“Lachenmann met alors au jour, et pour la critiquer, une contradiction entre un sens musical actif et passif chez Nono, l'un visant le projet global de la composition, ou se déploie toute son inventivité, et l'autre, la réalisation du détail, “déterminé de façon presque automatique par une volonté d'expression qui – résultat achevé d'une réflexion historique, sociale, esthétique – n'est plus prête à se réfléchir elle-même”
(Martin Kalteneker, 2001/18)

In Lachenmanns muziek ontvouwt zich een bewustwording van de lichamelijke reflex, te begrijpen als een muzikaalsonore reflex. In het aftastende aspect van zijn muziek, dat we in het eerste hoofdstuk als een expressie van het klinkende *hier* hebben benoemd, komt lichamelijke zelfreflectiviteit tot uiting. In een uitvoeringscontext veronderstelt die zelfreflectie een kinesthetisch bewustzijn. Indien we de weigering der gewoonte niet beperken tot het grotere tijdsvenster van de tonale beweging of de retorische figuur, maar uitbreiden tot het tijdsvenster van Clynes' microtijd, dan zou dat betekenen dat we in Lachenmanns muziek een verzet tegen de eigen automatismen of reflexen zouden kunnen terugvinden. Het is onmogelijk om hierover zinnige uitspraken te doen of zelfs maar een onderbouwde speculatie te maken. Om dat te onderzoeken zouden we (uitgaande van de theorie van Clynes) bijvoorbeeld typerende pulsstructuren in Lachenmanns muziek moeten definiëren en nagaan hoe Lachenmann daarmee omgaat. Iets wat veel minder voor de hand ligt in een muzikale toonspraak waar binaire of ternaire ritmieken lang niet altijd een belangrijke rol spelen (zonder stabiel metrum is het veel moeilijker om afwijkingen van 'nominale waarden' te traceren).

De weigering van de gewoonte speelt zich bij Lachenmann bovendien niet alleen af op temporeel en dynamisch vlak, maar vooral op het terrein van het 'instrumentale aura'. Een toepassing van Clynes' 'composer's pulse' op Lachenmanns muziek zou ook de microtemporele aspecten in aanmerking moeten nemen die te maken hebben met 'timbre' (klankkleur, vibratie). Alleen al omwille van de veelheid aan articulaties en speeltechnieken in zijn muziek lijkt dat een onbegonnen zaak. Desalniettemin is de hypothese van een 'typisch Lachenmanniaanse' gestiek die aural kan worden overgedragen wel een interessante denkpiste, niet in de laatste plaats voor de uitvoeringspraktijk. Lachenmanns muziek voldoet immers aan de criteria die we eerder hebben benoemd voor de relevantie van een onderzoek naar een 'persoonlijke bewegingsidentiteit': zijn muziek is grotendeels lineair uitgewerkt en genoteerd en er is zoals eerder gesteld ook duidelijk sprake van een intieme relatie tussen de componist en zijn

werk⁵⁸. Martin Kaltenecker suggereert dat in Lachenmanns muziek een zelfreflectieve houding hoorbaar wordt die zich niet alleen uit in een structureel denken, maar ook in een aftastende omgang met het detail.

“... la *réflexivité* du toucher: la main qui touche un objet se touche elle même; les renseignements qu'elle fournit sont double, sa puissance est à la fois “ekstatische” (pour reprendre le terme de Merleau-Ponty) et réflexive. Lachenmann, d'un autre côté, définira l'enjeu, “l'objet” de la musique - et c'est là l'élément fondamental de son esthétique – comme “la perception qui se perçoit elle-même... chez Lachenmann, l'ouïe sera hantée par le toucher, l'oreille par la main.” (Martin Kaltenecker, 2001/75)

Lachenmanns woorden - maar vooral zijn muziek – alluderen op de mogelijkheid van een compositorische zelfreflectie die evengoed lichamelijk als rationeel op te vatten valt. Het structurele denken blijft in Lachenmanns geval van groot belang, maar zijn muzikale bewustzijn veruiterlijkt zich niet alleen in de structurele vormgeving, maar ook in de manier waarop structuur, tonaliteit, lichamelijkheid en aura op elkaar betrokken worden⁵⁹. *Hoe* die verschillende parameters op elkaar betrokken worden en *waar* dat bewustzijn zich kan kristalliseren is - zoals we in het tweede hoofdstuk hebben beargumenteerd - niet glashelder duidelijk en hoeven we hier ook niet te beantwoorden. Belangrijker voor ons onderzoek is de ervaring dat in Lachenmanns muziek het lichaam hoorbaar wordt als een denkende, kritische instantie en in die hoedanigheid ook muzikale overtuigingskracht bezit.

het timbrale 'nu'

“Nous sommes des musiciens et notre modèle est le son, pas la littérature ; le son, pas les mathématiques ; le son, pas le théâtre, ni les arts plastiques, ni la théorie quantique, ni la géologie, ni l'astrologie, ni l'acupuncture “ (Gérard Grisey, in: Hasegawa, 2006)

In de muzikale microtijd kan een parameter die in de westers klassieke muziek lang een tweederangsrol speelde, de volle aandacht krijgen. Het verschuiven van de aandacht van de retorische gestiek of bewegingsstructuur naar de microstructuur van de klankenveloppe en de spectrale gedaante (eigenschappen die in het gewone taalgebruik als 'klankkleur' worden aangeduid), is een verschuiving van de aandacht naar een tijdszone waarin de klankervaring zo direct wordt, dat de afstand die noodzakelijk is voor cognitieve reflectie ontbreekt. Het zou kunnen verklaren waarom componeren *in* deze klankdimensie tegelijk als puur auditieve maar ook zeer lichamelijke of plastische arbeid ervaren wordt. Ook in de gecomponeerde muziek die theatrale of visuele aspecten van de muziekuitvoering links laat liggen en die zich voluit richt op de sonore exploratie (zoals de spectrale muziek en haar afgeleiden), op een luisteren 'in de klank', kunnen we niet ontsnappen aan het lichaam. Het lichaam is de waarnemende instantie, en die status gaat verder dan het formele toebehoren van de gehoorstructuur aan het lichaam. De ecologische en mimetische theorieën in het vorige hoofdstuk leerden ons dat er niet zoiets bestaat als een abstracte klank. Voorbewuste interpretaties zorgen ervoor dat geluiden al identiteit hebben op het moment dat ze tot ons bewustzijn doordringen.

⁵⁸ Misschien sluimert hier zelfs een alternatieve verklaring voor het recent toegenomen succes van zijn werk: de ervaren aanstekelijkheid van zijn muziek wijst misschien op een toenemende vertrouwdheid van uitvoerders met een typische gestiek die via een mimetische overlevering een steeds sterker profiel krijgt.

⁵⁹ Lachenmann noemt deze vier parameters ‘Grundbestimmungen des Musikhörens’ (Lachenmann, [1979]1996/54).

De lichamelijkheid die in het microtemporele tijdsvenster voelbaar wordt, kan verduidelijkt worden met het begrip 'timbre'. Dat begrip wordt vooral gebruikt om karakteristieke klankeigenschappen van een instrument te benoemen. Het timbre van een trompet of een fluit, dat zijn de sonore eigenschappen die hen onmiskenbaar laten weerklinken als een trompet of een fluit. Die karakteristieken zijn echter veel meer dan een statische spectrale structuur of specifieke formanten die erin hoorbaar worden. Typisch in het timbre van een trompet is ook de scherpe, haast verticale toonzet, typisch in het timbre van de fluit is ook de ruisachtige aanzet waarin de luchtweerstand hoorbaar wordt overwonnen. Een grote klok kenmerkt zich door fluctuaties in de spectrale structuur, orgels daarentegen zorgen binnen het klassieke instrumentarium voor zowat de meest statische toonproductie. Waarmee duidelijk wordt dat de waarneming van een timbre ook een bepaalde tijdsduur impliceert. Het muzikale *nu* is geen absoluut nu, maar wel het kleinste tijdsvenster waarin betekenisvolle perceptuele groeperingen worden gevormd, waarin de identiteit van klankgebeurtenissen kenbaar wordt. In het vorige hoofdstuk hebben we gezien hoe een klein tijdsvenster kan volstaan om gebeurtenissen te horen waarin objecten van een specifieke soort (materiaal, morfologie, grootte) met elkaar in contact komen op een welbepaalde wijze (vallen, wrijven, botsen,...). Vanuit dat perspectief is timbre een complex, multimodaal fenomeen dat moeilijk te definiëren valt. De betekenisvolheid van een timbre kan berusten op zowel dynamische of energetische aspecten van klank als op de aard en het gedrag van zijn spectrale structuur. Timbre is meer dan statische klankkleur, het is ook afhankelijk van de temporele dynamiek (de klankenveloppe) van een geluid, het is ook de sonore identiteit van een gebeurtenis. Dat herinnert ons aan de ambiguë betekenis van het begrip 'gestiek'. Onze benadering van instrumentale gestiek als een model waarin microtemporele relaties tussen actie en klank bepalend zijn voor de waargenomen identiteit van geluiden (denk aan de streek, de slag en de pluk), insinueerde al een nauwe verwantschap tussen actie, instrumentale morfologie en klankresultaat.

“Our seemingly unproblematic perceptions of timbre are based on a complex interplay of different features over a certain stretch of time; furthermore, timbre is an emergent phenomenon dependent on both the physical features of instruments and the gestures that produce the sound.” (Tor Halmrast e.a., 2010/184)

Het instrumentale timbre is het resultaat van resonantie-eigenschappen van het instrument, maar ook van de wijze waarop dat instrument tot klinken wordt gebracht. Zelfs in elektronische muziek waaraan geen uitvoerder meer te pas komt, wordt in de manier waarop het timbre van klanken ervaren en beschreven worden (korrelig, metalig, vluchtig, aandringend...) dikwijls een soort van virtueel lichamelijke actor hoorbaar (zie ook Emmerson, 2007). Het denken van de muziek *in* of *vanuit* het lichaam is in principe toepasbaar op elk muziekgenre en op elke vorm van muziekbeleving. Dat wil niet zeggen dat dergelijke benadering altijd even relevant is, maar wel dat de ‘body turn’ in het huidige denken over muziek van paradigmatische aard is. De recente evoluties in de cognitieve wetenschappen, de breinwetenschappen of interdisciplinaire onderzoeksgebieden als de systematische muziekwetenschap benadrukken de impliciete alomtegenwoordigheid van het lichaam in de perceptuele realiteit, in de ervaring van betekenis en zelfs in het conceptuele of metaforische denken (Lakoff & Johnson, 1999). Met enige vertraging wordt ook in de muziekwetenschap het lichaamsdenken nu voluit zichtbaar⁶⁰.

⁶⁰ Deze 'body turn' berust zeker niet alleen op ontdekkingen van de late twintigste eeuw. Reeds aan het eind van de negentiende eeuw verschijnen muziekpsychologische theorieën waarbij muziekperceptie, ruimtelijkheid en de kinesthesie van het lichaam met elkaar worden verbonden. Zo worden in het werk van Mathis Lussy (1828-

De benadering van muzikale betekenis als een product van lichamelijk engagement situeert de muziekpraktijk. Muziekperceptie kan bijvoorbeeld vanuit een ecologische benadering worden opgevat als een interactie tussen een organisme en zijn omgeving, waarbij het organisme staat voor het muziek belevende lichaam en de omgeving voor de klinkende muziek.

“Ecological perception... studies the human cognitive and perceptual apparatus in the service of survival and orientation in the environment... As such, it is related to adaptive behaviour, which fits in with the claims of biosemiotics as an area of knowledge which describes the biological bases of the interaction between an organism and its environment... Music, on this view, can be considered as a challenging 'environment' and the music user as an organism that must adapt itself in order to cope with this environment.” (Mark Reybrouck, 2005)⁶¹

Aan dergelijke voorstellingswijze kunnen we meteen alternatieve formuleringen toevoegen: muziek kan door het muziek belevende lichaam zelf al als een agerend organisme ervaren worden, terwijl we vanuit een derde persoonsperspectief dan weer zouden kunnen stellen dat de intentionaliteit van dat organisme geconditioneerd wordt door de lichamelijke omgeving (zijnde de ‘muziekgebruiker’) waarin het zich manifesteert.

