

Cover Page



Universiteit Leiden



The handle <http://hdl.handle.net/1887/20140> holds various files of this Leiden University dissertation.

Author: Deforce, Arne

Title: Laborinth II : denken als experiment : 472 'meditaties' over de noodzaak van het creatief denken en experimenteren in het uitvoeren van complexe muziek van 1962 tot heden

Date: 2012-11-14

LABORINTH II

De regels van het spel, leer alles, lees alles, onderzoek alles. ... Als twee teksten, twee beweringen of twee ideeën met elkaar in tegenspraak zijn, wees dan eerder bereid ze met elkaar te verzoenen dan een van de twee te elimineren; beschouw ze als twee facetten of twee opeenvolgende stadia van dezelfde werkelijkheid, een werkelijkheid die vanwege haar complexiteit juist zo overtuigend menselijk is (Yourcenar 1988: 288).

REPRESENTATIE

1. De laat 20^{ste}-eeuwse avant-garde partituren van de zogenaamde *New Complexity* muziek vertonen in hun notatie een kritiek op het representatiedenken van de academische uitvoeringspraktijk en zijn limiterende visies op het primaat van de partituur. Dit representatiedenken stelt in haar traditionele opvatting een denken centraal waar de uitvoering een representatie, d.w.z. een zo getrouw mogelijke weergave is van de partituur die ten gehore moet worden gebracht. Omgekeerd wil ook de notatie een zo exact mogelijke representatie zijn van de klinkende muziek. Ze staan in een verhouding van identiteit en verschil, waarbij het resultaat als een negatie wordt beschouwd voor zo lang het aan het identieke is onderworpen. De avant-garde muziek en experimentele partituren van de tweede helft van de 20^{ste} eeuw, waaronder de zeer gedetailleerde schriftuur van de complexity-notatie of de indeterministische grafische partituren en conceptuele tekstpartituren van de improvisatiescène, zijn ontstaan uit een doelbewust en provocerend falen van de representatie en kunnen daarom niet langer in termen van het identieke worden begrepen. De correcte uitvoering van bijvoorbeeld een complexity-partituur is vanuit het standpunt van het representatiedenken onmogelijk. Om speelbaar te zijn moet het primaat van de partituur worden opgegeven om zo in de herhaling van het oefenen steeds meer zuiver wordende verschillen die niet onderworpen zijn aan het identieke van de partituur op zich te denken, mogelijk te maken en tot vertolking te kunnen brengen.

2. De logos van de representatie is een lange traditie die de uitvoeringspraktijk binnen vooral academische milieus sinds het einde van de 19^{de} en vooral in de 20^{ste} eeuw meer en meer is gaan overheersen. Dit representatiedenken houdt in dat de partituur een controleerbaar waarheidsgehalte wordt toegekend en dat oppositionele begrippen als partituur versus interpretatie, correct versus fout, goed versus slecht, speelbaar versus onspeelbaar, de uitvoeringspraktijk zijn gaan bepalen en domineren. In deze uitvoeringspraktijk staat een logos centraal die de partituur en de uitvoering aan elkaar onderwerpen en opvatten als een correcte of logisch te realiseren essentie. Ze is een begrensde, beheersbare eenheid die een

overeenstemming of muzikale 'gelijkstemmigheid' tussen haar representatie en haar realisatie moet bewerkstelligen. De uitvoering is de zintuiglijke 'correcte' weergave van de partituur als voorstelling van haar werkelijkheid. Zo is er binnen de logica van de representatie een vooronderstelde hiërarchie werkzaam die de genoteerde muziek als hoogste goed denkt op de uitvoering. De uitvoeringspraktijk denkt de muziek in relatie tot de partituur waarbij het verschil tussen uitvoering en notatie, tussen wat letterlijk staat genoteerd en wat werkelijk wordt gespeeld zoveel mogelijk in de spiegel van de partituur moet worden uitgevlakt. De status van de uitvoering valt binnen deze opvatting onder meer samen met de correctheid van haar realisatie. De klassieke partituur is binnen deze logos van representatie het *opus finitum* waarvan de artistieke uitvoering in de best mogelijke realisatie de singuliere gelijkenis is.

3. Het model van representatie is binnen de uitvoeringspraktijk van de laat 20^{ste}-eeuwse complexity-partituur niet langer van toepassing. Ook andere experimenten met bijvoorbeeld grafische notatie, tekstuele partituren en improvisatiepraktijken hebben geleid tot een nieuwe visie op de partituur. Door een overdetaillering van de schriftuur is de complexity-partituur uitgegroeid tot een 'totaliteit' die met de logica van de representatie niet langer 'correct' kan worden gelezen en gespeeld. De complexity-partituur is een gecomponeerde totaliteit die niet langer een muzikale waarde op zichzelf is maar pas waarde en betekenis wordt toegeschreven in de act van het spelen. De totaliteit van de complexity-partituur kan slechts leven worden ingeblazen wanneer de uitvoerder haar beslotenheid binnendringt en de totaliteit zelf openbreekt tot een artistieke structuur van creatieve mogelijkheid, vrijheid en oneindigheid. De partituur en de uitvoering staan niet langer tot elkaar in een verhouding van 'waarheid', eenvoud en eenheid maar in verhouding van mogelijkheid, complexiteit en veelheid. De uitvoeringspraktijk gaat niet langer over het tot eenheid brengen van een oppositioneel denken in termen van het streven naar de gelijkheid tussen partituur en uitvoering maar om de verbinding tussen enerzijds de 'totaliserende' notatie van de partituur en het denken van de componist en anderzijds de veelheid van singuliere verschillen die de partituur oproept, het zich door de partituur aangesproken voelen van de uitvoerder om het andere van de partituur in de uitvoering mogelijk te maken. De complexity-partituur staat als totaliteit niet op zich, of ze zou onmenselijk autoritair zijn, maar verhoudt zich tot de uitvoeringspraktijk als concept van creativiteit door zich niet te verbinden met het gelijke maar met het verschil, het appèl van de ander, als uitnodiging van potentiële mogelijkheid. De verbindingskracht met het andere als oneindigheid van verschil kan slechts in en door de totaliteit van de partituur tot muzikale werkelijkheid komen. Een partituurgetrouwe 'correcte' uitvoering van de partituur als model is niet langer mogelijk maar ook niet langer aan de orde. De complexity-partituur is een totaliteit die in de ontmoeting met het andere van de uitvoerder haar creatieve bestemming vindt. De complexity-partituur is een vertrekpunt, een kaart van waaruit de componist de vraag stelt naar de grens van het gelijke dat het andere van de grensoverschrijding oproept. De componist vraagt naar de mogelijkheid van de begrenzing en de mogelijke grensoverschrijding in de totaliteit van een notatietechniek die muzikaal allesomvattend wil zijn. De macht van de notatie is tegelijk haar kracht en onmacht waarmee ze als totaliteit de vraag stelt naar de verbinding tussen wat binnen de tekst van de partituur valt en wat eraan ontsnapt, de grens tussen het binnen en het buiten van de partituur en de uitvoeringspraktijk, het gelijke en het verschil, het mogelijke en onmogelijke. Tussen de totaliteit van de

partituur en het oneindige van de uitvoering staat niet de *logos* van de representatie maar de 'veelstemmige' *eros* van de affirmatie.

4. De complexity-partituur verwijst niet naar de uitvoering en vice versa. Ze zijn niet louter van elkaar afhankelijk maar brengen elkaar voort. Beiden verwijzen naar zichzelf, de partituur naar de partituur *en* andere partituren, de uitvoering naar de uitvoering *en* andere uitvoeringen. De partituur 'zegt' over andere partituren zichzelf, de uitvoering 'zegt' over andere uitvoeringen de uitvoering. De partituur maakt slechts uitvoering mogelijk die verwijst naar de ander van zichzelf, naar andere mogelijke uitvoeringen die zijn geweest, andere uitvoeringen die mogelijk zouden kunnen zijn of mogelijk zouden kunnen geweest zijn. Anders gezegd, de uitvoering verwijst niet op dialectische manier naar de partituur als weergave van haar 'gelijkstemmige' werkelijkheid, maar naar de 'veelstemmige' realisaties van haar veelvuldige mogelijkheid. De partituur en de uitvoering zijn elkaars potentiële ander en kunnen nooit tot de logica van de representatie worden teruggevoerd. Ze zijn de affirmatie van elkaars onherleidbare ander of de singuliere voorstelling van elkaars alteriteit. Musiceren is niet de partituur uitvoeren maar de partituur creëren als actieve scheppende kracht tussen vrijheid en mogelijkheid, toeval en artistieke noodzaak, wording en verwording.

5. Wie een complexity-partituur speelt kan de hoogtewerking van de onspeelbare complexiteit alleen benaderen vanuit de afgrond van haar diepte, het gevaar van het toeval en het risico van de val. De musicus moet een kunstenaar worden en beoefenaar zijn van de artiestenmetafysica van de Nietzscheaanse 'bovenmens'. De complexity-partituur is een in detail genoteerde onvoorspelbare vibrerende klankstructuur die zich als geheel affirmeert in de veelheid en verscheidenheid van de scheppende kracht van de uitvoerder. Hij zal het scheppend vermogen van de complexity-partituur naar boven spelen als actieve en affirmatieve kracht. Hier produceren het mogelijke en onmogelijke, het speelbare en niet-speelbare, het toeval en de noodzaak elkaars artistieke voorwaarden en '...negeert de ene kracht, die gehoorzaamheid afdwingt, niet de andere, de kracht die ze zelf niet is, maar affirmeert haar eigen differentie, genietend van de verscheidenheid' (Deleuze 1999: 9). De complexity-partituur heeft het muzikale denken van de uitvoeringspraktijk daarmee verrijkend en verrijkend veranderd. De dialectische opvatting van de uitvoeringspraktijk als toe-eigening van de partituur en opheffing van het verschil - het uitvoeringsdenken en ambacht van het spelen wat de partituur voorschrijft - is drastisch omgegooid tot een vorm van artistiek oplossings- en procesdenken dat neerkomt op het spelen van wat de partituur in het veld creëert, de actieve scheppende kracht die ze uitoefent op de uitvoerder. De partituur uitvoeren is interpreteren en evalueren van haar krachten, het affirmeren van haar vervreemding, dissonantie en differentie.

6. Het bestuderen van een complexity-partituur als *Time and Motion Study II* (TMS2) (1973-76) van de componist Brian Ferneyhough is als het beklimmen van

*Mount Improbable*⁴, een muzikaal hooggebergte dat zich zonder het risico en de zekerheid van de val niet laat temmen. Achter elke berg ligt weliswaar een nieuwe, maar hoge bergen lijken ook vaak vlak voor wie erop loopt en staat. Alsof elke berg niet hoog genoeg is, lijkt het alsof er op elke berg een nieuwe staat en daarop weer een nieuwe en zo maar door steeds hogerop, zonder eind. De beklimming van het hooggebergte van het onwaarschijnlijke dat in de 19^{de}-eeuwse transcendente virtuositeit zijn opgang kende, vindt in de complexity-partituur zijn Nietzscheaanse ondergang als post-moderne bekroning. In de extreem complexe notatie met zijn inktzwarte dikke strepen ligt de provocatie van de 'wil tot macht', de noodzaak van het uitvinden of tot stand brengen van nieuwe muzikale 'vormexperimenten op steeds hogere niveaus van gestabiliseerde onwaarschijnlijkheid' (Sloterdijk 2011: 129). Het studeren van de partituur is de procesmatige inlijving van het bijna onmogelijke in een muzikaal oefen- en uitvoeringsdiscours dat de virtuositeit van het musicerende lichaam optilt tot wat Peter Sloterdijk in zijn antropotechnische analyse van de moderne mens benoemt als 'de natuurlijkste vorm van natuurlijke tegennatuurlijkheid' (Sloterdijk 2011: 134-135). De bovenmatige virtuositeit van de uitvoering komt tot stand in de subversieve artisticeit van de extreem complexe notatie. De musicus-kunstenaar zal de bestaande lijfelijke van zijn virtuositeit van bovenaf ondergraven en het bestaande overstijgen door af te dalen in de creatieve kracht van wat verborgen ligt in het 'acro' van de acrobatiek van het onwaarschijnlijke (<gr. *akro*: hoog, bovenste, en *bainein*: lopen, schrijden). 'In het verlangen de onwaarschijnlijkheid hoger op te voeren tot een gebergte van gebergten komt het uiterste tot uitdrukking waartoe een artistieke belijdenis het kan brengen' (Sloterdijk 2011: 131). De ondergraving van het mogelijke is het acrobatisch programma van de bovengraving van het onwaarschijnlijke. 'De vernietiging als actieve vernietiging van alle bekende waarden vormt het spoor van de scheppende kracht' (Deleuze 1999: 212). Dat is het credo van de scheppende hoogtekunstenaar, de beklimming van *Mount Improbable*.

APORIE

7. Er is niets buiten de partituur en er is niets binnen de partituur, ook niet de uitvoering. Er is niets buiten de uitvoering en er is niets binnen de uitvoering, ook niet de partituur. Er ligt niets buiten en ook niets binnen. Het binnen en buiten gaan in elkaar op als binnen-buiten en buiten-binnen. Partituur en uitvoering zijn elkaars binnenste binnen-buiten en buitenste buiten-binnen. Binnen en buiten zijn hier als binaire tegenstelling een onmogelijkheid geworden. Ze zijn het buiten binnen-in en het binnen buiten-in. Dat is de plaats waar de muziek gebeurt, waar binnen-buiten en buiten-binnen elkaar wederzijds bepalen, doordringen en opheffen: 'tussen in', 'te midden van' - *in-between*. Het musiceren *in-between* vertrekt vanuit besef dat de partituur en de uitvoering van een muziekstuk altijd incompleet zullen zijn. De partituur, de uitvoering en de beluistering zijn nooit af omdat elke lezing eerst en vooral afhangt van de context waarbinnen het muziekstuk wordt gecomponeerd, gehoord en uitgevoerd. Voorts worden de interpretatie en speeltechniek van complexity-partituren bepaald door de keuzes die worden gemaakt, de mogelijkheden die hierdoor worden uitgesloten en niet in de uitvoering worden opgenomen. Verder speelt ook de ervaringsfactor van eerdere uitvoeringen van het

⁴ *Climbing Mount Improbable*, titel van de verzamelde voordrachten van sterbioloog Richard Dawkins, voor de natuurgeschiedenis beschreven als klauterpartij in het gebergte van onwaarschijnlijkheden, als metafoor gebruikt door de filosoof Peter Sloterdijk voor de metafysica van de kunstenaar als hoogtebeklimmer (Sloterdijk 2011: 127).

werk en andere werken en uitvoeringen die aan het werk zijn voorafgegaan een belangrijke rol. Ook verandert tijdens het spelen de interpretatie van wat een uitvoerder speelt door wat hij speelt, gespeeld heeft en wat hij daarna nog spelen moet. Met andere woorden elke noot, klank, frase, compositie, interpretatie en uitvoering is zich voordurend aan het vormen, veranderen en muteren binnen een eindeloos interactiesysteem van uitvoeren, luisteren en interpreteren. Bovendien zit elke complexity-partituur vol vragen, tegenstellingen en muzikaal-technische impasses. Ze zijn doortrokken van onvermijdelijke problemen en onmogelijke passages die door weloverwogen keuzes van de uitvoerder moeten worden uitgewerkt. Op dit vlak zijn complexity-partituren beladen met wat men in de filosofie aporieën noemt (<gr. van *a*, zonder en *poros*, uitweg). Het zijn onmogelijke passages en probleemstellingen waar de tekst aan het lezen, de partituur aan de uitvoering en op zijn beurt ook het lezen aan de tekst ontsnapt.

8. De aporie van de partituur ontstaat in een zekere onbeslisbaarheid met betrekking tot de onmogelijkheid van de schriftuur. De notatie is dermate complex dat ze aporieën voortbrengt waartegen de uit te voeren handelingen worden opgeschort. De notatie van de onspeelbaarheid is notatie die het spelen van onmogelijkheid wil opwekken, het spelen van gecomponeerde onspeelbaarheid of een spelen dat gaat over het spelen van onspeelbaarheid. De retoriek van de partituur en het spelen van iets dat (on)mogelijkheid als artistiek resultaat wil laten horen, produceert een musiceren dat iets 'vertelt' over zijn eigen onspeelbaarheid. De schriftuur van onspeelbaarheid is aporetisch in het feit dat ze in allegorisch gevecht treedt met haarzelf. Deze spanning is tegelijk de toestand van haar mogelijkheid, het is tegelijk de conditie van haar mogelijkheid en haar grens. De aporie zal zich echter tegen de aporie zelf moeten richten om de onbeslisbaarheid van het niet kunnen of 'het niet weten wat' te spelen op te heffen in de 'ervaring van de non-passage' de onmogelijke doorgang, de niet-overgang van de partituur naar de uitvoering. We begeven ons in 'de beproeving van wat er gebeurt en passioneert in deze non-passage, ons paralyseert in deze afscheiding op een niet noodzakelijkerwijze negatieve manier: voor een poort, een drempel, een grens, een lijn, of eenvoudigweg de afgrond of de grond van de ander als zodanig' (Derrida 1996: 31). De uitvoering van de aporieën van de partituur zijn, met andere woorden, pas mogelijk wanneer de uitvoerder zich bezint op het feit dat de notatie een virtuele constructie is van een onmogelijkheid van een grens die door hem moet worden geproduceerd en overschreden. De musicus moet niet gaan tot de grens of het eindpunt waar de partituur hem afscheidt van de (on)mogelijkheid maar gaan in de zone waar de aporie plaatsgrijpt en vertrekken in het punt waar afgescheiden zijn een beginnen is, 'in dat gebied waar het zelfs niet meer mogelijk is problemen tot stand te brengen' (Derrida 1996: 31). Dit gebeurt alleen in het proces van de deconstructie van haar opposities. De partituur en de uitvoering kunnen niet langer worden gedacht in een verhouding van een te realiseren synthese maar in een verhouding van radicale ambivalentie of aporie. De notatie, de uitvoeringspraktijk, de muziek deconstrueert zich door een muziek te produceren die gaat over haar eigen mislukking. 'De deconstructie is een singuliere aporie die zich laat besmetten, parasiteren door net dat wat ze deconstrueert' (Derrida 1988: 133). Zo ligt in bepaalde onmogelijke passages van TMS2 de muzikale waarde in de allegorie van haar onspeelbaarheid. Door de aporieën produceert de partituur een uitvoering die een esthetica van de mislukking centraal stelt. De notatie keert zich om zo te zeggen tegen zichzelf en produceert iets anders dan wat uit de notatie op een eerste gezicht lijkt te blijken. Ze is zelfreflexief. Het beeld van de notatie 'spreekt' zich om zo te zeggen tegen en

wordt het zinnebeeld van haar tegenbeeld. Door te falen produceert de notatie een musiceren die absolute controle onmogelijk maakt en opschort. De aporie is de non-passage van de onmogelijke mogelijkheid van de partituur naar de mogelijke onmogelijkheid van de uitvoering. Ze is de weg naar het anders denken als mogelijkheid van het onmogelijke dat 'gebeurt' in de ervaring van *aporia*:

Het moeilijke of niet-praktische, hier de onmogelijke, ontzegde, geweigerde of verboden doorgang, kan zelfs nog iets anders zijn, een niet-doorgang, een gebeurtenis van komen of wat komen zal die niet langer de gedaante van de consistente beweging heeft van het doorgeven, het oversteken, het overschrijden, het 'zich voltrekken' van een gebeuren dat niet meer de verschijning of uitstraling heeft van een verloop: kortom een komen zonder voortgang (*une venue sans pas*)(Derrida 1996: 25).

In de aporie van de onspeelbaarheid ligt een kritische bevraging van notatie en uitvoeringspraktijk die een appèl vormt tot het verkennen en veroveren van het ongekende. De complexiteit van de partituur dwingt de uitvoerder tot het aannemen van een andere verhouding tot het onmogelijke en te zoeken naar iets anders. 'Maar wat betekenen deze woorden "Mogelijk", "Onmogelijk"? ... Het is zeker gemakkelijk te zeggen dat deze woorden twee manieren zijn om het "onbekende" te benoemen, twee modi om toegang te krijgen of om zich te verhouden tot dat wat anders is' (Blanchot 1969: 429).

9. Complexity-partituren zijn bij uitstek aporetisch. Ze sturen in hun notatie aan op een niet te controleren controle die alleen door de artistieke autonomie van de uitvoerder kan worden beantwoord met een muzikaal-artistieke propositie. We kunnen zeggen dat de onspeelbaarheid van de partituur functioneert in het aporetische systeem van controle en autonomie. De componist wil in zijn complexe notatie een maximale controle hebben maar zijn doel blijft het stimuleren van de artistieke autonomie van de uitvoerder die de onspeelbaarheid van de notatie affirmeert in het mogelijk maken van het spelen van onmogelijkheid. De affirmatie van het onmogelijke heeft tot doel de autonomie van het loslaten. Ze maakt daarbij de weg vrij naar het (on)waarschijnlijk mogelijke. 'De affirmatie die door de negatieve vorm werd aangekondigd, was dus de noodzaak van de ervaring zelf, de ervaring van de aporie (en die twee woorden die zeggen dat de passage en de non-passage zich op aporetische wijze koppelen), de ervaring als volharding of als passie, als verzet of als niet-eindigende rest' (Derrida 1996: 42). Wanneer controle en autonomie met elkaar co-existeren ontstaat een opwaartse kettingreactie van ontwikkelende muzikale mogelijkheden. Als een bepaalde passage echter zo genoteerd is dat ze zo goed als onuitvoerbaar is kan de affirmatie alleen worden gevonden als de partituur gelezen wordt als een artistieke bemiddeling tussen de intenties van de componist en die van de uitvoerder. In dit geval staat de partituur niet langer als een icoon in de hoogte tussen de componist en de uitvoerder maar zijn de componist en de uitvoerder elkaars bemiddelaar. De partituur kan gelezen worden als een interface, een tussen-ruimte of intermediair waardoor ze met elkaar in verbinding treden. Het vraagstuk van de partituur wordt niet beantwoord met wat correct of fout is maar met het binnen het discours van de uitvoerder, best mogelijke voorstel.