De wending naar het lichaam in de 'hardere' wetenschappen biedt perspectief op een herdenken van inzichten die eerder al in antropologische, poststructuralistische of fenomenologische studies grijpt waren. Het is echter mijn overtuiging dat ook het artistieke onderzoek zelf een belangrijke bijdrage kan en moet leveren op dit kruispunt van kennisgebieden. In het bijzonder het onderzoek dat zich artistiek in een experimentele zone bevindt, verdient grotere aandacht vanuit muziekwetenschappelijke hoek. Want hoe verlossend de 'body turn' ook mag zijn na een eeuw waarin lichaamsvervreemdende techniek en een soms lichaamsonkundig (serieel)structureel denken een vooraanstaande rol hebben gespeeld in zowel de gecomponeerde muziek als de traditionele musicologie, toch sluimert in de naturaliserende benadering ook een potentiële neiging tot esthetische reglementering. De muziek die zich kan beroepen op haar perceptuele realiteit, verkrijgt een status van waarachtigheid⁶². De muziek die deze realiteit negeert, bijvoorbeeld omwille van haar utopische karakter, riskeert vanuit ecologisch perspectief als irrelevant of inert te worden gecategoriseerd, als 'iets dat niet werkt'.

1910) muzikale parameters als tempo, ritmiek of melodische contour verklaard vanuit een expliciet motorisch referentiekader. De taalwetenschapper Raymond Herbert Stetson (1872-1950) ontwikkelde een theorie waarin een model van musculaire inspanning en ontspanning (het model van de ademhaling) verbonden werd met een prototypisch ritmisch model van 'upbeat-accent-afterbeat' (in de terminologie van ons punt-lijn model: de aanloop, het punt en het uitbewegen). Via een lichamelijke invalshoek kwam hij zo tot het radicaliseren van het onderscheid tussen de twee fasen van een ritmisch gegeven (Dogantan-Dack, 2006). In de eerste helft van de twintigste eeuw worden in het onderzoek van Eduard Sievers, Gustav Becking en vooral Alexander Truslit pogingen gedaan om de ervaring van muzikale beweging te verklaren vanuit het engagement van het lichaam en zijn motoriek.

⁶¹ Bron: Transcultural Music Review, ‘[Body, Mind and Music: musical semantics between experiential cognition and cognitive economy](#)’, laatst bezocht op 18/12/2010.

⁶² Manfred Clynes levert hiervan een bedenkelijk voorbeeld. Zijn theorie van de dubbele stroom leidt hem tot de conclusie dat in de muziekgeschiedenis een evolutie te bekennen valt van overgewicht van de ene stroom naar de andere. In het Gregoriaans staat de exploitatie van de tweede, fraserende stroom op de voorgrond. In de rockmuziek wordt volgens Clynes dan weer alles ondergeschikt gemaakt aan het pulsmatige. Het leidt hem tot het oordeel dat in de klassieke periode (18e en 19e eeuw) “...a fine balance is achieved between the two streams. It was in that period, we conjecture, that good composers discovered, largely unawares [sic], how to embody their own intimate pulse into music.”

Wanneer we in de muziek via een ecologisch of biocultureel perspectief slechts de bevestiging van een interpersoonlijk lichaam zoeken, dan herleiden we muzikale cultuur tot (collectieve) lichamelijke natuur. Nochtans blijft lichamelijke identiteit tot op zekere hoogte altijd een constructie. Dat bewustzijn opgeven, wat zou neerkomen op het opgeven van de vreemdheid van het lichaam, kan alleen maar leiden tot stagnatie van cultuur (zie ook de bespreking van het *onderweg* p.39-41). Interessanter is daarom het uitgangspunt van een muziekpraktijk waarin het lichaam telkens opnieuw kan worden gedacht, of waarin een reflectie van de menselijke toestand kan worden hoorbaar gemaakt. In de muziek van Feldman en Lachenmann vonden we twee erg verschillend klinkende houdingen die desalniettemin beide een gelijkaardige wakkerheid van het (compositorische) lichaam vertonen die het gevaar van de naturalisering bezweert. De 'natuurlijke autoriteit' van patronen en instrumentale aura's wordt in hun muziek op gedetailleerde en geschakeerde wijze voortdurend ondervraagd. Soortgelijke zelfreflecties horen we ook in de nieuw gecomponeerde muziek. Tot op zekere hoogte zouden we zelfs kunnen stellen dat destabilisatie en ambiguïsering in een groot deel van de Europese compositiecultuur tot compositorische techniek en zelfs esthetische norm geïnstitutionaliseerd zijn (in hoeverre ze als dusdanig nog als zelfreflectie kunnen functioneren is dan een open vraag).

Toch lijkt het erop alsof het bewustzijn van de impact van het zintuiglijke 'nu' het afgelopen decennium pregnanter en concreter is geworden. Dat leidt tot andersoortige, op het eerste zicht minder ideologische maar desondanks vaak wel conceptuele vormgevingen. Alsof de directheid van het timbre en de geste vraagt om een tegengewicht waarin de autonomie van het artistieke individu mogelijk blijft. De *Letter Pieces* van Shlomowitz gaan de 'natuurlijke' onontkoombaarheid van het letterlijkheidseffect niet uit de weg, maar buiten het uit op een verbeeldingsrijke, humoristische wijze. In Steen-Andersens' *Pretty Sound* wordt het reflexmatige, microtemporele op en neer van de toetsen in het pianospel geconceptualiseerd tot de structurele drager van een volledige compositie. Een compositie die, net zoals de afstapbeweging in Dick Raaijmakers' *De Grafische Methode Fiets*, niet alleen een belichaamde ervaring oplevert maar de lichamelijke condities en de instrumentale handeling verheft tot bijna abstracte vormprincipes.

Het zijn slechts enkele voorbeelden waarin de interactie tussen een extreme zintuiglijkheid en een doorgedreven conceptualisatie alvast een nieuw speelterrein opent waarin de sensorische impact van het muzikale medium gekoppeld wordt aan een zelfreflectie die herinnert aan verworvenheden van de twintigste-eeuwse kunst. Er ontstaat een muziekpraktijk – we kunnen hier zelfs gewagen van een herkenbare 'beweging' - waarin niet alleen sprake is van een performatief inschakelen van het uitvoerende lichaam, maar waarin ook de lichamelijke van het (muzikale) denken wordt ondervraagd en uitgedaagd.

4.5 Het lichaam als strategisch nulpunt – voorbij het lichaam

Het beeld van het musicerende lichaam dat zich aan het eind van dit onderzoek kristalliseert, is een lichaam dat als nulpunt van het compositorische denken kan opereren. Alle sporen die we hebben ontwikkeld, hoe speculatief sommige daarvan ook mogen zijn, leiden ons finaal tot een musicerend lichaam dat niet alleen aanwezig is als een handelend subject, maar dat de muziek ook denkt en waarneemt en in die hoedanigheid de posities van luisteraar, uitvoerder en componist vooraf gaat. Als nulpunt is het muziek belevende lichaam niet lokaliseerbaar maar wel gesitueerd, niet schaalbaar maar wel concreet.

Vertaald naar de compositiepraktijk, kan dat inspireren tot een componeren dat de kloof tussen compositie, uitvoering en beleving tracht te overbruggen door (opnieuw) vanuit de lichamelijke realiteit van het musiceren en ervaren te vertrekken, zonder daarom terug te moeten grijpen naar een romantische 'natuurlijkheid' of een mystieke intuïtie van het lichaam, maar door integendeel de onontkoombaarheid van het lichaam voelbaar te maken via zijn transformaties of metamorfoses.

Als besluit van dit onderzoek maken we enkele korte en zeer voorlopige reflecties over de betekenis van dit 'nulpuntdenken' voor de nieuw gecomponeerde muziek. We zullen ons daarbij laten leiden door drie benaderingen die de rol van het lichaam in de muzikale creatie weerspiegelen: het lichaam als filter voor muzikale actie en perceptie, als verankering voor het muzikale geheugen en als bron voor kinesthetische exploratie.

het lichaam als filter

Muziek als zintuiglijke kunstvorm moet langsheen de filters van het lichaam. Perceptuele begrenzingspunten bepalen wat als muziek hoorbaar en uitvoerbaar kan worden. Het perceptuele onderscheidingsvermogen en de audiomotorische controle waarover een menselijke uitvoerder beschikt, zijn vooraf gegeven en behoren tot zijn 'natuur'. In de laat twintigste-eeuwse gecomponeerde muziek worden de grenzen van die natuurlijke filters afgetast. Een haast liminaal denken komt tot uiting in de microtonaliteit, in het spel met de stilte of de extreme luidheid, in de maximalisering van de waarneembare dichtheid van klankweefsels, in de verzadiging van het klankbeeld, in het opzoeken van de grenzen van het menselijke onderscheidingsvermogen. Nauw verbonden daarmee worden in de twintigste-eeuwse virtuositeit de grenzen van het uitvoerbare opgezocht, wordt de uitvoeringscomplexiteit gemaximaliseerd zodat het uitvoerende lichaam hoorbaar wordt in de keuzes waartoe het gedwongen wordt.

We hebben het in dit onderzoek vaak gehad over de transparantie van het uitvoerende lichaam in de klassieke muziekpraktijk en de ongrijpbaarheid die er het gevolg van is. Het transparante lichaam is het mediale, goed functionerende lichaam dat in staat is helder te communiceren. Het is het geschoolde lichaam dat kan excelleren binnen de grenzen van de cultuur waarin het zich beweegt. Zelfreflectie drijft de laat twintigste-eeuwse kunstmuziek tot een problematisering van zijn mediatie, tot een tastbaar maken van het musicerende lichaam door het uit zijn 'comfortzone' te sleuren, door het te primitiveren of het te verhitten, door een extreme verheving of radicale verstilling van zijn sonore output.

Het is het gepaste ogenblik om, aan het eind van dit onderzoek, een stap buiten de muziek te zetten en enkele (zeer schetsmatige) vergelijkingen te maken met evoluties in de lichaamsbenaderingen van een nauw verwante kunstvorm. Ook in de dans is het lichaamsthema - hoe vreemd dat ook mag klinken - vrij recent. De historische parallel met het opdoemen van het lichaamsthema in de gecomponeerde muziek is daarbij opvallend. Het gecultiveerde lichaamsbeeld in het negentiende-eeuwse klassieke ballet was hoogst kunstmatig. De langdurige oefening, de ascese, het voortdurend verleggen van de pijngrens van het dansende lichaam was gericht op een podiumact waarin het haast als een tegenbeeld van zijn lichamelijke verscheen: het werd doorschijnend, virtuoos en gewichtloos.

“In de act van de virtuositeit verdwijnen alle kommer er kwel. Wat dan nog telt, is enkel de verblindende wervelwind van beweging, waarin het lichaam tolt en keert en voor de toeschouwer oplost in vegen en strepen. In die windhoos zal het lichaam ten slotte onzichtbaar worden. Het verijlt, lost op.” (Myriam Van Imschoot, 1996)

Een beeld dat erg goed resoneert met Hildebrandt's beschrijving van de vingers van Franz Liszt die over het toetsenbord razen (“Mein Gott, es ist ein Nebelstreif”, zie p.118). In de twintigste eeuw wordt het lichaamsstreven in de danswereld voortdurend bijgesteld. Nog voordat in Stravinsky's *Le Sacre du Printemps* (1913) het bonzende ritme van de aarde een schokgolf veroorzaakte in de muziekwereld, bevrijdden de blote voeten van Isadora Duncan (1877-1927) het dansende lichaam van zijn gewichtloos ideaal. Martha Graham (1894-1991) centreerde de dans in de buik, eerder dan in de roterende, uitwaaiierende ledematen van het klassiek ballet. Rudolf von Laban (1879-1958) plaatste het lichaam in een sculpturale, driedimensionale ruimte en ontwierp niet alleen een notatiesysteem voor beweging, maar ontwikkelde in de twintiger jaren ook een theoretisch model waarmee menselijke beweging kan worden geanalyseerd en geïnterpreteerd. Zijn analyse van gestiek, en meer bepaald zijn catalogisering van gestes aan de hand van 'effort qualities' en 'effort shapes' resoneert met het semiotische onderzoek naar muzikale gestiek en met de 'sentic forms' van Manfred Clynes. In de 'Ausdrucktanz' van het interbellum (Von Laban, Mary Wigman, Kurt Jooss,...) wordt dans persoonlijke uitdrukking. De geste wordt de betekenisvolle veruitwendiging van een lichamelijke intentie of toestand, het wordt de beweging van het innerlijke naar het uiterlijke.