10. De complexiteit van bijvoorbeeld TMS2 ondergraaft de zekerheden van de op klassieke technieken gefundeerde uitvoeringspraktijk maar opent daarin de weg naar nieuwe en andere vormen van muzikale expressie. De partituur creëert aporie en daarin nieuwe speelwijzen. Het onmogelijke doen is niet onmogelijk maar moeilijk! De ervaring van de aporie appelleert aan het nemen van creatieve beslissingen die voorbij gaan aan het gekende. De aporie opent de weg naar een mogelijkheid die slechts mogelijk is door onmogelijk te zijn, door het onmogelijke op te eisen, een zeker engagement waarbij de musicus niet langer kan steunen op vertrouwde oplossingsstrategieën maar er nieuwe moet uitvinden: 'de mogelijksvoorwaarde van deze praktijk, de responsabiliteit, is de ervaring van de mogelijkheid van het onmogelijke: de proef van de aporie van waaruit men de enig mogelijke inventie kan uitvinden, de onmogelijke inventie' (Derrida 1991: 43). Ze is de ervaring van de esthetica van het mislukken in totale toewijding en overgave. Loslaten is de vormgevende kracht van de aporie als discipline.

11. De aporie van de partituur produceert het *in-between* van de uitvoering, de tussen-ruimte waarin de muziek plaatsgrijpt. Het lezen en spelen van een complexity-partituur is daarom steeds een activiteit van deconstructie. Ze is een manier om de aporieën van de partituur op te sporen, om de paradoxen van de notatie zichtbaar te maken. Daarin zal de uitvoerder de grenzen van de klassieke benadering van wat wel of niet speelbaar is overschrijden en opereren in de tussenzone, daar waar speelbaarheid het onspeelbare en niet-noteerbare raakt, op dezelfde wijze waar de componist met complexe notatiewijzen in zijn partituur het speelbare en niet-noteerbare raakt. Het spanningsveld tussen notatie en improvisatie wordt daarmee heel sterk voelbaar in de wijze waarop de notatie zichzelf reflecteert in de totstandkoming van de muziek. De klinkende muziek zit gevangen in de belofte van de schriftuur die de speler vanuit de ervaring van de aporie in beweging brengt. Hier ontstaat het *in-between*. De ervaring van de mogelijkheid van het onmogelijke. De musicus zit gevat tussen het maken van keuzes en het nemen van een artistieke verantwoordelijkheid. Elke handeling met betrekking tot een onspeelbare passage vereist een artistieke beslissing. Hij kan alleen maar tot spelen en handelen komen, door iets te doen wat niet letterlijk staat genoteerd, door iets na te laten en iets aan de controle van de partituur te laten ontsnappen. Het is de paradox van de muziek dat het tekort van de uitvoering als gevolg van het teveel aan informatie in de partituur zich niet manifesteert als tekort maar als autonoom artistiek surplus van het teveel. De musicus moet zijn verantwoordelijkheid nemen door in de partituur artistiek autonoom te worden.

12. De uitvoering van een complexity-partituur vindt haar oorsprong in de (on)mogelijkheid van uitvoering. Ze is het supplement dat zelf autonoom is. Het supplement is daarmee zelf het oorspronkelijke, dat in het uitblijven van het genoteerde het oneindige oorspronkelijke uitstel is. Het primaat van de partituur als betekenaar verschuift naar de uitvoering. Het supplement is iets dat ter aanvulling komt dat tegelijk vervangt, substitueert en iets toevoegt. Het supplement supplementeert iets wat reeds een geheel is op zichzelf of ze complementeert door iets toe te voegen om iets tot een geheel te maken.

13. De uitvoering is het supplement van de partituur maar tegelijk is ook de partituur zelf supplement bij uitstek, het supplement van het supplement, het teken van de klinkende muziek dat als teken van de partituur plaatsgrijpt. Het supplement van het spelen verplaatst het teken van de partituur naar het onvervangbare teken van de uitvoering dat op zijn beurt teken wordt van het supplement partituur. Dat is de paradox van de verschuiving of het ambigue karakter van het supplement. Het blijft moeilijk te bepalen wanneer het supplement een toegevoegde waarde is, 'een surplus, een overvloed die een andere overvloed verrijkt, het hoogtepunt van de aanwezigheid' of indien het supplement toevoegt om slechts te vervangen: 'hij komt tussenbeide waar hij in de plaats kruipt van; hij vervult iets, alsof men een leegte vult; hij representeert en verbeeldt door een gebrek dat de aanwezigheid voorafgaat. (Derrida 1967a: 208). Partituur en uitvoering supplementeren elkaar niet als gebrek maar zijn bij een geslaagde uitvoering elkaars aanvulling en voltooiing, ze verschuiven in elkaars overvloed. Het supplement kunnen we aporetisch noemen omdat het iets aanvult of voltooit dat niet in de notatie van de partituur kan worden gerepresenteerd. Het supplement ontstaat in de aporie, in het falen van de representatie, daar waar de notatie zich tegen zichzelf keert. In het doorbreken van de breuklijnen van de aporie grijpt het supplement plaats als iets dat gebeurt waar 'het onmogelijke een onmogelijk complement komt toevoegen, een toevoeging van onmogelijkheid aan de mogelijkheid' (Derrida 1996: 121). Dat is het *in-between*, het altijd tussen-in van de uitvoeringspraktijk, het nooit ingeloste uitstel van de partituur als overvloed. De partituur is de noodzakelijke mogelijkheidsvoorwaarde van de uitvoering, die tegelijk de onmogelijkheid impliceert van datgene wat het mogelijk maakt, namelijk de uitvoering. De partituur is de tussenruimte van de uitvoering en de uitvoering de tussenruimte van de partituur. De aporie van de overvloed van de notatie affirmeert zich in de overvloed van de aporie van de uitvoering. De vragen van de aporie blijven overeind, als een einder zonder eind.

'Ze zullen ons dwingen om ons af te vragen: is dit een aporie? Waar moet je ze situeren? In de onmogelijkheid of, wat niet noodzakelijk op het zelfde neerkomt, in de mogelijkheid van een onmogelijkheid? Wat kan de mogelijkheid van een onmogelijkheid zijn? Hoe haar te *denken*? Hoe haar te *zeggen* vanuit een blik op het terrein van de logica en het gevoel? Hoe haar te benaderen, te doen leven, *existeren*? Hoe ervan te *getuigen*? (Derrida 1996: 121).

14. Zowel de partituur als de uitvoering zijn van elkaar verschillend, afwijkend en anders. Ze staan open voor elkaars anders-zijn en maken elkaars alteriteit mogelijk. In elke uitvoering wordt een 'verschil' bovengehaald dat elke uitvoering tot een niet-identieke singuliere gebeurtenis maakt. De schriftuur en notatie zal zich in het lezen openen om in de uitvoering en interpretatie een proces van continue verschillen in het werk te stellen. De complexity-partituur genereert onontkoombaar andere denk-, lees- en uitvoeringspraktijken die onhoudbare vooronderstellingen blootleggen en de muziek bevrijden van de partituur en de uitvoering als eenheid. De partituur en de uitvoering zijn niet langer elkaars representatie maar elkaars deconstructie. Dat is het einde van de partituur en de uitvoering als representatiekunst. Het einde dat zich opent voor het nooit eindigende verschil.

DETERRITORIALISERING

15. De complexity-partituur is strategisch en catastrofaal: *strategisch* als doelbewuste provocatie van de niet te voorspellen handelingen van de uitvoerder-kunstenaar, *catastrofaal* als onafwendbaar en wel subliem falen als essentieel element van haar realisatie, het maken van muziek tot kunst. De complexity-partituur is daarom een chaotische structuur van worden en verwording, noodzaak en toeval, controle en autonomie. In de onmogelijkheid van het correct uitvoeren van de notatie ligt de noodzaak van haar mogelijkheid, de muzikale uitdrukking van haar artistieke drijfkracht en het handelen als sublieme falen. De strategie van het falen is de bevestiging van het toeval dat wordt gecontroleerd door de noodzaak van de notatie. De noodzaak van de notatie affirmeert zich vanuit de autonomie van het toeval, in die zin dat de uitvoering zich affirmeert vanuit de partituur, de autonomie vanuit de controle, en het muzikale zijn vanuit het muzikale worden. Geen uitvoering is gelijk, het unieke ontspringt uit de noodzaak van het onmogelijke. Dat is de esthetica van het falen door niemand beter verwoord dan de schrijver Samuel Beckett: 'Ooit gefaald. Geeft niet. Weer proberen. Weer falen. Beter falen... Weer falen. Weer beter. Of beter slechter' (Beckett 2000: 5-6). Het sublieme falen van de partituur legt de uitvoerder niet het zwijgen op maar roept hem op steeds verder te gaan. Het falen is niet gericht op het overwinnen maar op het genieten van de artistieke differentie, het onderzoek naar de mogelijkheden van het muzikale zijn dat ontspringt aan het worden. De partituur is een imperatief dat met een artistieke propositie moet worden ingevuld.

16. De complexity-partituur kan men beschouwen als een tweedimensionaal 'eenstemmig' vlak. Het notenblad is een kaart waarin de muziek als schriftuur zit opgesloten. De kaart is niet de representatie van een muzikale wereld op papier maar creëert er één als genoteerde tijd, klank en beweging in de veelstemmige multidimensionale ruimte van de uitvoering. De 'eenstemmige' oppervlakte van het notenblad staat voor de eenduidige voorstelling van 'hetzelfde', het identieke dat alleen in haar schriftuur leesbaar is. Daartegenover staat het niet-identieke, het altijd veranderende verschil van de act van het lezen, de handeling en de realisatie. Dat lezen, die handeling en die realisatie staan altijd in het teken van het veelvoud aan lezingen, handelingen en uitvoeringen die in het creatieproces begonnen zijn te beginnen. Alles wat bij een eerste lezing niet wordt gelezen zal worden doorgeschoven naar de volgende lezing. Elke uitvoering is een deelvvoering van het meervoud aan uitvoeringen. De partituur is in haar 'eenstemmigheid' na elke lezing nooit af en is juist daardoor altijd het vooraf of een voorspel op nieuwe lezingen en uitvoeringen die zullen komen. Elke uitvoering trekt zo zijn spoor naar een volgende en wordt daarin hernieuwd meegenomen. Na elke uitvoering zal men van vooraf aan altijd opnieuw herbeginnen in het begin dat altijd al is begonnen. Dat is het grote refrein van de uitvoeringspraktijk. Het refrein van de eindeloze herhaling van het oefenen, dat steeds nieuwe en andere ordes in en uit de chaos schept van zowel de partituur als de uitvoering. De uitvoerder creëert muzikale lijnen in de sporen van de partituur, de componist tekent en componeert muzikale structuren in het speel- en handelingsveld van het instrument en de musicus. Ze bepalen elkaars activiteit en creëren zo elkaars muzikaal territorium dat de organisatie van het musiceren mogelijk maakt. In de complexity-partituur is de musicus in staat muziek te herhalen en tegelijk te creëren als een actieve en creatieve operatie die wordt gestuurd door twee tegengestelde krachten: het deconditioneren of deprogrammeren