Merce Cunningham (1919-2009) ontdoet halfweg de twintigste eeuw de dans van haar expressieve functies en herleidt het tot een kunstpraktijk van het bewegende lichaam. Cunningham stond zowel persoonlijk als artistiek erg dicht bij John Cage die in het tweede hoofdstuk aan bod kwam. Net zoals Cage het muzikale speelterrein uitbreidt tot al wat klinkt, zo emancipeert Cunningham elke lichaamsbeweging tot potentiële dans. Het is echter pas de volgende generatie van dansers en choreografen die de consequenties van een uitbreiding van het choreografische materiaal tot zelfs de meest banale of vertrouwde bewegingen en houdingen (zoals stappen, zitten, staan of liggen) voluit heeft doorgetrokken. Een cruciale rol in deze evolutie werd vervuld door de dansers en choreografen van de 'Judson Dance Theatre' (1962-4), een groep van kunstenaars⁶³ die in de New Yorkse 'Greenwich Village' regelmatig samenkwam voor workshops, multidisciplinaire happenings of 'dansconcerten'. De activiteiten van deze groep waren een uitvloeisel van een compositiekلاس van Robert Dunn (1928-1996) voor dansers en choreografen. Dunn was componist en zelf leerling van John

⁶³ Bij de stichters vinden we namen als Yvonne Rainer, Trisha Brown, Steve Paxton, bij een tweede generatie vinden we Lucinda Childs, Meredith Monk maar ook beeldende kunstenaars en schrijvers als Robert Rauschenberg, Carolee Schneeman, Robert Morris etc.

Cage. Hij trachtte diens aleatoriek en artistieke denken te vertalen naar een nieuwe danspedagogie die een experimenteel alternatief moest bieden voor de als te rigide of te theatraal aangevoelde benaderingen van choreografie in de dansacademies (Sally Banes, 2001/350). De manier waarop met het dansende lichaam werd omgegaan in het Judson Dance Theatre doet sterk denken aan de 'onthullingen' van het musicerende lichaam die we in het tweede hoofdstuk bespraken. Net zoals in de avant-garde muziek van die periode, had de aandacht voor het concrete, 'gewone' lichaam in de dans eerst ook een emancipatorische dimensie.

"For Rainer, as for Oldenburg, the 'actual', unidealized body had been forgotten in art. Even dance, the art of the body, had been engaged in masking human materiality, which Rainer was committed to installing center stage." (Sally Banes 1993/190-1)

Een belangrijk element in het 'succes' van deze emancipatie en in de invloed die het had op nakomende generaties van dansers en choreografen, is dat het een nieuw danspotentieel vrijmaakte. De onthulling van het gewone, 'eigenlijke' lichaam boorde nieuwe registers van lichaamsbeleving en lichaamsperceptie aan. Dat wordt duidelijk in het werk van Steve Paxton (1939), één van de belangrijkste exponenten van de experimentele dans van de jaren zestig en zeventig en vandaag bij het grotere publiek vooral bekend als de uitvinder van de 'contact-improvisatie'. Dans wordt bij Paxton:

"...een constante verkenning van wat dat inhoudt: zwaartekracht, gewicht, tegengewicht, energie moduleren het gebeuren. De beweging is een niet-aflatende flow die, in tegenstelling tot de beweging bij Cunningham, luistert naar de fysische wetten van het eigen gestel (of de fysische wetten van twee lichamen die samenkomen, zoals in de contact improvisation)." (Myriam Van Imschoot, 1996)

Paxton's ingespannen luisteren naar het eigen lichaam brengt hem tot stilstand, tot het staken van elke intentionele beweging of expressie. De analogie met het niet-egotische streven van John Cage ligt hier voor de hand. Maar zoals *4'33"* geen echte stilte oplevert, zo worden in Paxton's introspectieve roerloosheid microscopische vibraties voelbaar:

"... what Paxton's stillness-as-dance evokes is dance's moving away from concerns to create a "new kinaesthetic", and towards increasing concerns to create a "new sensorial" by the means of intensification of perceptual thresholds ... Paxton's stillness, just as Cagean silence, is less a compositional strategy than an experiential rehearsal for what philosopher José Gil calls microscopy of perception..." (André Lepecki, 2000)

Paxton's microscopische perceptie is geen gemedieerde observatie van buitenaf, in tegenstelling tot wat de metafoor van de microscoop zou kunnen doen vermoeden. Het is de activiteit van het inzoomen op het eigen lichaam die centraal staat, eerder dan de uitvergroting van een concreet detail van het lichaam. Wat op de voorgrond treedt is vergelijkbaar met dat wat we in muzikaal verband een 'liminaal' denken en waarnemen hebben genoemd. Hoe dichter het lichaam tot zichzelf tracht te komen, hoe belangrijker de liminale waarneming wordt. In de liminale waarneming ervaart het lichaam zichzelf als oscillatie, als een voortdurend maar oncontroleerbaar balanceren en scannen.

"...it's a fairly *easy perception*: all you have to do is stand up and then relax you know – and at a certain point you realize that you've relaxed everything that you can relax but

you're still standing and in that standing is quite a lot of *minute movement* [...] the skeleton holding you upright even though you're mentally relaxing [...] Call it the 'small dance' [...] It was a name chosen largely because it's quite descriptive of the situation and because while you're doing the stand and feeling the 'small dance' you're aware that you're not 'doing' it, so in a way, you're watching yourself perform; watching your body perform its function." (Steve Paxton in: Pallant, 2006/153)

De 'small dance' van Paxton doet denken aan de ruis die Cage ervoer toen hij de anechoïsche kamer in de Harvard universiteit bezocht. Maar de radicaliteit waarmee Paxton de lichamelijke geconditioneerdheid en gesitueerdheid van de dans blootlegt, lijkt nog beter te resoneren met de 'musique concrète instrumentale' van Helmut Lachenmann (die overigens ook veel meer een generatiegenoot is van Paxton). Het lichaam als nulpunt voor het dansen denken, is de oscillatie opzoeken van waaruit de lichamelijke beweging vertrekt. Het bewust contact houden met die vibratie kan een minimale, waakzame dans opleveren die het *hier* van het lichaam op de voorgrond plaatst. Het *hier* van het dansende lichaam is echter geen plek waar je kan blijven, zoals we dat in het eerste hoofdstuk ook hebben beargumenteerd voor het musicerende lichaam. Het *hier* vasthouden veronderstelt een methodologie van het *onderweg*, van het 'niet stilstaan' maar tegelijk ook 'niet aankomen'. Strategieloos kan dergelijk streven nooit zijn. De intentieloosheid waarover we spreken, mogen we niet verwarren met een afwezigheid van artistieke strategie. Hoezeer ook het nulpuntdenken omschreven kan worden als een plaats ruimen voor de ervaring van de perceptuele act, uitgaan van het intentieloze heeft minstens behoefte aan een kader waarin de spontane reflexen en reacties van het lichamelijke geheugen kunnen worden geneutraliseerd. Intentieloosheid is de moeilijkst denkbare opdracht, het vergt een strategische discipline of een radicale reductie. De 'small dance' van Steve Paxton vereist een 'doing the stand' (zie bovenstaand citaat), die herinnert aan Scelsi's extreme beperking van het materiaal tot één toon(centrum), maar ook aan de weigering van de gewoonte in Lachenmanns esthetiek.

het lichaam als geheugen

De moeilijkheid van het intentieloze in dans of muziek is nauw verbonden met een tweede lichamelijke conditionering van het muzikale denken. Naast een perceptuele filter die bepaalt wat waarneembaar en ervaarbaar is, functioneert het lichaam ook als een actief en reactief geheugen. De mimetische theorieën wezen ons reeds op de nauwe relatie tussen actie en perceptie, tussen perceptuele waarneembaarheid en spiergeheugen. Vanuit het ecologische principe dat we in het derde hoofdstuk hebben gehuldigd, is een absoluut onderscheid tussen cultuur en natuur of tussen geest en lichaam irrelevant. Het lichaam bezit een kinetisch geheugen en is op die manier in staat cultuur te belichamen als zijn tweede natuur. "als het lichaam wil vernieuwen, dan moet het vergeten," zegt Paxton (in: Van Imschoot, 1996). Elke intentionele beweging van het lichaam is al lichaamstechnisch gesitueerd, elke 'spontane' geste maakt een cultureel geheugen wakker of is er zelf symptoom van.

De microtemporele karakteristieken van populaire muziekgenres wijzen op de rol die het lichamelijke geheugen speelt in de assimilatie en reproductie van aurale bewegingsidentiteit. Aurale cultuur is niet alleen auditieve maar ook motorische cultuur. Met de socioloog en antropoloog Marcel Mauss (1872-1950) zouden we kunnen stellen dat ideeën en geloofssystemen letterlijk in het lichaam zijn neergeslagen als specifieke houdingen en lichamelijk gedrag, als de manier waarop het lichaam beweegt en reageert. Cultuur disciplineert het lichaam tot een drager en verspreider van die cultuur. Zijn gecombineerde functie van percep-

tuele filter en kinetisch geheugen maakt het lichaam tot een sterk behoudsgezinde kracht. Dat stemt niet overeen met rol die we doorgaans aan de lichamelijke in muziek toeschrijven. Wanneer het lichamelijke in de muziek benadrukt wordt, wordt meestal het dionysische, het hedonistische of het anarchische beklemtoond dat zich in de muzikale roes manifesteert. De lichaamscultus van de rock&roll in de jaren '50 was zonder meer bevrijdend. Het was het losrukken van het lichaam uit het keurslijf van de preutsheid en het toenmalige fatsoen. Maar tegelijkertijd doet de vaak nog veel explicietere gestiek in de actuele popmuziek vanop enige afstand als hoogst maniëristisch aan, als de cultivering van een lichaamstaal die haar eigen referent is geworden. Van jazz tot rock&roll tot punk tot hip-hop, elke muzikale lichaamsidentiteit die zich aanvankelijk als een subversieve kracht opwerpt, is vatbaar voor acculturaties, voor de recuperaties van culturele instituten, voor normeringen van groepsidentiteit of voor de (cultureel vruchtbare) abstracties van haar subversiviteit tot figuraties of stijkenmerken.

Het lichaam neemt in deze een neutrale positie in. Als filter en geheugen is het evengoed werkzaam in de behoudsgezinde of reactionaire reflex als in de emancipatorische en revolutionaire drang naar een doorbreking van de gevestigde patronen. De vergelijking met de naoorlogse kunstmuziek ligt hier voor de hand. Het lichamelijke aspect van de muziekuitvoering in de muziek van Kagel, Cage, Schnebel of Lachenmann, had zonder twijfel een emancipatorische dimensie. Het lichaam kan er echter moeilijk als een bevrijdende kracht aan zich worden bestempeld. Het concrete lichaam zelf kan slechts projectieveld zijn van de vernieuwing. We zouden een vals beeld van de rol van het lichaam scheppen indien we aan de muziek van Lachenmann meer lichaam zouden toekennen dan aan de burgerlijke muziekcultuur waartegen hij zich afzet. Lachenmanns verzet is gericht tegen een bepaald muzikale cultuur die zodanig tot lichamelijke reflex is geworden, dat ze alleen nog maar de bakens kan uitzetten voor een specifieke klankcultuur maar het vermogen tot herformulering, metamorfose of transcendentie heeft verloren. Burgerlijke klankcultuur kan vanuit dat perspectief beschouwd worden als een culturele disciplinerende *van* maar ook *door* het lichaam die de mogelijkheid tot vernieuwing onderdrukt.

Tegen die achtergrond van de behoudsgezinde en tegelijk performatieve kracht van het geculturaliseerde lichaam, kunnen we het streven naar lichamelijke stilstand in de laat twintigste-eeuwse dans en muziek ook begrijpen als een wegvoorbereiding voor innovatie: de terugtrekking tot het niets van het lichaam, een niets dat eigenlijk een oscillatie is, creëert een vertrekpunt van waaruit nieuwe lichaamsbewegingen kunnen ontstaan die uitgewoende bewegingstrajecten kunnen vermijden. Het is een vertrouwen in het lichamelijke nulpunt als een athematisch gegeven, als een 'premediaal' tabula rasa van waaruit elk bestaand expressief ideaal kan worden uitgedaagd. Dergelijk vertrouwen veronderstelt niet alleen de concrete aanwezigheid van het lichaam, maar ook zijn singulariteit. Belichaamde cultuur uitdagen, kan pas door de singulariteit van het individuele lichaam in zijn omgeving op te eisen.

kinesthetische exploraties

Tot stilstand komen volstaat niet om te vernieuwen. In de stilstand en het omarmen van het niet-intentionele kan het culturele geheugen van het lichaam tijdelijk buiten spel worden gezet. Overgaan tot beweging vraagt echter om lichaamstechniek. Het is dan de vraag in hoeverre die lichaamstechniek, die meestal in hoge mate zelf het resultaat is van een culturele overdracht, tot vernieuwing kan leiden.

Hoe paradoxaal dat ook klinkt, die vernieuwingsmogelijkheid ligt in elke lichaamsexpressie verrat als we ervan uitgaan dat een volkomen inspanningsloze of ruisloze mediatie utopie is en dat elke culturele expressie individueel engagement vereist. Het is precies in dat engagement, in die actieve beleving van cultuur, dat de culturalisering van het singuliere lichaam tegelijk voor openingen kan zorgen. Net zoals we vanuit een ecologische invalshoek gesteld hebben dat cultuur geen abstract gegeven is dat van buitenaf aan de menselijke natuur kan worden opgelegd, zo is de lichamelijkheid van singuliere lichamen niet volledig uitwisselbaar. Alleen al dankzij de concrete gesitueerdheid van het musicerende lichaam bezit het unieke eigenschappen en zal het met de muzikaal-culturele druk op een specifieke wijze omgaan, zodat het (tot op zekere hoogte) ook op een unieke wijze aan die muziekcultuur zal participeren. De culturalisatie van het singuliere lichaam genereert met andere woorden onvoorziene weerstand en spanningen die op hun beurt tot aanpassingen van de cultuur kunnen leiden. Een paradox die Marcel Mauss benadrukte en die hem volgens Carrie Noland onderscheidt van zijn leermeester Durkheim of zijn navolger Bourdieu. De uitdaging die de cultuur voor zichzelf stelt, ligt volgens Noland in de openingen die het voortdurend creëert voor de kinesië van het individuele lichaam.

“...Mauss has often been credited with forging 'the notion of bodily techniques, which opens up a whole new category,' as one critic puts it, thereupon making the body “the very first matter of the social, the site where it is inscribed... where we must learn to decipher it.” My own hypothesis, however, is that while drawing attention to the role of the moving body as the material on which these regimes are first inscribed, Mauss simultaneously discovered the role of kinesthesia in *transforming* these regimes... In contrast to his successor Bourdieu, who tends to see cultural subjects as stamped indelibly with conditioned patterns they cannot change, Mauss allows us to recast the act of gesturing as deeply contradictory in its implications. Gesturing is the visible performance of a sensorimotor body that renders that body at once culturally legible (socially useful) and *interoceptively available to itself.*” (Carrie Noland, 2009/20)

Het ingrediënt dat we aan de lichaamstechnieken en aan de zelfperceptie van oscillerende aanwezigheid moeten toevoegen om een formule te vinden die vernieuwing vanuit het lichaam mogelijk maakt, is het kinesthetische vermogen van het *bewegende* lichaam. Kinesië, als een samentrekking van het Griekse *kinaesis* (beweging) en *aesthesis* (waarneming) is het vermogen van het lichaam om de bewegingen die het maakt *als beweging* te ervaren. Indien we in muzikale context kunnen gewagen van een lichamelijk denken, dan kan het niet alleen gaan om een emotioneel 'bewogen worden' door de muziek, maar ook om een actievere variant, namelijk de ervaring van een lichamelijk 'zelf' dat kan bewegen op eigen kracht en daarmee het muzikale denken een nieuwe richting kan uitsturen.

Vertaald naar de muzikale praktijk herkennen we het kinesthetische vermogen van het lichaam misschien wel het sterkst in de binnentijd van de muzikale improvisatie. Improvisatie die meer is dan een stijloefening of een subjectieve expressie en die werkelijk het onvoorziene omarmt, drijft minstens zo sterk op een spel met proprioceptische en kinesthetische⁶⁴

⁶⁴ Het onderscheid tussen proprioceptie en kinesthesie is in de gespecialiseerde literatuur niet altijd duidelijk. Proprioceptie is een relatief recent begrip (Sherrington, 1906) dat zijn oorsprong kent in de neurofysiologie. Het refereert naar de informatie die naar de hersenen wordt gestuurd via receptoren in spieren en gewrichten die informatie over het eigen lichaam verzamelen (zoals de positie, beweging of houding van het lichaam). Hoewel proprioceptie en kinesthesie deels naar dezelfde processen refereren, wordt proprioceptie eerder gehanteerd voor de

'informatie' als op de interactie met abstract muzikale gegevens of patronen (het onderscheid tussen het kinesthetische en het abstract muzikale is hier op zichzelf al moeilijk te maken).

...[T]he ideas that soloists realize during performances depend as much on the body's own actions as on the body's synchronous response to the mind... The body plays an even more active role when, through its motor sensory apparatus, it interprets and responds to sounds and physical impression, subtly informing or reshaping mental concepts." (in : Aaron L. Berkowitz, 2010/126)

Kinesthesie verleent de improvisator het vermogen actief in te grijpen op datgene wat zich aandient vanuit het lichamelijke geheugen of zelfs de lichaamstechniek. De zelfperceptie die zich hier aandient is veel meer dan statische introspectie. Het is een denken-in-beweging dat niet als product kan beschouwd worden van een voorafgaand mentaal proces. Het is geen denken *met behulp van* beweging of een denken dat vertaald wordt *naar* beweging. De beweging is het denken of improviseren zelf. Het is een proces waarin het lichaam de *kwalitatieve dynamiek* van de beweging (haar snelheid, densiteit, scherpte, karakter,...) waarin het zich bevindt, begrijpt en aangrijpt (Parviainen, 2007). Het veronderstelt een kinetische lichaamsintelligentie, een vermogen van het (muzikaal) agerende lichaam zichzelf *in* zijn activiteit gade te slaan en te corrigeren, zelfs nog voordat de intentionaliteit die opwelt uit het lichamelijke geheugen zich al heeft veruiterlijkt als motorische beweging⁶⁵.

Tijdens dat denken-in-beweging wordt het onderscheid tussen actie en perceptie uitermate diffuus. Vandaar wellicht de nauwe relatie tussen improvisatie en stilte of roerloosheid: het improviserende lichaam dat nieuwe bewegingen wil mogelijk maken, moet niet alleen luisteren naar de wereld, maar vooral ook naar het opwellen van de eigen spontane reacties en automatismen waarin het met die wereld is verbonden.

De dubbele functie van het singuliere musicerende lichaam als drager en uitdager van muzikale cultuur, maakt het belang duidelijk van de lichaamsbeleving voor zowel het behoud als de structurele innovatie van de muziekcultuur.

"To view the moving body as a 'structuring principle' is not to call for a return to a natural body, defined for once and for all. Instead, it is to approach the body as agentic kinesis, a kinesis that parses anatomical possibilities into distinct gestures available for *but not equivalent* to social meanings. No gesture is ever entirely relieved of social meaning; however, by focusing on the sensations produced by acts of gesturing, the subject momentarily detaches movement from meaning, thereby recognizing that movement and meaning might be coupled in different ways." (Carrie Noland, 2009/54)

beschrijving van een onbewust, gedragsregulerend proces (zoals het bewaren van evenwicht), terwijl de term kinesthesie vooral gebruikt wordt om de bewuste beleving van het eigen lichaam te beschrijven. Carrie Noland beschouwt kinesthesie als een volwaardig zesde zintuig, als informatie *voor* het lichaam dat introspectie toelaat.

⁶⁵ Ik laat in het midden op welke tijdschaal dergelijke 'zelfnegatie' tijdens het improviseren werkzaam kan zijn. De neurofysioloog Benjamin Libet (1916-2007) ontdekte dat op het ogenblik wanneer mensen zich bewust worden van het maken van een beslissing (bv. om naar iets te grijpen), de betreffende 'beslissing' al driehonderd milliseconden voordien in de hersenen gemaakt is (latere experimenten bevestigden dit fenomeen). Anderzijds wezen de proeven ook uit dat er tussen de 'bewuste ervaring van beslissing' en de eigenlijke uitvoering ervan nog tweehonderd milliseconden liggen. Volgens Libet maakt dat tijdsvenster nog altijd iets als een 'veto' mogelijk (Libet, 2004).

Noland beargumenteert dat innovaties in cultuur hun oorsprong kunnen hebben in de lichamelijke beleving van die cultuur. Het engagement van het lichaam zorgt voor een dynamisme omdat het altijd een lichamenlijk surplus genereert dat uitnodigt tot interiorisering en (nieuwe) figuratie. Noland vermijdt echter dit surplus louter discursief, als het product van een semiotische dynamiek te benaderen, maar legt de nadruk op de rol van interoceptieve feedback die alleen maar in de lichamelijke uitvoering van cultuur kan geleverd worden. Ze onderzoekt deze 'zwaarte van het lichaam' onder andere aan de hand van de extreem vertraagde bewegingen en gelaatsuitdrukkingen in het videowerk van Bill Viola (1951) en aan de hand van de gesturale kalligrafieën van de Belgische schilder Henri Michaux (1899-1984). Hoewel Noland muzikale toepassingen buiten beschouwing laat, maakt het engagement van het componerende lichaam dat we in dit hoofdstuk hebben benoemd ook een parallel met de compositiepraktijk mogelijk. In een compositiepraktijk waarin de lichamelijke beleving van het componerende lichaam de nodige speelruimte krijgt, kan een soortgelijk *teveel* of *meer* van het kinesthetische lichaam een cruciale rol spelen in de vormgeving. Hetzij in het improviseren aan het instrument of in de verbeelding (het eerder besproken 'lichamelijke denken'), hetzij als een klinkend of innerlijk 'uittesten' van het reeds gecomponeerde materiaal. De beleving van het componerende lichaam vormt voor de compositiepraktijk de meest directe, en daarmee ook meest kritische toetssteen van de esthetische evaluatie. Een lichamenlijk *teveel* kan in de evaluatie als een marker optreden voor een verkeerde inschatting, een 'lichaams-onkundigheid' (het componerende lichaam dat voelt dat 'het niet juist zit'), een figuratie waartegen het lichaam zich als filter en geheugen verzet. Maar het biedt in zijn soms onverwachte aanbod ook een sterk potentieel voor vernieuwing. Denk terug aan Steve Reich's ervaring in het maken van *It's Gonna Rain* (zie citaat p.71) : zodra de muzikale beleving zelfreflectief wordt, opent zich in het lichamenlijke surplus een veld voor nieuwe conceptualisaties.

Het enten van een conceptualiserend vermogen op de lichaamsbeleving veronderstelt desalniettemin een afwisselend lineaire en non-lineaire omgang met het muziek belevende lichaam. Het componerende lichaam - in de brede zin van het woord - bezit door zijn beurtelings verblijf in de binnentijd en de buitentijd van de muziek een hoogst specifiek vermogen tot conceptualisatie, bijvoorbeeld door de mogelijkheid zodanig in te grijpen op de instrumentele omgeving dat elk musiceren of improviseren na de ingreep weerklinkt als een exploratie van nog onbekend terrein (zie 'obstructie', p.198). Maar ook de mogelijkheid om de eigen lichamenlijke weerstand tijdelijk 'tussen haakjes te plaatsen', biedt een compositorische, non-lineaire interactie tussen lichaam en muziek een potentieel dat het improviserende lichaam ontbeert. Waar de druk van de muzikale tijd en de daar nauw mee verbonden roep om muzikale coherentie het improviserende lichaam aanspoort tot een eerder bevestigend en weerstand ontwijkend gedrag (dat desalniettemin toch explorerend en innovatief kan zijn), daar kan het componerende lichaam halt houden bij het aanbod dat zich in het kinesthetische, oscillerende muzikale denken aandient om te gaan sleutelen aan de condities die de muzikale mediatie vooraf gaan.

Het is in die zone tussen uitvoering en concept, tussen het uittesten (het 'op de plaats gaan staan') en het afgrenzen van het speelterrein dat het componerende lichaam zijn meest relevante rol kan vervullen. In de koppeling van de directheid van de muzikale beleving aan een conceptualiserend denken, kan de compositiepraktijk perspectieven bieden op nieuwe modi van lichaamsbezetting in de muziek.

voorbij het lichaam

Stond aan het begin van ons onderzoek de vraag voorop in hoeverre het uitvoerende lichaam onderwerp kan zijn van een compositiepraktijk, dan hebben we intussen de compositorische twijfel aan het lichaam laten varen en zijn we voluit op de plaats van het musicerende lichaam gaan staan. In essentie betekent dat een herleiden van het lichaam tot een voorthematische aanwezigheid. Als een bijna voorspelbare epiloog wordt het lichaamsthema daarmee naar een einde gevoerd. Na onze omzwervingen en omcirkelingen komen we op een punt terecht waar we de problematiek van de onbenoembaarheid van het lichaam in de muzikale ervaring alleen maar kunnen bevestigen. Als een materiaal of als een object kunnen we het musicerende lichaam van buitenaf tijdelijk laten oplichten, een oplichten dat in traditionele uitvoeringssituaties tegelijk een verlies aan transparantie met zich meebrengt en in die zin een crisis van de muzikale mediatie uitdrukt. Wanneer we dan weer de focus trachten te verleggen naar het lichaam *in* de muziek, dan zijn we genoodzaakt terug te grijpen naar een eerste-persoonsperspectief, naar een uitgangspunt van de lichamelijke van de muzikale beleving.