van de gekende muzikale vormen en gewoonten, alsook het organiseren en programmeren van nieuwe muzikale structuren en expressies. De complexity-partituur als het refrein van de herhaalbaarheid is een organisatie van regels ter bevordering van de heruitvoerbaarheid van een muziek die in de herhaling uit is op de transformatie van haar eigen systeem, dat wil zeggen: het creëren van iets dat echt nieuw is en nooit tweemaal hetzelfde. De partituur als kaart (her)schept haar territorium in het spel van de musicus. Het refrein van het oefenen en spelen opent de weg naar het ondermijnen van het refrein zelf, het inbreken op de herhaling als voorwaarde tot het creëren van het nieuwe. Refrein worden is door de herhaling heen gaan en het refrein van de partituur transformeren tot eindeloze wording van het andere, de unieke eenmalige wording in muziek. 'Muziek is de creatieve, actieve werking, die bestaat uit de deterritorialisering van het refrein. Terwijl het refrein in wezen territoriaal, territorialiserend of reterritorialiserend is, schept de muziek een continue deterritorialiserende inhoud tot een vorm van deterritorialiserende expressie' (Deleuze 1980: 369). Deze complexe zin van de filosoof Gilles Deleuze grijpt in een gemusicaliseerde syntax wat musici eigenlijk doen. Een complexity-partituur spelen is de act van het refrein worden in de herhaling van het onherhaalbare of de deterritorialisering van de instrumentale gewoonten. De musicus zal de herhaling in het oefenen zelf als refrein inzetten om het als anti-refrein van muziek naar boven te spelen. De complexity-partituur zal de gewoontes deterritorialiseren om de herhaling van niet-herhaalbare gewoontes mogelijk te maken. Niet de herhaalbaarheid van de partituur maar de herhaalbaarheid van het onherhaalbare karakter van de muziek en haar uitvoeringspraktijk is de inzet van de complexe notatietechniek. De complexity-partituur deterritorialiseert het territorium van de herhaalbaarheid en verschuift hiermee het universele ambacht van het instrumentale kennen naar de singuliere kunst van het instrumentale kunnen. Deterritorialiseren is zelf kunst worden in de reterritorialisering van het ambacht. De grens van de partituur bevordert de grensoverschrijding van de artistieke uitvoeringspraktijk waarin partituur en uitvoering beiden de grens van de grensoverschrijding begrenzen en weerom ontgrenzen. De partituur als refrein van de herhaalbaarheid ontgrenst de territorialisering van de muzikale vorm als artistieke expressie van de onherhaalbaarheid.

17. Nooit krijgt men de complexity-partituur geheel gelezen en gespeeld; ze ligt altijd als een onvoltooid potentieel vooruit op de uitvoering. Geen enkele uitvoering put de leesbaarheid van de partituur uit maar trekt elke lezing voort in zijn volgende. Elke nieuwe lezing vertelt iets over wat men in een voorafgaande lezing heeft gelezen of gelezen zou kunnen hebben. De complexity-partituur doorbreekt de vermeende vanzelfsprekendheid van de notatie om zo een uitvoeringspraktijk van 'het andere' uit de notatie zelf te laten ontspringen. De experimentele en complexe schrijfstijl van de notatie nodigt uit tot een tegendraadse manier van lezen. Het komt er niet op aan om te lezen wat er staat, maar om wat er staat te lezen als voorwaarde en aanhef tot het lezen zelf, het lezen dat in het spelen en het spelen dat in het lezen het verschil maakt, aan het veranderen is en aan het worden is. Het einde van de lezing keert als een vooraf altijd terug naar het begin dat voert naar steeds meer nieuwe lezingen en uitvoeringen die elkaars eindeloze terugkoppeling, verschil en supplement zijn.

18. Een 'goed' genoteerd compositorisch gegeven als artistiek onderzoek is nooit uit op een eenduidige technische of muzikale oplossing. De probleemstelling van het

artistieke gegeven zal altijd nieuwe creatieve mogelijkheden genereren en tegelijk blijft ook de probleemstelling zelf als artistiek gegeven bestaan. Het punt waar het in de artistieke praktijk om gaat, is niet zozeer het oplossen van de probleemstelling zelf maar het genereren van een kritische houding tussen partituur en uitvoeringspraktijk, die erop gericht is het muzikale denken te inspireren en in een gedurige staat van creatieve waakzaamheid te brengen. De probleemstelling genereert artistieke resultaten indien ze als probleemstelling zelf autonoom werkzaam blijft in de uitvoering. De complexity-partituur vraagt daarom van de uitvoerder een radicale paradigmawisseling en eist in haar kritiek een uitvoeringspraktijk van creatief procesmatig denken en handelen. De complexity-partituur is nooit af en vraagt in elke uitvoering naar revisie. De complexe notatie toont een consequent uitgewerkte visie op een schriftuur die alleen kan worden gevat als kunstwerk van meerduideligheid. De complexity-partituur is een artistieke propositie. Ze bevraagt zonder dat ze antwoord geeft en peilt in haar gelaagdheid naar ongekende en onvoorziene mogelijkheden van zowel notatie als uitvoeringspraktijk. De uitvoerder gaat met de partituur aan de slag buiten de logica van de representatie om en zal de mogelijkheden van de complexity-partituur als onderzoek van een differente uitvoeringspraktijk haar zin en bestemming geven. De partituur is niet de representatie van werkelijkheidszin maar van mogelijkheidszin. De uitvoerder is niet de vertolker maar de kunstenaar en onderzoeker van de partituur en uitvoeringspraktijk als kunst. 'Voorspellen wat gaat gebeuren en verrast zijn als het gebeurt. Voorspellen wat al gebeurd is en verrast zijn als het niet gebeurt' (Polet 1993: 213).

KNOOP, SPOOR, SCHRIFTUUR

19. De complexity-partituur toont niet louter het beeld van de klinkende muziek dat door de musicus-uitvoerder ambachtelijk zal worden gerealiseerd. Ze is niet langer de grafische voorstelling van de indeling van klanken en tonen in de tijd (<it. *partitura*, indeling) maar een strategisch plan van klanken voorgesteld in acties en handelingen. In de onmogelijkheid van haar noteerbaarheid of, anders gezegd, in de werkelijkheid van haar onspeelbaarheid ligt op paradoxale wijze de voorwaarde van haar mogelijkheid. De muziek mag onspeelbaar lijken, ze is wel uitvoerbaar. De complexity-partituur is daarom een 'nexus' (<lat. *nectere*, verbinden) waarvan verschillende lezingen, bevragingen, oplossingen en interpretaties van uiteenlopende muzikale aard kunnen worden gerealiseerd. Ze is een knooppunt en een verbinding die meerdere ideeën, percepten en affecten met elkaar verbindt: componist en uitvoerder, concept en uitvoering, compositie en uitvoeringspraktijk, partituur en improvisatie, uitvoering en publiek.

20. Het is niet langer mogelijk om de complexity-partituur te lezen vanuit kritisch dialectisch standpunt, namelijk de binaire tegenstelling mogelijk-onmogelijk, speelbaar-onspeelbaar, juist-fout. Waar in de klassieke partituur vanuit een dialectiek naar een eenheid tussen partituur en uitvoering wordt toegewerkt, ligt de eigenlijke uitdaging van de complexity-partituur in het bewerkstelligen van een verschildenken dat zich openstelt om het andere van de verhouding notatie en uitvoeringspraktijk te denken als het andere en niet langer te laten opgaan in het zelfde. In een complexity-partituur zal de musicus zich openstellen voor het appèl van notatie dat uit is op de onherleidbare vreemdheid, de radicaal andere klank van

het spel en het instrument. Het interpreteren en uitvoeren van een partituur krijgt in dit licht een heel andere betekenis. De aandacht voor de schriftuur van de complexiteit toont dat elk fragment een nooit geheel te overzien netwerk van mogelijkheden biedt. Gezien de veelvoudige, gefragmenteerde en parametrische informatiestructuur van de partituur is streven naar een sluitende ondubbelzinnige lezing vanuit het standpunt van een zo getrouw mogelijke, 'letterlijke' herhaling onmogelijk. De herhaling van het zelfde, de naakte herhaling van wat op papier staat is in de fysieke werkelijkheid en muzikale realiteit van de uitvoeringspraktijk niet mogelijk. De herhaling van de complexity-partituur is in wezen imaginair te noemen. Ze bestaat er uit om uit de overdaad aan informatie iets nieuws aan de herhaling zelf te onttrekken, met name het verschil. De herhaalbaarheid van de partituur staat niet in voor de herhaling van hetzelfde maar voor de herhaling van het andere. Zo kan men stellen dat de herhaling van de partituur niet langer ligt in de gelijkheid, het identieke, maar tussen de verschillen, het andere dat de partituur genereert. De complexity-partituur is het denkbeeld van een imaginaire herhaalbaarheid dat zich in de sonore werkelijkheid van haar uitvoering manifesteert in de overgang van het verschil. De klinkende muziek schuilt als immanent verschil, als een innerlijk verschillen in de 'werkelijke' herhaling van de partituur die alleen plaatsvindt in de verbeelding. De uitvoerbaarheid en herhaalbaarheid van de complexity-partituur is een innerlijke herhaling die in de uitvoering different wordt en zich in de klinkende muziek uit als een intuïtief, niet-begrijpelijk, immanent verschil.

21. De complexiteit van de partituur heeft in essentie het stimuleren en oversturen van de autonome verbeelding tot doel. De uit veel informatielagen bestaande structuur van de tekst kan niet worden gespeeld als een sluitend geheel of *opus finitum*. De tekst is gesloten op papier maar is slechts uitvoerbaar wanneer deze zich openstelt voor een muzikale verbeelding die muzikale informatie aan de partituur onttrekt. De uitvoering is een samentrekking van de informatielagen van wat de tekst als herhaalbaarheid te bieden geeft. De tekst is een soort 'inter-tekst', die als moment één geheel in het werk stelt waarvan de grens steeds opnieuw wordt overschreden. De muzikale tekst is hier in de verbeelding een herhaalbare meerdimensionale structuur die zich in de werkelijkheid van het spelen samentrekt van het ene naar het andere moment. Dat is de *vis repetitiva*: de in de verbeelding gevormde herhalende kracht van de partituur die in haar herhaling steeds nieuwe mogelijke samentrekkingen in werking stelt. Zo onderzoekt de ongezien complexe notatie van TMS2 de vraag naar de grens en de mogelijke grensoverschrijding van het instrumentale kennen en kunnen. Wat onmogelijk is kan niet worden gespeeld maar zal desondanks toch moeten worden uitgevoerd. Het onderzoek stelt de vraag over de macht en onmacht van notatie als discours van wat binnen het instrumentale kennen en kunnen mogelijk is en datgene wat daar in de uitvoering aan ontsnapt. De herhaalbaarheid van de partituur brengt de grens van het (on)mogelijke tot de orde, de overgang tussen muzikale en niet-muzikale geluiden, de grens tussen het binnen en het buiten van wat musiceren mogelijk maakt. De muziek laat tegelijk horen wat mogelijk en onmogelijk is en wat daaraan voorbij gaat. Zo appelleert de ingewikkelde schriftuur aan zowel mogelijkheids- als onmogelijkheidsdenken.