Het maken van een onderscheid tussen de lichamelijke van de beleving en het lichaam als een concrete aanwezigheid was een voorwaarde om mijn onderzoek naar de status van het muziek uitvoerende lichaam aan te kunnen vatten. Het is een nuttig, maar zowel historisch als theoretisch een weerbarstig en moeilijk vol te houden onderscheid gebleken. Toch betekent dat nog geen herbevestiging van de traditionele status van het muziek uitvoerende lichaam. We kunnen er vanuit een compositorische strategie en pragmatiek voor kiezen de culturele transparantie van de muziekuitvoering intact te laten. Ik meen echter dat de historische onthullingen van het musicerende lichaam en de daaruit volgende bewustwording van de interlichamelijkheid van de muziekpraktijk een besef met zich hebben meegebracht dat zoiets als een 'pure' of 'absolute' muziek niet bestaat. Een compositiepraktijk die de lichamelijke gesitueerdheid van de muzikale communicatie in rekening wil brengen, moet zich buigen over de manier waarop het de interlichamelijkheid bespeelt. Uit ons onderzoek is duidelijk gebleken dat daarbij een cruciale rol is weggelegd voor de wijze waarop de tijdsverhouding tussen lichamelijke actie en klankproductie wordt vormgegeven. Daarnaast hebben we de nadruk gelegd op het belang van de beleving van de muzikale binnentijd en op het innoverende, conceptualiserende vermogen dat berust op een afwisselend lineaire en non-lineaire verhouding van het componerende lichaam tot de muzikale tijd.

Uit onze bespreking van enkele recente strategieën waarmee het uitvoerende lichaam in de gecomponeerde muziek wordt ingezet, blijkt dat een problematisering van het lichaam als dusdanig misschien achter ons ligt, maar dat het thema van de lichamelijke verder leeft in de meest diverse exploraties van het audiovisuele, het gestieke, het energetische, het interactieve, het collectieve. In het meest radicale scenario zal het besef van de interlichamelijkheid de compositiepraktijk transformeren tot een inclusieve, algemeen vormgevende activiteit waarin niet alleen klankidealen, maar ook de klankproductie, de ruimtelijkheid, de zichtbaarheid en de interactie tussen uitvoerder en publiek een belangrijke rol kunnen spelen. Eerder dan deze toekomstige praktijk als interdisciplinaire of intermediale grenspraktijk te bestempelen, zal het misschien gaan om een emergente kunstvorm met karakteristieken die niet te herleiden vallen tot de huidige bestaande disciplines, maar die desondanks wel de sporen kunnen vertonen van een compositorische cultuur. De ambiguïteit van het uitvoerende lichaam waarmee we dit onderzoek zijn gestart, zal hier geen 'issue' meer zijn. De

zichtbaarheid en hoorbaarheid van het lichaam zijn er de crisis voorbij. Misschien verkrijgt de concreetheid van het lichaam er een nieuwe bestemming als polymodale schakel in netwerkachtige interacties met een onbestemde finaliteit...

Het lijkt mij gepast dit proefschrift te eindigen met vraagtekens. Mijn onderzoek naar de status van het muziek uitvoerende lichaam eindigt finaal bij de lichamelijkheid zelf van het muzikale denken. Als we vanuit die positie kunnen blijven spreken van een lichaamsthema, dan rest de vraag in hoeverre het concrete lichaam als dusdanig nog een valabel uitgangspunt kan zijn voor muzikale creatie in de meest scherpe betekenis van creatie als de schepping van iets nieuws. Wat kan de toekomstige rol zijn van het lichaam als opening voor het nieuwe en welke rol kan een compositiepraktijk daarin spelen? Hoe nieuw kan een lichaam nog klinken? Is er nog vernieuwing te vinden in de sonore exploratie van 'lichaamseigen' gestieke prototypes? Of impliceert vernieuwing altijd een tweevoudige beweging waarbij de muziekpraktijk zich eerst verwijdt van het concrete lichaam via formalisaties en abstracties, om daarna dat lichaam weer zijn rol te laten spelen als filter en geheugen dat het nieuw geformaliseerde assimileert en interioriseert?

De argumenten die we in dit proefschrift hebben ontwikkeld, gaan eerder in de richting van die tweede mogelijkheid. Het lichaam is het nulpunt van het esthetische oordeel, maar vooralsnog ook het nulpunt voor elk muzikaal denken *voorbij* het lichaam. De vraag is dan hoever we kunnen gaan, tot welke abstracties een muziekcultuur kan leiden, of omgekeerd, hoe groot het assimilatievermogen van het lichaam is. Muziek heeft altijd al de mogelijkheid geboden een onmogelijke ruimte of een onmogelijk lichaam hoorbaar te maken. Van het heroïsche, het monsterlijke, de verleidelijke Sirenenzang tot het collectieve, eengemaakte lichaam: de grootste aantrekkingskracht van muziek schijnt telkens weer in haar capaciteit te liggen een roes te creëren waarin niet het klinkende *hier-daar*, maar wel een transcendent *ergens-overal* ervaarbaar wordt. Welke sonore transcendentie is nog mogelijk in een toekomstige wereld van steeds versnellende communicatie, van vergrotende resonanties en verbredende ergonomie? Welk atopisch verlangen kan een toekomstige compositiepraktijk inspireren indien de ervaren afstand tussen het concrete *hier* en *daar* misschien zal verschrompelen tot een irrelevant, weerstandsloos interval?

Paul Craenen
Mechelen, 18/12/2010

Abstract

The music-performing body fulfills an essential role in the creation of new instrumental compositions. However, its presence is rarely the primary concern of compositional thinking. Innovations in music composition usually rely on principles of musical organization or on the exploration of new sonorities. With most musical experimentation, the music-making body keeps a self-evident function as a transparent medium for musical ideas, but also as a limitation on the potential for musical exploitation. Twentieth-century exceptions can be found in the instrumental theater of Mauricio Kagel and Dieter Schnebel or in the Fluxus performances and happenings inspired by John Cage at the beginning of the sixties, which together revealed musical performance as a scenic and theatrical given. A decade later, the music-performing body became implicitly audible and visible through a thematisation of the instrumental act in Helmut Lachenmann's "musique concrète instrumentale" or in the hypervirtuosic music of Bryan Ferneyhough. Other composers of the late 60s displayed a similar change of perspective through turning towards the concrete sounding or the physical presence in music performance. The implications for the status of the performing body, however, remained ambiguous. From a historical perspective, only rarely was there a successful or enduring integration of the performing body as a compositional material.

Recent artistic and theoretical developments invite a rethink of the compositional potential of the music-performing body. Focus on the music-making body and the physicality of the music experience has intensified in recent decades. A body paradigm is becoming audible and visible in the work of a generation of young composers, as well as in musicological research. The micro-temporality of physical gesture and instrumental timbre have become key points of interest. In the micro-temporal space, physical presence is unveiled as a very direct interactive ability of the performer or improviser but also as a 'bodily thinking' of the composing body. Based on recent scientific insights and both historical and recent music examples, the author develops a concept of 'intercorporeality' that sheds new light on the relationship between music performers, composers and music consumers. In particular, he stresses the importance of a conceptualizing power that is based on an alternating linear and non-linear relationship of the composing body to musical time.

BIBLIOGRAFIE

Hieronder volgt een selectieve lijst van geraadpleegde en geciteerde bronnen.

boeken en artikelen

- Adorno, Theodor W. [1967]1981. 'Bach defended against his devotees', in: *Prisms*, p.135-46. Cambridge, MIT Press
- Albèra, Philippe (1997). 'Entretien avec Georges Aperghis', in: *Musiques en Création*, p.17-24. Genève: Contrechamps
- Albèra, Philippe (1997). 'Entretien avec György Ligeti', in: *Musiques en Création*, p.77-85. Genève: Contrechamps
- Alperson, Philip (2008). 'The instrumentality of music', in: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* vol.66, n°1, p.37-51
Pooler: The American Society for Aesthetics
- Badiou, Alain (2006). 'Passie voor de werkelijkheid en constructie van de schijn', in: *De Twintigste Eeuw*, p.68-80
Kampen: Ten have
- Bakker, Reinout (1975). *Merleau-Ponty, Filosoof van het niet-wetend weten*. Baarn: Wereldvenster.
- Banes, Sally (1993). *Greenwich Village 1963. Avant-garde performance and the effervescent body*.
Durham: Duke University Press
- Banes, Sally (2001). 'Choreographic Methods of the Judson Dance Theatre', in: *Moving History, Dancing Cultures*, p.350-62.
Durham: Wesleyan University Press
- Bangert, Peschel e.a. (2006). 'Shared networks for auditory and motor processing in professional pianists: Evidence from fMRI conjunction', in: *NeuroImage*, vol.30, n°3, p.917-26
- Barrett, Richard. 'Blattwerk. Compositie, Improvisatie en Samenwerking' in: *Contra.*, vol.2, n°5, p.26-30
Beschikbaar op: http://www.arnedeforce.be/composerfiles_toelichtingen/BarrettBlattwerkEssayNL.htm,
laatst bezocht op 18/12/2010
- Barthes, Roland [1975](2002). 'Rash', in: *Roland Barthes. Oeuvres complètes, vol. IV 1972-1976*, p.827-36. Parijs: Seuil
- Berkowitz, Aaron L. (2010). *The Improvising Mind. Cognition and Creativity in the Musical Moment*.
Oxford: University Press
- Beyst, Stephan (2004). 'Tonen en geluiden', online artikel, <http://d-sites.net/nederlands/soundscapes.htm>,
laatst bezocht op 06/12/2010
- Bluck, John (2004). 'Nasa develops system to computerize silent, 'subvocal speech''
http://www.nasa.gov/centers/ames/news/releases/2004/04_18AR.html, laatst bezocht op 18/12/2010
- Boehmer, Konrad (2003). 'Ground Zero, of de ontregeling van de muziek', in: M. Leman (ed.) *Onder Hoogspanning. Muziekcultuur in de hedendaagse samenleving*, p.23-34. Brussel: VUB press
- Bohy, Francois (2003). 'Critiques dy Livre de Martin Kaltenecker: "avec Helmut Lachenmann"'. Beschikbaar op:
<http://www.entretemps.asso.fr/Samedis/Lachenmann.Bohy.html>, laatst bezocht op 12/12/2010
- Bregman, Albert (1994). *Auditory Scene Analysis*. Cambridge: MIT press
- Brandtstetter, Gabriele (2000). 'Choreography as a cenotaph', in: G. Brandtstetter & H. Volckers (eds.), *Remembering the Body. Body and Movement in the 20th Century*, p.102-34. Ostfildern-Ruit: Dr. Cantz'she Druckerei.
- Brower, Candace (2000). 'A cognitive Theory of Musical Meaning', in: *Journal of Music Theory*, vol.44, n°2, p.323-79
- Budd, Malcolm (2003). 'Musical Movement and Aesthetic Metaphors', in: *British Journal of Aesthetics*, vol.43, n°3, p.209-23
- Butler, Judith (1997). *The Psychic Life of Power*, p.1-29. Stanford: University Press
- Cambourpoulos, Emiliios & Costas Tsougras (2009). 'Auditory Streams in Ligeti's Continuum: A Theoretical and Perceptual Approach', in: *Journal of interdisciplinary Music Studies*, vol.3, n°1&2, p.119-37. Beschikbaar op:
http://www.musicstudies.org/JIMS2009/Cambourpoulos_JIMS_0932107.pdf, laatst bezocht op 05/10/2010
- Camurri, Antonio & Thomas B. Moeslund (2010). 'Visual Gesture Recognition: From Motion Tracking to Expressive Gesture', in: Godøy, R. I. & M. Leman (eds.), *Musical Gestures. Sound, Movement, and Meaning*, p.238-63. New York: Routledge
- Campbell, John (2005). 'Joint Attention and Common Knowledge', in: *Joint Attention. Communication and other minds*, p.287-97. Oxford: University Press
- Castanet, Pierre-Albert (2008). *Quand le sonore cherche noise. Pour une histoire sociale du son sale*.
Parijs: Michel de Maule
- Chanan, Michael (1994). *Musica Practica, The social practice of Western Music from Gregorian Chant to Postmodernism*.
Londen: Verso
- Chen, Ya-Lin (1999). 'Erratum Musical, 1914', in: *tout-fait, The Marcel Duchamp Studies Online Journal*,
http://www.toutfait.com/issues/issue_1/Music/erratum.html, laatst bezocht op 28/11/2010
- Chion, Michel (1995). *Guide des Objets Sonores*. Parijs: Buchet/Chastel
- Clarke, Eric (2001). 'Meaning and the specification of motion in music', in: *Musicae Scientiae*, vol. V, n°2, p.213-34
- Clynes, Manfred (1992). 'Time-Forms, Nature's Generators and Communicators of Emotion', keynote paper.
Beschikbaar op: <http://www.microsoundmusic.com/papers.html?bpid=8875>, laatst bezocht op 18/12/2010
- Clynes, Manfred (1994). 'Entities and Brain Organization: Logogenesis of Meaningful Time Forms', online artikel,
<http://www.microsoundmusic.com/papers.html?bpid=8878>, laatst bezocht op 18/12/2010
- Clynes, Manfred (1995). 'Microstructural Musical Linguistics: Composers' pulses are liked best by the best musicians' in: *Cognition*, vol. 55 (p.269-310)
- Cobussen, Marcel & Ruud Welten (1996). 'Keith Jarrett en Cecil Taylor. Jazz in trance – trance in jazz', in: *Dionysos danst*

- weer. *Essays over hedendaagse muziekbeleving*, p.102-17. Kampen: Kok Agora
- Cobussen, Marcel, Henrik Frisk & Bart Weijlandt (2009). 'The Field of Musical Improvisation', online essay, <http://musicalimprovisation.free.fr/index.php>, laatst bezocht op 12/12/2010
- Cochrane, Tom (2009). 'Joint Attention to Music', in: *British Journal of Aesthetics*, vol.49, n°1, p.59-73. Oxford: University Press
- Corness, Greg (2008). 'The Musical Experience through the Lens of Embodiment', in: *Leonardo Music Journal*, vol. 18, p.21-4
- Cott, Jonathan (1996). 'Interview with Steve Reich'. Beschikbaar op: http://www.stevereich.com/articles/Jonathan_Cott_interview.html, laatst bezocht op 18/12/2010,
- Cox, Arnie (1999). *The metaphoric Logic of Musical Motion and Space*. Ongepubliceerd proefschrift, University of Oregon
- Cox, Arnie (2001). 'The Mimetic Hypothesis and Embodied Musical Meaning', in: *Musicae Scientiae*, vol.5, n°2, p.195-209
- Cox, Arnie (2006). 'Hearing, Feeling, Grasping Gestures', in: A. Gritten & E. King (eds.), *Music and Gesture*, p.45-60.
- Aldershot: Ashgate
- Culler, Jonathan (2000). 'Philosophy and Literature: The Fortunes of the Performative' in: *Poetics Today*, vol. 21, n°3, p.503-19
- Dahl, Sofia e.a. (2010). 'Gestures in Performance', in: R.I. Godoy & M. Leman (eds.), *Musical Gestures. Sound, Movement, and Meaning*, p.36-68. New York: Routledge
- Davidson, Jane W. (1994). 'Which areas of a pianist's body convey information about expressive intention to an audience?' in: *Journal of Human Movement Studies*, n°26, p.279-301
- Davidson, Jane W. & Jorge Salgado Correia (2002). 'Body Movement', in: R. Parncutt & G. McPherson, *The science and Psychology of Music Performance*, p.237-49. Oxford: University Press
- Dawkins, Richard (1989). 'Memes: the new replicators', in: *The Selfish Gene*, p.189-201. Oxford: University Press
- De Temmerman, Peter-Paul (2007). 'Gesprek met Beat Furrer', online artikel, <http://oorgetuige.skynetblogs.be/archive/2007/03/24/gesprek-met-beat-furrer.html>, laatst bezocht op 18/12/2010
- Dinkla, Söke (2002). 'The art of narrative. Towards the floating work of art', in: M. Rieser & A. Zapp (eds.), *New screen media: cinema, art, narrative*, p.26-39. Londen: bfi publishing.
- Dogantan-Dack, Mine (2006). 'The body behind music: precedents and prospects', in: *Psychology of Music vol.34*, n°4, p.449-64
- Dolar, Mladen (2006). *A voice and nothing more*. Cambridge: MIT Press
- Drew, Joe (2007). 'Mauricio Kagel, Sur Scène', online artikel, <http://www.analogartsensemble.net/2007/03/mauriciokagelsurscene.html>, laatst bezocht op 10/12/2010
- Eigeldinger, Jean-Jacques (1986). *Chopin: Pianist and teacher as seen by his pupils*, p.23-41. Cambridge: University Press
- Elsdon, Peter (2006). 'Listening in the Gaze: The Body in Keith Jarrett's Solo Piano Improvisations', in: R.I. Godoy & M. Leman (eds.), *Musical Gestures. Sound, Movement, and Meaning*, p.192-207. New York: Routledge
- Emmerson, Simon (2000). "Losing touch? The human performer and electronics," in: *Music, electronic media and culture*, p.134-63. Aldershot: Ashgate
- Emmerson, Simon (2007). *Living Electronic Music*. Aldershot: Ashgate
- Evens, Aden (2005). *Sound Ideas. Music, Machines, and Experience*, p.59-76. Minneapolis: University of Minnesota Press
- Evan Bonds, Mark (1997). 'Idealism and the Aesthetics of Instrumental Music at the Turn of the Nineteenth Century', in: *Journal of the American Musicological Society*, vol; 50, n°2-3, p.387-420
- Ferneyhough, Brian [1980]1998. 'Unity Capsule: an instant diary', in: J. Boros & D. Toop (eds.), *Collected Writings*, p.98-106. Amsterdam: Harwood
- Ferneyhough, Brian [1983]1998. 'Interview with Richard Toop', in: J. Boros & D. Toop (eds.), *Collected Writings*, p.250-89. Amsterdam: Harwood
- Ferneyhough, Brian [1990]1998. 'Shattering the vessels of received wisdom: in: conversation with James Boros', in: J. Boros & D. Toop, Richard (eds.), *Collected Writings*, p.369-405. Harwood: Amsterdam
- Field, Ambrose (2000). 'Simulation and Reality: The New Sonic Objects' in: Emmerson (ed.) *Music, electronic media and culture*, p.36-53. Aldershot: Ashgate
- Fitzgerald, William (1992). "Music is Feeling, Then, Not Sound": Wallace Stevens and the Body of Music', in: *Substance*, vol.21, n°1, p.44-60
- Forsyth, Michael (1987). *Architecture et Musique, L'architecte, le musicien et l'auditeur du 17e siecle à nos jours*. Luik: Mardaga.
- Foucault, Michel (1977). 'Docile Bodies', in: *Discipline & Punishment*, p.136-64. Londen: Penguin Books Ltd
- Gallese Vittorio, Morris N. Eagle / Paolo Migone (2005). 'Intentional Attunement: Mirror Neurons and the neural underpinnings of interpersonal relations.' Beschikbaar op: <http://www.pepas.org/textos/IntentionalAttunement.pdf>, laatst bezocht op 18/12/2010
- Gazzola, Valeria, Lisa Aziz-Zadeh & Christian Keysers (2006). 'Empathy and the somatotopic auditory mirror system in humans', in: *Current Biology*, vol.16, p.1824-29
- Gibet, Sylvie (2010). 'Sensorimotor Control of Sound-producing Gestures', in: R.I. Godoy & M. Leman (eds.), *Musical Gestures. Sound, Movement, and Meaning*, p.212-37. New York: Routledge
- Godøy, Rolf I. (2003). 'Motor-mimetic music cognition', in: *Leonardo*, vol.36, n°4, p. 317-19
- Godøy, Rolf I. (2010). 'Gestural Affordances of Musical Sound', in: R.I. Godoy & M. Leman (eds.), *Musical Gestures. Sound, Movement, and Meaning*, p.103-25. New York: Routledge
- Goldstein, Louis (1999). 'Morton Feldman and The Shape of Time' in: J.R. Heintze (ed.), *Perspectives on American Music Since 1950*. New York: Garland Publishing Inc.
- Gould, Glenn (2008). 'The Prospects of recording', in: C. Cox & D. Warner (eds.), *Auditory Culture. Readings in Modern Music*, p.115-26. New York: Continuum

- Halfyard, Janet K. (2007). 'Provoking Acts: The Theatre of Berio's Sequenza's' in: *Berio's Sequenza's*, p.99-116. Aldershot: Ashgate
- Halmrast, Tor & e.a. (2010). 'Gesture and Timbre', in: R.I. Godoy & M. Leman (eds.), *Musical Gestures. Sound, Movement, and Meaning*, p.183-211. New York: Routledge
- Hasegawa, Robert (2006). 'Aux États-Unis, des voies parallèles au spectralisme', in: *l'étincelle. Le journal de la création de l'Ircam*, vol.1, n°1, p.4-7. Beschikbaar op: <http://etincelle.ircam.fr/646.html#>, laatst bezocht op 18/12/2010
- Hatten, Robert S. (2006). 'A Theory of Musical Gesture and its Application to Beethoven and Schubert', in: A. Gritten & E. King (eds.), *Music and Gesture*, p.1-23. Aldershot: Ashgate
- Heile, Björn (2006). *The music of Mauricio Kagel*. Farnham: Ashgate
- Henze, Hans W. (1983). *Die englische Katze. Ein Arbeitstagebuch*. p.345, Nördlingen: S. Fischer Verlag
- Hildebrandt, Dieter (1991). *Pianoforte. De zegetocht van een muziekinstrument*. Amsterdam: Contact
- Hornbostel, Erich M. & Curt Sachs (1914). 'Systematik der Musikinstrumente', in: *Zeitschrift für Ethnologie*, p.553-90
- Hurley, Susan (2006). 'Active Perception and Perceiving Action: The Shared Circuits Model', in: T.S. Gendler & J. Hawthorne (eds.), *Perceptual Experience*, p.205-59
- Ihde, Don [1977](2007). *Listening and Voice. Phenomenologies of Sound*. Albany: State University of New York Press
- Iyer, Vijay (1998). *Microstructures of Feel, Macrostructures of Sound: Embodied Cognition in West African and African American Musics*. Proefschrift. Beschikbaar op: http://cnmat.berkeley.edu/publication/microstructures_feel_macrostructures_sound_embodied_cognition_wes, laatst bezocht op 12/12/2010
- Iyer, Vijay (2008). 'On Improvisation, Temporality, and Embodied Experience', in: P.D. Miller (ed.), *Sound Unbound*, p.273-89. Cambridge: MIT Press
- Kagel, Mauricio [1975] (1983). 'Musique et cruauté', in: C. Bourgeois (ed.), *Mauricio Kagel. Tam Tam*. München: R.Piper & Co Verlag
- Kalteneker, Martin (2001). *Avec Helmut Lachenmann*. Parijs: Van Dieren
- Kane, Douglas (1999). *Noise, Water, Meat: a History of Sound in the Arts*. Cambridge: MIT press
- Kant, Immanuel ([1781]2003). *De Drie Kritieken. Een becommentarieerde keuze*. R. Schmidt (ed.), p.117-123. Amsterdam: Sun
- Kerst, Friedrich & Henry E. Krehbiel [1904](2004). *Beethoven: The Man And The Artist As Revealed In His Own Words*. Whitefish: Kessinger Publishing
- Kostelanetz, Richard (2003). *Conversing with Cage*. Londen: Routledge
- Kunst, Jos (1994). 'Topos Teleios XXV'. http://www.joskunst.net/toelichting_xxv.html, laatst bezocht op 18/12/2010
- Lachenmann, Helmut (1996). *Musik als existentielle Erfahrung*. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel
- Lachenmann, Helmut (2004). 'Philosophy of Composition – is there such a thing?' in: *Identity and Difference*, p.55-70. Leuven: University Press
- Lakoff, George & Mark Johnson (1999). *Philosophy in The Flesh. The embodied mind and its challenge to western thought*. New York: Basic Books
- Larson, Steve (2008). 'Composition versus Improvisation?' in: *Music Theory*, vol.49, n°2, p.241-75
- Laskewitch, Zachar (1992). *The new Music Theatre of Mauricio Kagel*. Online artikel, http://www.nachtschimmen.eu/zachar/writer/9204_KAG.htm, laatst bezocht op 18/11/2010
- Laws, Catherine (2009). 'Feldman – Beckett – Johns: Patterning, Memory and Subjectivity', in: B. Heile (ed.), *The Modernist Legacy: Essays on New Music*, p.135-58. Farnham: Ashgate
- Legrady, George (2002). 'Intersecting the Virtual and the Real: Space In Interactive Media Installations', in: M. Rieser & A. Zapp (eds.), *New screen media: cinema, art, narrative*, p.221-6. Londen: bfi publishing
- Le Grice, Malcolm (2002). 'Virtual Reality - Tautological oxymoron', in: M. Rieser & A. Zapp (eds.), *New screen media: cinema, art, narrative*, p.228-36. Londen: bfi publishing
- Lepecki, André (2000). 'Still: On the vibratile microscopy of dance', in: G. Brandstetter & H. Volckers (eds.), *Remembering the Body. Body and Movement in the 20th Century*, p.334-66. Ostfildern-Ruit: Dr. Cantz'she Druckerei
- Leman, Mark (2008). *Embodied Music and Mediation Technology*. Cambridge: MIT Press
- Leman, Mark (2010). 'Music, Gesture, and the Formation of Embodied Meaning', in: R.I. Godoy & M. Leman (eds.), *Musical Gestures. Sound, Movement, and Meaning*, p.126-53. New York: Routledge
- Liberman, Alvin M. & Mattingly, Ignatius G. (1985). 'The motor theory of speech perception revised' in: *Cognition*, vol. 21, p1-36
- Libet, Benjamin (2004). *Mind Time. The Temporal Factor in Consciousness*, p.1-32. Cambridge: Harvard University Press
- Lidov, David (1987). 'Mind and body in music' in: *Semiotica*, vol. 66 n°1, p.70-97
- Lidov, David (2006). 'Emotive Gesture in Music and its Contraries', in: A. Gritten & E. King (eds.), *Music and Gesture*, p. 24-44. Aldershot: Ashgate
- Madrid, Alejandro L. (2009). 'Why Music and Performance Studies? Why Now?: An Introduction to the Special Issue', online artikel in: *Transcultural Music Review*, <http://www.sibetrans.com/trans/trans13/art01eng.htm>, laatst bezocht op 05/10/2010
- Margolin, Arthur (1982). 'Conversation with Alvin Lucier', in: *Perspectives of New Music*, Vol.20, No. 1-2, p.50-8
- Mauss, Marcel (1934). 'Les techniques du corps'. Beschikbaar op: http://classiques.ugac.ca/classiques/mauss_marcel/socio_et_anthropo/6_Techniques_corps/techniques_corps.pdf, laatst bezocht op 18/12/2010
- Merleau-Ponty, Maurice [1945]1976. *Phénoménologie de la Perception*. Parijs: Gallimard
- Moelants, Dirk. *Een model voor ritmeperceptie, toegepast op de muziek van de 20ste eeuw*. Beschikbaar op: <http://biblio.ugent.be/input/download?func=downloadFile&fileId=522739>, laatst bezocht op 28/12/2010
- Molnar-Szakacs, Istvan & Katie Overy (2006). 'Music and mirror neurons: from motion to 'e'motion', in: *Social Cognitive and*