22. Traditioneel maakt men in de klassieke partituur gebruik van een notatie waarvan de tekens zoveel mogelijk symbolen zijn van de klinkende muziek zelf, de noten en samenklanken verdeeld in de tijd die door de uitvoerder moeten worden geïnterpreteerd. De praktijk van de artistieke uitvoeringskunst leert dat ook een

klassieke partituur in wezen nooit tweemaal op dezelfde manier wordt uitgevoerd. De complexity-partituur problematiseert de kunst van de interpret en uitvoeringspraktijk door nu juist te wijzen op de principiële onmogelijkheid te noteren wat in de uitvoering van een werk werkelijk gebeurt want elke schriftuur is tegelijkertijd zeggingskracht en ondermijning. De componist is genoodzaakt in het schrift de muziek aanwezig te stellen, die hem in het gebruik ervan ontglipt. Het 'overwinnen' alsook 'ondermijnen' van de schriftuur betekent zoveel als haar van haar traditionele allesoverheersende macht ontdoen. Er is een divergerende beweging aan het werk van bevestigen en ondermijnen, van constructie en deconstructie. Datgene wat in een complexity-partituur wordt gespeeld, ligt daarom zowel binnen als buiten het kader van het schrift, binnen als buiten het kader van de interpret, binnen als buiten het kader van de instrumentale speeltradities; het idioom van het instrument *binnen-buitengekeerd* als uiterste artistieke grens 'ontgrensd'.

23. De partituur van TMS2 stelt in haar complexiteit de vraag naar de grens van notatietechniek en speelbaarheid op het culminatiepunt waar notatie en improvisatie elkaar voortbrengen en in elkaar opgaan. Als met een vergrootglas toont en analyseert de componist nieuwe dimensies van de motorische processen en handelingen van het musiceren. De partituur confronteert de musicus met onder meer nieuwe regimes van ritmiek, regimes van notatie en speeltechniek zoals de samenstelling van ritmecomplexen door ritmische superpositie, de op meerdere 'notenbalken' genoteerde ont koppeling en stratificatie van de gestuele componenten van de linker- en rechterhand, of de desynchronisatie van de streken met de motoriek van de linkerhand. Ze staan als alternatief voor het identiteitsdenken van de klassieke uitvoeringspraktijk, de oude manier van lezen die een heldere en zo duidelijk mogelijke één op één relatie nastreeft tussen partituur en uitvoering. De verschillende regimes bundelen een stroom van informatie die de uitvoerder dwingen tot het onderzoeken van andere speeltechnische perspectieven, andere muzikale verbindingen en expressies. De vraag is niet zozeer hoe de partituur technisch uit te voeren of muzikaal te interpreteren maar veeleer wat de notatie met de musicus doet, wat ze bij de musicus opwekt, wat ze teweegbrengt en tot welke muzikale, expressieve en artistieke keuzes ze uiteindelijk zal voeren.

24. TMS2 stelt in haar notatie een complexe configuratie voor aan handelingsvelden en speelacties die binnen de orde van chaos, zelfordening en probabiliteit moeten worden gelezen. Misschien is de complexity-partituur een compositorisch model als metafoor voor de complexiteit van het zijn en het bestaan en de steeds complexer wordende moderne samenleving. Gecontroleerde chaos als ultieme voorstelling van een andere orde waarin nieuwe muzikale concepten van toepassing zijn: multipliciteit, niet-evenwicht, onvoorspelbaarheid, intertextualiteit, vrijheid en zelforganisatie met het maken van keuzes, en het afwegen van beslissingen als één van haar belangrijkste artistieke motieven. De schriftuur die zich meet met chaos bestaat uit een complex van muzikale structuren en speeltechnisch-motorische proposities. Ze kan beschouwd worden als een cluster van fragmenten waarvan de muzikale coherentie niet langer door de partituur en de compositie zelf ontstaat maar vanuit het effect van de notatie en de schriftuur op de speler. De notatie produceert muzikale coherentie als resultaat dat voortkomt uit de interactie tussen de veelheid aan muzikale lezingen die in de partituur besloten ligt en de vrijheid van de interpret die ze ontsluit. Het spel is een op zichzelf staand en niet tot

de partituur herleidbare onderzoekspraktijk die juist door de partituur zijn gestalte krijgt en daarin standhoudt. De partituur is herhaalbaar maar produceert in haar geschil met de uitvoerder haar andersheid en eindeloos verschil. Zo genereert de strenge schriftuur van TMS2 muzikale affecten als unieke muzikale vervoering van een catastrofale *tour de force* die de alteriteit van de uitvoering zelf als artistieke sensatie centraal stelt.

25. De complexity-partituur is een meerdimensionale communicatiestructuur waarin een overvloed aan informatie noodzaakt tot het stellen van vragen. Propositions die in de uitvoering als onderzoekspraktijk door de uitvoerder moeten worden beantwoord. Handeling, betekenis en expressie moeten door de uitvoerder in de tekst worden bovengehaald. De partituur is niet alleen het voorschrift tot het produceren van tonen, ritmen en bewegingen, ze is ook het strategisch actieplan van onderzoek naar het muzikaal productieproces. Niet langer de klanken die men moet horen staan genoteerd, ook de acties die klank tot gevolg hebben, de bewegingsacties en handelingen van de motoriek op het instrument waarvan het geluid een soort van bijproduct is, zijn aan de orde. De uitvoeringspraktijk is niet alleen uitvoering van onderzoek maar is tegelijk ook onderwerp van onderzoek. Ze is tegelijk resultaat van het onderzoek als het onderzoek zelf. Het creëren van de muziek die de tekst mogelijk maakt wordt bepaald door de speeltechnische keuzes en artistieke beslissingen die moeten worden genomen. De uitvoerder wordt daarmee een co-auteur in de pluraliteit van de tekst die hij leest. Wat hij speelt, wat hij leest, zou kunnen lezen of zou kunnen gelezen hebben, speelt en leest hij in de intertekst van muzikale probabiliteiten. Meer dan het spel van zekerheden is de partituur het onderzoek naar het sturen van de mogelijkheid van het andere dat als spel in de partituur verborgen ligt. De uitvoerder leest in de partituur niet *de* uitvoering als *resultaat* maar het meervoud aan uitvoeringen als *proces*. Hij speelt tijdens de act van het uitvoeren die mogelijkheid naar boven die hij steeds opnieuw tot verschil maakt.

26. Het spelen van een complexity-partituur vraagt van de uitvoerder een bijzonder soort kritisch-artistiek engagement. Het onderzoek naar de betekenis en werking van de notatie en het proces van experimenteren is op zijn minst even belangrijk dan het gewoon realiseren van wat de partituur 'voorschrijft'. De musicus gaat aan het werk met het tekstmateriaal, onderzoekt de notatie, welke muzikale, technische en artistieke afwegingen moeten worden gemaakt, hij test en experimenteert. Hij weet dat hij nooit alle informatie van de partituur tegelijk kan vatten en gebruikt daarom een meanderende leesteknik om zoveel mogelijk informatie te assimileren. Hij scant de informatiesporen van de partituur, filtert het materiaal en creëert gaandeweg een leeslijn van verschil. Meer dan de klassieke resultaatnotatie waarin aangegeven wordt wat moet klinken geeft de partituur van TMS2 een diepgaande analyse van de handelingen, bewegingen en krachten die aan de uitvoering ten gronde liggen. Als bijkomende factor speelt ook een in de partituur werkende reactie-notatie een rol in de totstandkoming van de klank, zijnde het affect van het autonoom grafische beeld in de visuele sensatie en de reactie op de inktzwarte partituur en haar talrijke expressionistische annotaties met betrekking tot het karakter van de muziek. In TMS2 zijn bijvoorbeeld veel ritmische figuren genoteerd in vierenzestigsten waar ze bij een hoger tempo veel eenvoudiger hadden kunnen worden genoteerd in bijvoorbeeld zestigsten. In de partituur lezen we extreme speelaanwijzingen als '... plotselinge extremen van stilte en mobiliteit, zoals bepaalde reptielen en insecten (bijvoorbeeld biddende mieren) / exhibitionistisch,

maar veeleisend / heel (moorddadig) agressief / scherp en droog (het gevoel van glaspoeder tussen de vingers) / plotseling glazig, onrustig zoals een spinnenweb in de wind / meer en meer manisch wordend / gewelddadige, schokkende acties: zoals spierspasmen' (Ferneyhough 1978). Het koppelen van resultaat-, actie-, en reactienotatie heeft tot effect dat in het lezen een niet aflatende excessieve hoogtespanning wordt opgewekt om zo de uitvoering te doordringen van een geïnformeerde en expressief geïntensifiëerde muzikale energie, de actieve kracht van het scheppende denken, de *'energeia'* die een ding maakt tot wat het is.

27. De complexity-partituur toont als een kaart het concept van de uitvoering die ontstaat in de hoogtespanning van haar mogelijke leestracés. Het hoogste vermogen van de complexity-partituur wordt bereikt wanneer de partituur bij het lezen steeds andere koppelingen veroorzaakt en nieuwe muzikale leestracés produceert. Binnen de mogelijke leestracés van haar oppervlak wordt het potentieel van haar dieptestructuur als muzikaal experiment vrijgemaakt. De vraag is dan niet wat op de kaart te lezen valt maar wel waar het lezen van de kaart de musicus heenbrengt, wat ze bij hem aan informatie voortbrengt en hoe in dat proces het potentieel van de partituur muzikaal tot stand komt. Om het scheppend vermogen van de complexity-partituur te maximaliseren moet de musicus het vorm- en notatie-experiment van de partituur binnenbrengen in het lees- en speelexperiment van de uitvoering. De uitvoeringspraktijk van complexity-partituren is het praktijkgericht onderzoek naar de werking van de partituur als notatiekunst en de werking van de leespraktijk als uitvoeringskunst. Wat telt is het onderzoek naar de meest overtuigende artistieke beslissing die het technisch onmogelijke van de partituur muzikaal mogelijk maakt. Dat is de kunstregel van de uitvoeringspraktijk als onderzoek: de orde van de partituur is de vormkracht van zijn spel. De complexity-partituur oefenen en uitvoeren betekent zich aan een notatiekunst houden die de ondermijning van de gewoonte zelf centraal stelt, waarbij de herhaling die de discipline van de partituur mogelijk maakt in dienst staat van het onherhaalbare. Dat is de ultieme onderzoeksvraag van het notatie-experiment: kan een partituur zodanig complex worden gemaakt dat de uitvoeringspraktijk wordt ondermijnd en wel op zo een wijze dat het artistieke resultaat de dramatiek van de ondermijning als hoogste artistieke expressie laat zegevieren? Hier zou dan niet langer sprake zijn van de onmogelijkheid van de uitvoeringspraktijk maar van de uitvoeringspraktijk van de onmogelijkheid.