- Affective Neuroscience*, vol.1, n°3, p.235-41
- Monteiro, Fransisco (2007). 'Virtuosity: Some (quasi phenomenological) thoughts', in: *International Symposium on Performance Science*, p.315-20. Beschikbaar op: <http://www.rcm.ac.uk/cache/fi0003628.pdf>, laatst bezocht op 12/12/2010
- Montgomery, David (2003). 'The vibrato thing', online artikel, <http://www.soundpostonline.com/archive/fall2003/page4.htm>, laatst bezocht op 06/10/2010
- Moore, Brian.C. J. (2008). *Psychology of Hearing*. Bingley: Emerald
- Moreno, Jairo (1999). 'Body 'n Soul Voice and Movement in Keith Jarrett's Pianism' in: *The Musical Quarterly*, vol. 83, n°1, p.75-92
- Mulder, Arjen (1996). *Het twintigste-eeuwse lichaam*. Amsterdam: Duizend & Eén
- Mulder, Arjen (2004). *Over mediatheorie. Taal, beeld, geluid, gedrag*. Rotterdam: V2_NAI
- Nancy, Jean-Luc (2008). *Corpus*. New York: Fordham University Press
- Neuhoff, John G. (2004). 'Interacting Perceptual Dimensions' in: *Ecological Psychoacoustics*, p.250-69. San Diego: Elsevier Academic Press
- Neuhoff, J.G. (2004). 'Auditory Motion and Localization' in: *Ecological Psychoacoustics*, p.87-111. San Diego: Elsevier Academic Press
- Noë, Alva (2005). *Action in Perception*, p.1-34. Cambridge: MIT Press
- Noë, Alva (2003). 'Art as enaction', online artikel, <http://www.interdisciplines.org/artcog/papers/8/10>, laatst bezocht op 07/07/2008 (dode link, in bezit van de auteur)
- Noë, Alva (2006). 'Experience without the head', in: T.S. Gendler & J. Hawthorne (eds.), *Perceptual Experience*, p.411-35
- Noland, Carrie (2009). *Agency & Embodiment. Performing gestures / Producing Culture*. Cambridge: Harvard University Press
- Nussbaum, Charles O. (2007). *The Musical Representation: Meaning, ontology and emotion*. Cambridge: MIT Press
- Nyffeler, Max (2000). 'There will always be questions enough'. Beschikbaar op website Beckmesser: http://www.beckmesser.de/neue_musik/kagel/int-e.html, laatst bezocht op 18/12/2010
- O' Callaghan, Casey (2007). *Sounds: a Philosophical Theory*. Oxford: University Press
- Ostertag, Bob (2002). 'Human Bodies, Computer Music', in: *Leonardo Music Journal*, vol. 12, p.11-4
- Oteri, Frank J. (2005). 'Sitting in a room with Alvin Lucier', interview in: *New Music Box*, http://www.newmusicbox.org/72/interview_lucier.pdf, laatst bezocht op 18/12/2010:
- Pallant, Cheryl (2006). 'Contact Improvisation: an introduction to a vitalizing dance form', p.151-3. Jefferson: Mc Farland & Company,
- Papalexandri-Alexandri, Marianthi (2009). 'Works', website Marianthi Papalexandri-Alexandri: <http://marianthi.net/works.htm>, laatst bezocht op 18/12/2010
- Papalexandri-Alexandri, Marianthi (2010). 'Amplifying the physical gesture', in: P. Craenen (ed.), *RTRSARCH*, vol.2, n°1, p.15-9. Amsterdam: Arti/AHK
- Parviainen, Jaana (2007). 'dance techne: kinetic bodily logos and thinking in movement', in: choreograph.net, online artikel, <http://choreograph.net/articles/dance-techne-kinetic-bodily-logos-and-thinking-in-movement>, laatst bezocht op 18/12/2010
- Pauwels, Tom (2003). *De echo van 't saluut*. Laureaatverhandeling Orpheus Instituut Gent. Beschikbaar op: <http://www.ictus.be/SpecialFiles/saluut.pdf>, laatst bezocht op 12/12/2010
- Peacocke, Christopher (2004). 'Joint Attention: Its Nature, Reflexivity, and Relation to Common Knowledge', in: N. Eilan, C. Hoerl e.a. (eds.), *Joint attention: communication and other minds*, p.298-324. Oxford: University Press
- Pelinski, Ramon (2005). 'Embodiment and Musical Experience' in: *Transcultural Music Review*, vol.9, <http://www.sibetrans.com/trans/trans9/pelinski-en.htm>, laatst bezocht op 20/08/2010
- Philip, Robert (2004). *Early Recordings and Musical Style. Changing tastes in instrumental performance, 1900-1950*. Cambridge: University Press
- Prins, Stefan (2007). 'Mouvement', website Stefan Prins: http://www.stefanprins.be/pdf/2007_2012_interviewNOTI.pdf, laatst bezocht op 19/12/2010
- Prins, Stefan (2008). 'Fremdkörper', website Stefan Prins: [http://www.stefanprins.be/pdf/FREMDKORPER_PROGRAM_NOTES\(NL\).pdf](http://www.stefanprins.be/pdf/FREMDKORPER_PROGRAM_NOTES(NL).pdf), laatst bezocht op 19/12/2010
- Prins, Stefan (2009). 'Infiltrationen (memory space# 4)', website Stefan Prins: http://www.stefanprins.be/eng/composesInstrument/comp_2009_02_infiltrationen.html, laatst bezocht op 19/12/2010
- Raaijmakers, Dick (1985). *De Methode*. Amsterdam: Bert Bakker
- Raaijmakers, Dick (2000a). *Cahier "M"*. Geschriften van het Orpheus Instituut, Leuven: Universitaire Pers.
- Raaijmakers, Dick (2000b). 'Kwartet', concertbericht in *Logos Blad*, mei 2000. Beschikbaar op: <http://users.telenet.be/stichtinglogos/lb/0005/lb0005kon.html>, laatst bezocht op 02/12/2010
- Raes, Godfried-Willem [1993](1995). *Een Onzichtbaar Muziekinstrument*. Proefschrift, Rijksuniversiteit Gent
- Raes, Godfried-Willem (1995). 'Het houten been alleen op stap', online artikel, http://www.logosfoundation.org/g_texts/houtenbeen.html, laatst bezocht op 12/12/2010
- Raes, Godfried-Willem (1996). 'Notas rond automatisering'. Artikel in opdracht van November Music. Beschikbaar op: http://logosfoundation.org/g_texts/BesteLuk-NovMuz.html, laatst bezocht op 12/12/2010
- Raes, Godfried-Willem [1977](1998). 'Dynamo. For electric guitar and home trainer', programma notities. http://www.logosfoundation.org/scores_gwr/dynamo/dynamo.html, laatst bezocht op 18/12/2010.
- Raes, Godfried-Willem (1999). 'Gesture controlled virtual musical instruments', online artikel, http://logosfoundation.org/ii/gesture_instrument.html, laatst bezocht op 10/10/2010,

- Raes, Godfried-Willem (2009). 'Naakt', online artikel, http://logosfoundation.org/g_texts/naakt/naakt.html, laatst bezocht op 19/12/2010
- Raes, Godfried-Willem (2010). '“Namuda”, gesture recognition for musical practice', online artikel, http://logosfoundation.org/ii/Namuda_123.pdf, laatst bezocht op 10/10/2010
- Reich, Steve (1988). 'Texture-Space-Survival', in: *Perspectives of New Music*, vol.26, n°2, p.272-80
- Reich, Steve (1998[1968]) 'Music as a gradual process', in: *Contemporary Composers on Contemporary Music*, p.421-4. New York: Da Capo Press
- Reich, Steve (2002). *Writings in Music*. P. Hillier (ed.). Oxford: University Press
- Repp, Bruno H. (1990). 'Composers' Pulses: Science or Art?' in: *Music perception: An Interdisciplinary Journal*, vol. 7, n°4, p.423-34
- Reybrouck, Mark (2005). 'Body, mind and music: musical semantics between experiential cognition and cognitive economy', online artikel in: *Transcultural Music Review*, vol. 9, <http://www.sibetrans.com/trans/trans9/reybrouck.htm>, laatst bezocht op 18/12/2010
- Rodgers, Stephen (1997). 'This Body That Beats: Roland Barthes and Robert Schumann's Kreisleriana', in: *Indiana Theory Review*, vol. 18, n°2
- Ross, Alex (2010). 'Hold Your Applause: Inventing and Reinventing the Classical Concert', lezing Royal Philharmonic Society. Beschikbaar op: http://alexrossmusic.typepad.com/files/rps_lecture_2010_alex-ross.pdf, laatst bezocht op 18/12/2010
- Ryan, David (1999). 'Composer in Interview: Helmut Lachenmann', in: *Tempo*, New Series, n°210, p.20-4
- Sabbe, Herman (1996). *All that music! Een antropologie van de westerse Muziekcultuur*. Leuven: Acco
- Said, Edward W. (1991). "Performance as an extreme occasion," in: *Musical elaborations*, p.1-34. New York: Columbia University Press
- Salzman, Eric & Thomas Desi (2008). *The New Music theatre. Seeing the Voice, Hearing the Body*. Oxford: University Press
- Schaeffer, Pierre & Guy Reibel [1967] (1998). *Solfège de l'objet sonore nouvelle édition*. Parijs: ina-GRM.
- Schafer, Murray (2003). 'Musique/Non-Musique: Intersections', in: J.-J. Nattiez (ed.), *Musiques du XX° Siècle*, p.1189-202. Turin: Actes Sud
- Schechner, Richard & Willa Appel (1990). *By means of performance. Intercultural studies of theatre & ritual*. Cambridge University Press
- Schnebel, Dieter (1993). *Anschläge, Ausschläge: Texte zur Neuen Musik*. München: Hanser
- Schutz, Michael & Scott Lipscomb(2007). 'Hearing gestures, seeing music: vision influences perceived tone duration' in: *Perception*, vol.36, n°6, p.888-97
- Scruton, Roger (1997). *The Aesthetics of Music*. Oxford: University Press
- Scruton, Roger (2000). 'Muziek' in: *Filosofisch Denken. Een handleiding voor nieuwsgierige mensen*, p.149-160. Utrecht: Bijleveld
- Scruton, Roger (2004). 'Musical Movement: A Reply to Budd', in: *British Journal of Aesthetics*, vol. 44, n°2, p.184-218
- Seashore, Carl E. (1931). 'The natural History of the Vibrato', in: *Proceedings of the National Academy of Sciences*, vol.17, n°12, p.623-6
- Seemann, Axel (2007). 'Joint Attention, Collective Knowledge, and the "We" Perspective', in: *Social Epistemology*. vol.21, n°3, p.217-230. Londen: Routledge.
- Sheridan, Molly (2005). 'In conversation with Bryan Ferneyhough', online artikel, <http://newmusicbox.org/article.nmbx?id=4344>, laatst bezocht op 18/12/2010.
- Shlomowitz, Matthew (2010). 'The Postman Always Rings ABC: Matthew Shlomowitz's Letter Pieces', in: P. Craenen (ed.), *RTRSARCH*, vol.2, n°1, p.30-47. Amsterdam: Arti/AHK
- Siegmund, Gerald (2000). 'Bending towards the Breaking Point: The De-formation of dance and mannerist images of the body', in: G. Brandstetter & H. Volckers (eds.), *Remembering the Body. Body and Movement in the 20th Century*, p.136-66. Ostfildern-Ruit: Dr. Cantz'sche Druckerei
- Slusser, Dave (s.d.). 'Cobra Notes', online artikel, <http://www.4-33.com/scores/cobra/cobra-notes.html>, laatst bezocht op 19/12/2010
- Smithers, Tim (1996). 'On What Embodiment Might Have to do with Cognition'. Beschikbaar op: <http://www.aai.org/Papers/Symposia/Fall/1996/FS-96-02/FS96-02-024.pdf>, laatst bezocht op 12/12/2010
- Smithuijsen, Cas (2001). *Stilte! Het ontstaan van concertetiquette*. Amsterdam: Podium
- Steen-Andersen, Simon (2005). 'Next to beside besides - a re-cycle', website Simon Steen-Andersen: http://www.simonsteenandersen.dk/eng_art-nexttobesides.htm, laatst bezocht op 18/12/2010.
- Steen-Andersen, Simon (2010). 'Behind Next To Beside Besides (2005-2009)', in: P. Craenen (ed.), *RTRSARCH*, vol.2, n°1, p.30-47. Amsterdam: Arti/AHK p.54-7
- Stockhausen, Karlheinz (1963). 'Musik in Raum', in: *Texte zur elektronischen und instrumentalen Musik, Band 1* (p.152-75). Keulen: Verlag M Dumont Schauberg
- Stockhausen, Karlheinz (1963). 'Musik und Graphik', in: *Texte zur elektronischen und instrumentalen Musik, Band 1* (p.176-88). Keulen: Verlag M Dumont Schauberg
- Stravinsky, Igor & Robert Craft (1959). *Conversations with Igor Stravinsky*. New York: Doubleday & Company, inc.
- Sundberg, Johan (1994). 'Acoustic and psychoacoustic aspects of vocal vibrato', in: *STL-QPSR*, vol.35, n°2-3, p.43-67. Beschikbaar op: http://www.speech.kth.se/prod/publications/files/qpsr/1994/1994_35_2-3_045-068.pdf, laatst bezocht op 06/10/2010
- Theile, Günther (2004). 'Wave Field Synthesis – A promising audio rendering concept'. Beschikbaar op:

- http://www.hauptmikrofon.de/theile/Theile_DAFX.PDF, laatst bezocht op 18/12/2010
- Thein, Wolfgang (1992). 'Botschaft und Konstruktion - nichtimprovisierte Momente in der Musik Giacinto Scelsis', in: K. Angermann (ed.), *Giacinto Scelsi: im Innern des Tons*, p.51-68. Hofheim: Wolke Verlag, 1993
- Thys, Peter (2006). *Fascinatie*. Amsterdam: Boom
- Vaes, Luk (2009). *Extended Piano techniques*. Proefschrift Universiteit Leiden. Beschikbaar op: <https://openaccess.leidenuniv.nl/dspace/handle/1887/15093>, laatst bezocht op 12/12/2010
- Van Eck, Cathy (2010). 'Where music starts' in: P. Craenen (ed.) *RTRSCH*, vol.2, n°1, p.8-14. Amsterdam: Arti/AHK
- Van Eck, Cathy: website Cathy van Eck, <http://www.cathyvaneck.net/>, laatst bezocht op 28/12/2010
- Van Imschoot, Myriam (1996). 'Lichaam/varianties in de dans', in: J. Vlasselaers en J. Baetens (eds.), *Handboek Culturele Studies. Concepten, Problemen, Methoden*, Leuven/Amersfoort: Acco, 1996, p.71-81
- Van Valkenburg, David & Michael Kubovy (2004). 'From Gibson's Fire to Gestalts' in: *Ecological Psychoacoustics*, p.113-47. San Diego: Elsevier Academic Press
- Varga, Bálint András (1996). *Conversations with Iannis Xenakis*. London: Faber & Faber
- Visser, Gerard (1998). *De druk van de beleving. Filosofie en kunst in een domein van overgang en ondergang*. Nijmegen: SUN
- Wanderley, Marcelo M. & Bradley W. Vines (2006). 'Origins and Functions of Clarinetists' Ancillary Gestures', in: A. Gritten & E. King (eds.), *Music and Gesture*, p.165-91. Aldershot: Ashgate
- Warren, Philip W. (s.d.). 'On Sentic and Manfred Clynes'. Artikelen beschikbaar op: <http://www.rebprotocol.net/senmanfredclynes2.pdf>, laatst bezocht op 12/12/2010
- Webb, Barrie (2007). 'Performing Berio's Sequenza V', in: *Contemporary Music Review*, vol. 26, n°2, p.207-18
- Weber, William (1997). 'Did People listen in the 18th century?' in: *Early Music*, vol.25, n°4, p.678-91
- Weinreich, Gabriel (1997). 'Directional tone colour' in: *J. Acoust. Soc. Am.*, vol.101, n°4, p.2338-46
- Welten, Ruud (2002). 'I Sing the Body. The corporality of music', in: *Tijdschrift voor Muziektheorie*, vol.7, n°3, p.196-9
- Windsor, Luke W. (2000). 'Through and around the acousmatic: the interpretation of electroacoustic sounds', in: S. Emmerson (ed.), *Music, Electronic Media and Culture*, p.7-35. Vermont: Ashgate
- Wishart, Trevor (1994). *Audible Design. A plain and easy introduction to practical sound composition*. (s.l.): Orpheus the Pantomime Ltd.
- Zimmermann, Walter (1997). 'Entretien avec Morton Feldman', in: *Musiques en Création*, p.45-58. Genève: Contrechamps
- Zorn, John (2008). 'The Game Pieces', in C. Cox & D. Warner (eds.) *Audio Culture. Readings in Modern Music*. New York/Londen: Continuum

geregistreerde lezingen en conferenties

- Bedrossian, Franck. 'De la monstruosité, de l'oeil à l'oreille', lezing, audioregistratie, http://www.cdmc.asso.fr/fr/ressources/conferences/enregistrements/exces_son_03, laatst bezocht op 19/12/2010
- Cdmc - Internationaal Colloquium 'Scelsi et la France' (2008). 'Table ronde: Scelsi à travers ses interprètes – Première partie', http://www.cdmc.asso.fr/fr/ressources/conferences/enregistrements/scelsi_france_session_J2_06
- Cdmc - Internationaal Colloquium 'Scelsi et la France' (2008). 'Table ronde: Scelsi à travers ses interprètes – Deuxième partie', http://www.cdmc.asso.fr/fr/ressources/conferences/enregistrements/scelsi_france_session_J2_07, laatst bezocht op 19/12/2010
- Cendo, Raphaël (2008). 'Les paramètres de la saturation', lezing, audioregistratie Cdmc, http://www.cdmc.asso.fr/fr/ressources/conferences/enregistrements/exces_son_05, laatst bezocht op 18/12/2010
- Clynes, Manfred (2009). 'Manfred Clynes at Harvard University', videoregistratie lezingenreeks. Beschikbaar op: <http://www.videosurf.com/video/manfred-clynes-at-harvard-university-part-7-98001038>, laatst bezocht op 18/12/2010

muziekregistraties

- Berio, Luciano. *Sequenza V*. Christian Lindberg, *The Total Musician*, dvd, BIS, 2008
- Berio, Luciano. *Sequenza V*. David Bruchez-Lalli (trb), live-opname Zurich 2008, <http://www.youtube.com/watch?v=2Z5Vz-QPUcU>, laatst bezocht op 01/10/2010
- Berio, Luciano. *Sequenza V*. Dave Day (trb), <http://www.youtube.com/watch?v=ZqlUhn7TbAk>, laatst bezocht op 01/10/2010
- Kagel, Mauricio. *Hallelujah*. http://www.ubu.com/film/kagel_hallelujah.html, laatst bezocht op 10/10/2010
- Kiyama, Hikara. <three shells>, Kentaro Noda (pi), <http://www.youtube.com/watch?v=qvy3CRuMQnc&feature=related>, laatst bezocht op 18/12/2010
- Prins, Stefan. *Infiltrationen*, Zwerm (gitaarkwartet), concertgebouw Brugge 24/11/2009, http://www.youtube.com/watch?v=uDYkTOuXOUQ&feature=player_embedded, laatst bezocht op 18/12/2010
- Raaijmakers, Dick. *De Grafische Methode Fiets*, Bart Visser & Edwin van der Heide 2008, DVD, Rotterdam: V2_

partituurvoorbeelden

Berio, Luciano. (1968). *Sequenza V*. Londen: Universal Edition nr. 13725
Ferneyhough, Bryan (1973-6). *Time and Motion Study II*. Londen: Edition Peters, n°7223
Kagel, Mauricio (1972 / 1992). *Con Voce. Für drei stumme Spieler*. Frankfurt: Litolff/Peters, n°8748.
Kagel, Mauricio (1964). *Sonant. Für Gitarre, Harfe, Kontrabass und Fellinstrumente*. Frankfurt: Litolff/Peters, n°5972
Lachenmann, Helmut ([1969]1980). *Pression. Für einen Cellisten*. Wiesbaden: Breitkopf & Härtl, HG 865
Papalexandri-Alexandri, Marianthi (2008). *Yarn*. Niet gepubliceerd, persoonlijke correspondentie.
Schnebel, Dieter (1962). *Nostalgie*. Mainz: Schott, ED 5704
Schnebel, Dieter (1974). *Maulwerke. Für Artikulationsorgane und Reproduktionsgeräte*. Mainz: B. Schott's Söhne, ED 7083
Shlomowitz, Matthew (2007). *Letter Piece I*. Niet gepubliceerd, persoonlijke correspondentie.
Steen-Andersen, Simon (2007). *Study for String Instrument*. Beschikbaar op:
<http://www.simonsteenandersen.dk/pdf/StudyforStringInstrument.pdf>, laatst bezocht op 18/12/2010

Disclaimer

De auteur heeft elke mogelijke inspanning ondernomen om de auteursrechtelijke eigenaars van de illustraties in deze verhandeling te traceren. Gelieve de auteur te contacteren indien desalniettemin auteursrechten zouden worden geschonden.

The author has made every effort to trace the copyright and owners of the illustrations reproduced in this dissertation. Please contact the author if anyone has rights which have not been acknowledged.

Curriculum Vitae

Paul Craenen werd geboren op 25 februari 1972 te Leuven (B). Hij volgde secundair onderwijs aan het Sint-Jozefscollege te Sint-Pieters-Woluwe. Vanaf 1982 volgde hij pianolessen en behaalde de regeringsmedaille voor piano aan de academie van Londerzeel (1989). Na hogere muziekstudies aan het Lemmensinstituut te Leuven behaalde hij het diploma van Meester in de Muziek met als specificaties piano (1995) en kamermuziek (1997). Hij is sinds 1995 professioneel actief als leraar piano, leraar begeleidingspraktijk en begeleider in het deeltijdse kunstonderwijs. Daarnaast is hij betrokken bij tal van educatieve projecten rond hedendaagse muziek. Hij is de bedenker en initiatiefnemer van een opleiding 'experimentele muziek' die in 2008 door de Vlaamse Gemeenschap werd goedgekeurd als een reguliere optie in het deeltijds kunstonderwijs.

Vanaf eind jaren '90 is hij steeds meer actief als componist en geluidskunstenaar. Zijn composities kwamen aan bod in tal van festivals in binnen- en buitenland. In september 2001 startte hij als componist een artistiek onderzoek aan het Orpheus Instituut te Gent, eerst binnen de Laureaatsopleiding, vanaf september 2005 binnen het docARTES-programma.

Van 2007 tot 2009 doceerde hij als gastdocent een mastercursus 'intermedia' aan het Conservatorium van Amsterdam en was hij lid van de Arti-onderzoeksgroep van de Amsterdamse Hogeschool der Kunsten.

Hij schreef talrijke artikelen in opdracht met als centrale onderwerpen kunstpolitiek en muziek. In het voorjaar van 2010 verscheen een publicatie waarvan hij de samensteller was en waaraan negen jonge, beloftevolle Europese muzikmakers een bijdrage leverden (*Beginning with Music, Continuing otherwise*. rtrsrch vol.2, n°1, Arti/ahk, 2010).