28. Onderzoek in praktijk: in het zeggen van wat is en wat niet is, het zegbare 'ont-zeggen' dat muziek naar boven roept.

ENERGIE, MATERIAAL, KRACHT

29. Als men de grenzen van notatie, de grenzen van het speelbare wil laten horen, als men wil aantonen dat notatie iets anders vermag dan representeren, heeft men schriftuur nodig die haar opdrijft tot haar uitersten. Schriftuur die uit zijn voegen barst. De complexity-partituur is niet eindig of 'oneindig' zoals in de representatie, ze is voltooid en onbegrensd. Ze is niet de op zich staande eindige notatie van wat in de herhaling het oneindig uitvoerbare Zelfde is. Ze is de extreemste en in die zin voltooide eenduidige vorm van het verschillende, de begrenzing van het

onbegrensde als vormgeving van de herhaling die dat wat verschild selecteert als het Zelfde. De partituur in herhaling is de uitvoering van het verschil. De sterkste muzikale spanning ontstaat daar waar schriftuur de grens van dat wat ze wil overbrengen zo in vraag stelt dat ze noodzaakt tot haar eigen opheffing, daar waar ze voltooid, het onbegrensde als de herhaling van het verschil, als Zelfde componeert. De partituur is de voltooide vormgeving van het vormeloze dat in de uitvoering zijn onbegrensde vorm krijgt. Dat is de herhalingskunst en oefenkunst van de musicus, de vormgeving van het voltooide ontgrenzen. De partituur en de uitvoering zijn dan niet langer gescheiden maar de affirmatie van elkaars verschil dat het zelfde is. In de woorden van Gilles Deleuze zijn kunst en het kunstwerk de affirmatie van elkaar worden. Ze zijn het theater van de herhaling waar 'het verschil moet worden getoond terwijl het verschil wordt.' Ze zijn het 'theater van metamorfoses en permutaties, een theater waarin niets vast ligt, een labyrint zonder draad. Het kunstwerk verlaat het domein van de representatie en wordt een ervaring'. Het oefenen en uitvoeren van de muziek, 'de 'her'haling of 're'petitie staat tegenover de 're'presentatie... De herhaling is het vormeloze zijn van alle verschillen, de vormeloze kracht van de grond die elk ding naar de 'extreme' vorm voert waar elke representatie uiteenvalt. Het ultieme element van de herhaling is het 'ongelijksoortige', dat staat tegenover het identiek-zijn van de representatie' (Deleuze 2011: 30). De musicus die de partituur speelt en studeert werkt in het domein waar hij de notatie, de tekens en symbolen direct omzet tot klanken, densiteiten en intensiteiten van muzikale energie. Hij werkt in de schriftuur van de partituur daar waar de notatie wordt gelezen als muzikaal vermogen dat wordt omgezet tot de werkelijke beweging van klanken en tonen. Maar het spelen van een partituur is ook het opwekken van verbindingskracht in het punt waar alle partituren, uitvoeringen en/of gedachte uitvoeringen die eraan zijn vooraf gegaan stemloos meespelen.

In het theater van de herhaling ervaren we zuivere krachten, dynamische lijnen in de ruimte die zonder tussenkomst inwerken op de geest en hem direct verbinden met de natuur en de geschiedenis, met een taal die spreekt voordat er woorden zijn, met gebaren die tot stand komen voordat er levende lichamen zijn, met maskers die voorafgaan aan gezichten, met geesten en spoken die voorafgaan aan personages – het hele apparaat van de herhaling als verschrikkelijke kracht (Deleuze 2011: 30).

30. Het opdrijven van de complexiteit tot ongekeerde hoogtes vraagt van de musicus een atletische virtuositeit waar het onderste, de basis en zekerheid van zijn techniek en het gewoontedenken, en het hoogste, zijn intuïtieve krachten, angsten en demonen van het risicodenken, in staat moeten zijn elkaar wederzijds te doordringen. Door de schriftuur op te jagen tot haar uitersten sluipt tijdens de uitvoering onvermijdelijk het niet-genoteerde de notatie binnen. Waar de musicus buiten de schriftuur treedt ontstaat improvisatie als de intuïtieve en scheppende kracht die kan selecteren. We gebruiken een partituur niet om te spelen wat er staat, maar om door wat er staat, iets te verwezenlijken wat er niet staat, niet om de klank te laten horen maar om met de klank iets te doen, er artistiek gezag op te hebben, om de klank te bezetten met intensiteit, energie en beweging en dat kunnen we alleen door middel van de partituur. Het komt erop neer wat binnenin de tekst ontspoord in de uitvoering binnen te brengen, om improvisatie binnen in de notatie zelf te denken. De musicus zal de notatie en haar tegenstrijdige componenten ontrafelen en ontcijferen en die als improvisatie in de handeling van het spelen zelf laten opgaan.

Scheppen betekent hier berekende risico's nemen, vernietigen en loslaten, muzikale gestalte geven aan de geniale chaos van de schriftuur. De partituur spelen is de geniale chaos van de schriftuur, onbegrensd als improvisatie in de uitvoering laten terugkeren. Alleen zo kan improvisatie de 'verschrikkelijke kracht' zijn waarin het ware potentieel van de schriftuur zich kan laten gelden. Notatie en improvisatie zijn hier elkaars limiet. Ze zijn de Januskop van de muzikale werkelijkheid, het Zelfde van de partituur dat in de uitvoering aan het verschillen is, het verschil dat zich laat horen terwijl het 'verschil wordt'. Als dat tijdens een uitvoering 'gebeurt' kunnen we zeggen dat een partituur werkt. Dan is het 'theater van de herhaling' een ervaring en mogen we spreken van een goede uitvoering.

31. De kunst van het oefenen is een kunst van verschil *en* herhaling. De kunst van het oefenen is een kunst van verschil *in* herhaling. De kunst van het oefenen is een kunst van verschil *met* herhaling. De kunst van het oefenen is een kunst van verschil *door* herhaling. Het oefenen als de noodzaak van herhaling is het oefenen van het verschil als noodzaak. Oefenen van verschil en verschil van oefenen. Oefenen van herhaling en herhaling van oefenen. Kunst van oefenen. Oefenen van Kunst.

32. Waar taal buiten haar systeem van representatie wordt gebruikt, opent zich de weg naar het vormexperiment dat in de kunst zelf plaats vindt. Waar de muziek de grens van notatie, schriftuur en speeltechniek op de voorgrond plaatst kan ook de taal dit denkproces schrijven, herschrijven en overschrijven. Daar wordt taal wederom kunst en dicht de kunst het onzegbare van kunst in taal. Waarover men niet kan spreken en niet kan zwijgen, daarover kan men denken, musiceren, componeren, daarover spreekt de kunst.

33. Uitvoeringspraktijk: waar de strengheid van de compositie in de uitvoering van haar formalistische juk wordt ontdaan, krijgt ze ruimte om te ademen, ruimte om te zingen, ruimte om te dansen. Daar komt de partituur tot leven in de gestuele handeling van de musicus, het ballet van de linkerhandvingers, de dans van de strijkstok op de snaar. De partituur doen ademen, zingen, dansen dat is het muzikale in de partituur ophalen, dat is muziek maken.

34. De complexity-partituur is elitair en overtreffend als ze nieuwe muzikale inzichten en interessante artistieke 'wereldbeelden' in zich draagt. Elitair niet in pejoratieve betekenis maar in de zin dat ze een uitgelezen strategie vraagt van constructieve kritiek en toewijding om goed te kunnen worden vertolkt. De autoriteit van de partituur kan pas artistiek en muzikaal productief zijn als ze net daarin creatief en bevrijdend werkt. Dat gebeurt als ze een formeel experiment centraal stelt dat het potentieel van reflectie op haar tegenbeeld, namelijk vrijheid als anti-structuur in zich draagt. Daarin behoren de interessantste complexity-partituren tot de 'minderheidsmuziek' van het 'more is different', het provoceren van het singulier surplus in de uitvoering dat voortkomt uit het teveel aan informatie als artistieke noodzaak van het componeren. De complexity-partituur is een eigenmacht en produceert het nieuwe binnen de structuur van de transformatie en metamorfose. De autoriteit van de notatie wil niet totalitair zijn maar zelfregulerend. Haar structuur is

een formeel experiment dat daarom niet alleen complexiteit maar ook niet-complexiteit in zich heeft. Het spelen van de complexity-partituur is daarom *niet* het neerzetten van een extreem moeilijke en superieure prestatie, het is niet de autoritaire discipline van het realiseren van een *opus finitum*, het is het realiseren van een artistieke creatie in het tegenbeeld van de partituur. Complexiteit is alleen productief als ze gedragen wordt door een 'natuurlijke tegennatuurlijkheid' en gepaard gaat met een zeker gemak, dat wil zeggen met eenvoud en een bepaalde vorm van ontvankelijkheid en (gast-)vrijheid. Complexiteit die geen eenvoud kent, die niet contra-complex is, is overbodig en onvolledig.

35. De partituur van TMS2 bestaat uit assemblages van ritmische structuren. Uitwaaiende constellaties delen zich op tot minimale kleine ritmische en metrische verschillen. Het ritme en de muzikale tijd is zo onregelmatig geordend dat geen enkel patroon van herhaling of regelmaat is te horen. Ze is een complex 'tegen'-ritme of een vorm van 'anti-ritmiek'. Constante maatwisselingen en het componeren van asymmetrische ritmestructuren over de maat heen neutraliseren ook de metriek en maken het gevoel van regelmatig pulseren onmogelijk. Ritme en metrum splitsen zich op en vertakken zich tot de kleinste, nauwelijks tot helemaal niet waar te nemen verschillen. Verschillen die in het detail van het oneindig kleine ophouden te verschillen en gelijken aan elkaar. Dat is de tegenspraak van de complexifiëring van de ritmiek in het uiterst kleine verschil. Wat de partituur voorschrijft is een abstractie die we kunnen voorstellen en denken maar die we in concreto niet altijd meer kunnen uitvoeren en waarnemen. De abstracte configuraties van ritmen genereren op de breuklijn van de werkelijkheid, nieuwe complexe verbindingen tussen wat mogelijk is en wat niet. Dat is het wezenlijke probleem van de complexe ritmiek in bijvoorbeeld TMS2. Het abstracte ritme omvat het concrete ritme als gebeurtenis of geval, terwijl het concrete ritme het abstracte als essentie bevat. In de praktijk is de configuratie van het 'onspeelbare' ritme van de partituur gelijk aan de reconfiguratie van een 'speelbaar' ritme in de uitvoering voor zover het als thema datgene insluit wat het als essentie uitsluit. Het complexifiëren en verheffen van ritmiek tot 'anti-ritmiek' is de selectieve proef die het verschil van ritme 'maakt' tussen het feitelijk-werkelijke en het abstract-imaginaire. Zo wordt de complexe configuratie van ritme en metriek tot het uiterste gevoerd, dat wil zeggen tot essentie die zowel de herhaling of reproductie (speelbaarheid) als de vernietiging (onspeelbaarheid) ervan is. 'Het inessentiële omvat het essentiële als geval, terwijl het essentiële het inessentiële als essentie bevat' (Deleuze 2011: 82).

36. De ambachtelijke handeling van het bespelen van een instrument is een motorisch productieproces. Ze is een assemblage van koppelingen tussen partituur, vingerzettingen en positiewisselingen, streken en snaarwisselingen. De partituur is het besturingsplan waarmee de linkerhand en de rechterhand van de musicus, de strijkstok en cello aan elkaar gekoppeld worden. Ze is een circuit van programmering en automatisering van de motorische machinatie van het cellospelen. Vanuit dit perspectief is een partituur als TMS2 veel beter en gemakkelijker te begrijpen als het tijds- en bewegingsplan van de koppelingen tussen muzikaal-compositorisch en muzikaal-technische assemblages. In de notatie ligt het sturende principe van de machinatie van het spelen opgetekend. Een sturingskracht van acties die een proces op gang trekt van zelforganiserende activiteit: het in de tijd in elkaar zetten of 'assembleren' van de muzikaal motorische processen van het spelen. De programmering machineert de bewegingsmotoriek tot muziek. Elke

assemblage heeft zijn eigen werkingskracht en beïnvloedt de werking tussen haar elementen in een eindeloze reeks terugkoppelingen. Dat wil zeggen dat de samenstellende elementen van de assemblage-partituur en de assemblage-uitvoeringspraktijk elkaar wederzijds verbinden en bepalen, en actief bij elke koppeling muzikaal iets nieuws tot stand kunnen brengen. Alles staat met elkaar in verbinding of niet. De partituur koppelt in de uitvoering de herhaling met haar verschil, waartegenover de uitvoering de partituur koppelt in het verschil van haar herhaling. Ze trekken elkaar voort in een eindeloze koppelende beweging.

37. Hoe meer je naar een complexity-partituur kijkt hoe meer detail en reliëf er in de schriftuur kan worden waargenomen. Het is alsof men kijkt naar een schilderij: van op een grote afstand ziet men de grote lijnen, de figuren en de structuren, van dichtbij, ziet men de materialiteit van de verf, het detail, de energie en intensiteit van de borstelstreken, de verweerde textuur in de plastische huid van de verf. Zo heeft ook een complexity-partituur een oppervlakte en een dieptestructuur. Merkwaardig genoeg kunnen we stellen dat veel muzikaal begrip van de manier waarop klank of snelle gestuele passages in de cellowerken van bijvoorbeeld Richard Barrett's moeten worden gemaakt, juist ontstaat uit veelvuldige observaties van de materialiteit van schilderijen van ondermeer portretten van Francis Bacon of Lucien Freud, de action-paintings van Jackson Pollock en schrifturen van Cy Twombly of de abstracte texturen van Gerhard Richter of Anselm Kiefer. Een beter aanvoelen en begrijpen van de diverse toonkwaliteiten en klanktexturen van de muziek kan evenzeer ontstaan door de non-verbale overdracht van het krachtenspel in verfstructuren, de affecten en percepten van de schilderwerken die als een beeldessay inwerken op de muziek. Het oog 'luistert'. Interessant is ook de oefening van het 'kijken' naar de partituur, de ervaring dat hoe meer men zich in de details van de partituur verdiept, hoe toegankelijker en concreter de muziek en hoe makkelijker en natuurlijker alles wordt. De complexity-partituur vertaalt zich dan niet langer in haar compositorische en instrumentale techniek maar in haar imaginaire en performatieve kracht. Dan speelt men niet langer een reeks instrumentale muzikale effecten maar sculpteert men de affecten, de energie en de krachten die in de schriftuur werkzaam zijn. Op die manier krijgt de muziek in de dieptewerking van het detail haar hoogtewerking als sensatie. 'Krachten schilderen', zegt Gilles Deleuze en dat geldt zo ook voor de muziek, 'het gaat niet om het reproduceren of uitvinden van vormen, maar om het grijpen van de krachten' (Deleuze 2002: 57). Vanuit dit standpunt is geen enkele uitvoeringspraktijk van muziek figuratief te noemen. 'Het materiaal is daar om een kracht hoorbaar te maken die zelfstandig niet hoorbaar is, namelijk tijd, duur en zelfs intensiteit. De koppeling *materie-vorm*, wordt vervangen door de koppeling *materiaal-kracht*' (Deleuze 2003: 145). Zo is de intensiteit van de uitvoering afhankelijk van de wijze waarop partituur en uitvoerder in staat zijn elkaar te vinden in een effectieve verhouding van scheppende kracht. De verhouding die ontstaat in het spanningsvolle samenkomen van datgene dat waarneembaar is aan de oppervlakte van de partituur en datgene dat daaraan ontsnapt maar leesbaar is in het reliëf van haar muzikale dieptestructuur.

38. *Hunem-Iduhey* voor viool en cello en *Roscobeck* voor cello en contrabas van Iannis Xenakis, beide daterend uit 1996, zijn radicale voorbeelden van complexe en huiveringwekkende muziek met betrekking tot het anders denken, anders horen, anders voelen. Deze werken zijn niet alleen technisch-instrumentaal bijzonder moeilijk, ze zijn voor de uitvoerder misschien nog het meest problematisch op het

muzikaal-artistiek vlak. Hoe toegang te vinden tot deze zeer hermetische klankstructuren en hoe er muziek van te maken vraagt een ongewone empathische herprogrammering van het muzikale, die het lichamelijke beleven en de fysieke kracht van het spelen, de intensiteit en de energie in het centrum plaatst, en niet de klassieke uitvoeringspraktijk en interpretatie. De dubbelgrepen in deze werken zijn extreem moeilijk en fysiek lastig. Opnieuw slaagt Xenakis erin een speeltechniek te herdefiniëren en die zo radicaal door te voeren dat een heroriëntatie op het instrument noodzakelijk is. Beide werken zijn een deconstructie van het 'klassieke' dubbelsnaren-spel tot één doorgedreven variatie van gescandeerde klankblokken binnen één instrumentale handeling: de krachtige streek van het *fortissimo*. Xenakis componeert één onversneden brok gearticuleerde energie. Het materiaal bestaat uit twee-, drie- en bovenal vierstemmige klankaggregaten van grote en kleine secondes en septiemen, die synchroon en polyfoon met elkaar worden afgewisseld. De dichtheid varieert tussen nauwe nevenliggende en wijde, dicht bijeen en zeer ver uit elkaar liggende samenklanken. De intensiteit wordt gearticuleerd met actief gescandeerde en passief gebonden ritmen. De muziek vraagt van de uitvoerders een 'monochordisch' denken dat de snaren in ongeziene categorieën van abstracte en uiterst moeilijke intervalsprongen verdeelt. De deconstructie van het klassieke dubbelgrepen-spel wordt een abstract spel op het klavier van de snaren, de toets van het instrument bespeeld door een imaginair computermodel. De klankstructuren van de partituur zijn perfect speelbaar door een machine, de confrontatie tussen mens en machine toont niet alleen de nauwelijks te houden spankracht maar ook de feilbaarheid van deze overmatige tonen. De deconstructie is ook in de titels werkzaam : *Roscobeck*, acroniem voor ROhan de Saram, Stefano SCOdanibbio en Wolfgang BECKer, uitvoerders en opdrachtgever en *Hunem-Iduhey*, anagram van Yehudi Menuhin aan wie de violiste Edna Michell een eerbetoon bracht. Het is bekend dat Xenakis voor elk werk dat hij componeerde van een nulgraad vertrok en hier het gegeven duo eveneens volledig herdenkt. Vanuit een objectieve attitude schept Xenakis nieuwe categorieën van samenspel die, zoals in veel van zijn werken, gelezen kunnen worden als metafoor van het Griekse scheppende denken en de atletische heldhaftigheid. Speelbaarheid en complexiteit op de grens als uitgepuurde eenvoud. Dat is wat *Roscobeck* na herhaaldelijk beluisteren en steeds dieper doordringen in de logica van de partituur aan het licht brengt. Het vinden van de juiste muzikale gedachte laat horen dat ook hier het onmogelijke dan toch weer mogelijk wordt. Het is een boeiende gewaarwording te ervaren hoe muziek die zo 'abject' en afstotelijk klinkt toch interessant en fascinerend wordt. *Roscobeck* klinkt gewelddadig, weerbarstig met massieve donkere toon, ruw en 'dierlijk': taai en ongemakkelijk in de hoogte, grommend en grollend als de darmen van het dier, vibrerend in de laagte. *Hunem-Iduhey*, niet minder radicaal, klinkt helder, zuiver en ascetisch.

39. Wat in de complexity-partituur ter discussie staat is niet de waarheid van de tekst, maar het creatieve potentieel, de pluraliteit van de tekst. De partituur als creatief potentieel van het altijd singuliere muzikale productieproces van de uitvoerder. Notatie als de potentiële voorstelling van de scheppende kracht van het nooit eindigende proces van uitvoering.

40. Muziek is één van de meest ongrijpbare vormen van kunst als uitdrukking van het 'ondenkbaar denken', dat is het denken over muziek aan de onderzoekspraktijk 'ont-denken'.

41. Een musicus is op zoek naar de niet-talige dimensie van muziek en doet dat via taal. In de taal denkt hij de concepten van de muziek naar boven om ze daarna in de affecten van de muziek weer te laten overgaan. Taal is niets meer dan het kader waarbinnen men een visie op muziek formuleert. De muziek zelf is niet-semantisch en laat zich als muziek niet in een talig discours vatten. Talige discoursen geven interessante kaders en inzichten die 'spreken' over de kunst van het schrijven, dichten, analyseren, onderzoeken, en filosoferen zelf. De musicus komt iets te 'weten' dat in het studieproces van de muziek zelf moet worden teruggekoppeld in de onzegbare energetische dimensies van zijn spel.

INTERCOMUNICAZIONE

42. Muziek zegt niets en muziek zegt *niet* niets. Muziek klinkt. Als ze niet niets zegt dan ben ik het die tot de muziek spreekt en haar woorden toedicht die bij het klinken van de muziek in mij worden gedacht. Als ze niets zegt, is het niet dat ze mij niets zegt in de betekenis van dat ze mij onberoerd laat, maar is het de muziek zelf die mij de woorden 'ontzegt' en mijn gedachten het zwijgen oplegt. Dat is haar ongrijpbare kracht. Ze 'spreekt' nietszeggend, door de woorden te ontnemen die de muziek in mij naar boven denkt. Muziek spreekt door te zwijgen en roept in het talige denken altijd weer de noodzaak en behoefte op, de muziek zelf te 'ont-zeggen', haar wederom buiten de taal te brengen, om ze te horen en te beleven als muziek en alleen muziek. Alsof het denken een noodzakelijke omweg is om wat begint als 'loslaten', vast te grijpen in talige constructies die opnieuw het loslaten tot doel hebben. Zeggen niet om *niet* te zeggen maar om te 'ont-zeggen'. Denken om de muziek in de actie van het spelen te 'ont-denken' van wat ze aan gedachten naar boven roept. Vastgrijpen als vorm van loslaten. Alleen dan ontstaat vrijheid en klinkt muziek, nietszeggend zichzelf. Dat is het onderzoek naar de kunst in de uitvoeringspraktijk.

43. 'De echte taal van de kunsten is sprakeloos' (Adorno 1970: 171) stelt de muziekfilosoof Theodor Adorno. Waarover men niet kan spreken, daarover moet men *niet* zwijgen, daarover 'spreekt' de kunst. Met het veelzeggende adagium van Ludwig Wittgenstein in gedachten is het de vraag hoe de onzegbaarheid van kunst zegbaar kan worden gemaakt, wat er in de kunst werkelijk gebeurt wanneer men kunst maakt, hoe en wat het denken en voelen meedenkt en meevoelt wanneer men kunst maakt. John Cage herschreef het als 'Ik heb niets te zeggen, en ik zeg het' (Cage in Miller 1990).

44. 'Dat wat niet door middel van iets anders kan worden begrepen, moet door middel van zichzelf worden begrepen' (Spinoza 2012: 12). Het schrijven over, verwoorden en uitleggen van muziek is een merkwaardige activiteit die de essentie van klinkende muziek niet kan overstijgen. Het artistiek handelen van de musicus kan geanalyseerd en beschreven worden in heldere begrippen en inzichten, de ervaring van de muziek zelf blijft een communicatie zonder communicatie. Dat wil zeggen dat er in muziek een niet-begripsmatige communicatie werkzaam is die eigen

is aan de esthetische beleving van de muzikale percepten en affecten. We kunnen ons de vraag stellen of daarom niet elk verwoorden, elk uitleggen van muziek en kunst een vorm van meta-communicatie of inter-communicatie is. De muziek spreekt aan, ze wordt ontvangen en 'zegt' zonder te zeggen, of muziek spreekt niet of wordt niet begrepen en 'ontzegt' door niet te zeggen. In *Het onmenselijke* poneert Jean François Lyotard het idee dat er in de avant-gardes van de 20^{ste} eeuw 'een denken is van de kunst dat geen denken van de niet-communicatie is maar van de niet begripsmatige communicatie' (Lyotard 1992b: 117). Een communicatie zonder communicatie die steunt op de koppeling ontvankelijkheid en interactiviteit. Ontvankelijkheid als mogelijkheid om te ervaren - als iets wat gebeurt en ons individueel overkomt - en het oproepen van interactiviteit als het actief interveniëren. De aanschouwer van een avant-gardistisch kunstwerk, de speler van en de luisteraar naar een avant-gardistisch muziekstuk 'moet zichzelf als actief subject met betrekking tot wat hem wordt toegedeeld constitueren; hij moet zich onmiddellijk reconstitueren en zich identificeren als iemand die intervenueert' (Lyotard 1992b: 127). Hij ondergaat niet zoals vroeger de muziek ontvankelijk en passief binnen het kader van een gemeenschappelijk erkend esthetisch gevoel, maar gaat ontvankelijk en actief in op het werk zelf dat hij singulier tot het zijne maakt. Hij interageert en koppelt zich individueel in de dynamiek en beweging van het werk en wordt daarin zelf deel van het kunstwerk dat gebeurt. In de klassieke opvatting van de muziek vraagt men niet om 'interventies' van de kant van de uitvoerder of luisteraar omdat men, aldus Lyotard, beroep doet op een soort van berekende passieve esthetische 'gevoelsgemeenschap'. We luisteren naar muziek en voelen wat we voelen doorheen de bemiddeling van het identieke van wat we gevoelsmatig kennen en herkennen. Deze klassieke benadering 'geeft materie aan de reflectie en het begrip en *daarop* bouwen wij onze esthetische filosofie en communicatietheorieën' (Lyotard 1992b: 120). Het avant-garde kunstwerk en de complexity-partituur in het bijzonder is een differentiekunstwerk en wil deze bemiddeling doorbreken. Ze wil de esthetische muzikale ervaring opwekken in interactie met de differentie van het werk dat als een vreemde, als een ander inwerkt en interageert met de uitvoerder, de kijker of de luisteraar. Niet de communicatie van het identieke maar de inter-communicatie van het niet-identieke, de affirmatie van het verschil en het veelvoudige, dat is de creatieve ondergrond van het differentiekunstwerk. 'Om de differentie te bevrijden, is er een denken nodig zonder contradictie, zonder dialectiek, zonder negatie: een denken dat *ja* zegt tegen het verschil: een affirmatief denken waarvan het instrument de ont koppeling is; een denken van het veelvoudige - van de verspreide en nomadische veelheid' (Foucault 1970). De toegang tot een authentieke uitvoeringspraktijk van de complexity-partituur ligt in de vrijheid en mogelijkheid van haar differentie.

45. Het avant-garde kunstwerk communiceert niet met de passieve aanschouwer maar co-existeert als een intercommunicatie door nadrukkelijk de negatie te zijn van datgene wat ze communiceert. Ze is 'zoiets als: communicatie... zonder communicatie' (Lyotard 1992b: 116). Dat is wat muzikaal zo sterk en bijzonder is in de anti-sonate *Intercomunicazione* uit 1967 voor cello en piano van Bernd Alois Zimmermann. De titel is nadrukkelijk de negatie van waar dit stuk eigenlijk over gaat, namelijk dat de gewenste communicatie tussen twee instrumenten met ongelijksoortige klankvoortbrenging - en per uitbreiding ook tussen de spelers, twee mensen, muziek en publiek - wezenlijk niet tot stand kan komen. Het Italiaanse woord *Intercomunicazione* is op zich een pleonasme en *in se* de negatie van de gewenste dialoog tussen beide instrumenten, want inter- en com- betekenen eigenlijk

hetzelfde. *Intercomunicazione* is in die zin meer een antifoon dan een sonate. Zimmermann noemt het een *Verbindungsstück* - een beurtzang waarin enerzijds het tegen elkaar inklinken en anderzijds het met elkaar verbinden van de onverenigbare eigenheden van beide instrumenten het thema vormt. *Intercomunicazione* is de deconstructie van de sonate als vorm van het klassieke muzikale representatiedenken van de identiteit van het zelfde. De instrumenten spelen niet langer samen in een gemeenschappelijk klankdiscours van het 'klavier' van het klassieke twaalftoonsdenken. Zo speelt de cello hier niet langer het 'klavier' van de toonladder zoals in de klassieke muziek maar zuiver en alleen cello. Dikke vette strepen in de partituur geven de lang uitgerekte schrale tweeklanken weer van de cello in kwarttoon-harmonie en zetten de toon in fel contrast tegen de korte interventies die *quasi campanelle* op de piano worden aangeslagen. De partituur en de muziek verlaten de gebaande paden en veroorzaken een ontwrichting en ontregeling: de muziek schokt, grijpt aan en beroert. Ze brengt de luisteraar, de speler in verwarring, doet hem twifelen en confronteert hem met zichzelf en de positionering van zijn eigen muzikale wereld. Deze vervreemding veroorzaakt een onbehagelijk ontregelende werking die de mens confronteert met de grenzen van zijn eigen voorstellingsvermogen. Ze confronteren hem met een creatieve kracht die op een nieuwe manier wil reflecteren over het muzikale bewustzijn en artistieke begrijpen van de artistieke handeling. Zimmermann speelt de idiomatische klankvoortbrenging, de onherleidbare vreemdheid van beide instrumenten tegen elkaar uit als het radicaal andere van de 'ander'. Het is het andere van elk instrument, zijn techniek en klankvoortbrenging, dat wat de cello van de piano uitsluit - bijvoorbeeld kwarttonen, aangehouden en aanzwellende tonen, vibrato, glissando, timbremodulaties als ponticello en col legno om er slecht enkele te noemen - dat naast en tegenover elkaar wordt geplaatst. De cello en de piano communiceren niet als gelijkwaardige partners maar co-existeren met en in elkaars differentie. Dat is wat deze muziek zo vreemd en fascinerend maakt. Ze spelen om zo te zeggen samen niet-samen en bevestigen elkaars eindeloos verschillen als affirmatie van elkaars oorspronkelijke intense diepte. Zimmermann laat de muzikale identiteit, tegengestelde tijdsdimensies en motorische beweging beider instrumenten convergeren en divergeren in een 'pluralistisch' muzikaal discours. Het blijft een mysterie hoe muziek ons over de grenzen van ons voorstellingsvermogen meevoert naar een plek waar muziek gebeurt en ons onverwacht verwondert en beroert in het gevoel iets te herkennen dat je nog nooit eerder hebt gehoord en waarvan je het gevoel hebt dat het toch een deel is van jezelf. *Intercomunicazione* toont muziek als de verbindingskunst tussen de onzegbare resonanties in de niet-talige bewustzijnsstructuren van ons brein en de tot falen gedoemde maar noodzakelijke inter-communicatie waarmee muziek de ervaring van het absoluut vreemde laat horen als het trauma van de verwondering.

46. De complexity-partituur is een *opus finitum*, waarvan de beslotenheid symbool staat voor een onbereikbare abstractie. De musicus traceert muzikale verbindingen, ontsluit ze en verschaft zich een toegang tot de partituur, niet om een totale ontsluiting te bereiken maar om iets te onthullen dat concreet in de muzikale potentie van de partituur besloten ligt.

47. Het bestuderen van complexity-partituren vraagt kennis en inzicht verwerven in de manier waarop dit soort partituren in hun complexiteit niet een autoritaire macht en controle maar autonomie en vrijheid tot onderwerp hebben. De

complexiteit van de notatie is niet het nodeloos moeilijk en elitair maken van de uitvoeringspraktijk (het lezen als het spelen), maar een manier waarop de musicus zo gedifferentieerd en subtiel mogelijk muzikaal inzicht kan krijgen in de diepste essentie van de instrumentale praktijk en het probleem van vrijheid en spontaniteit als gecomponeerde vorm van muzikale expressie en beweging. De complexity-partituur toont als een röntgenfoto inzage in de ontwikkeling van de muzikale gedachten van de componist tijdens de act van het componeren en tevens hoe de muziek idiomatisch, instrumentaal-technisch werd gedacht. Dat is het uitgangspunt van Brian Ferneyhough, voor wie componeren en uitvoeren eerst en vooral reflectie betekent op de inherente essentie van het instrument, en notatie de innerlijke werking van de uitvoeringspraktijk zo specifiek en scherp mogelijk moet proberen voor te stellen.

Mijn benadering ten opzichte van een instrument is in wezen veeleer fysiek, in de zin dat ik het opvat als een theatrale ruimte die geschikt is voor acties; de ruimtelijke relatie die de uitvoerder en zijn bewegingen met zijn context onderhoudt is altijd de eerste overweging als men de klaarblijkelijke moeilijkheidsgraad van een passage wil doen samenklinken met de feitelijke performatieve complexiteit (Ferneyhough 1998: 375).

48. Het cruciale probleem in complexity-partituren is niet de muziek of het complexe muzikale op zich maar het deconditioneren van de gewoonte, het ontwikkelen van inzicht in de idiomatische werking van het instrument en de intercommunicatie van de notatie of het overwinnen van het leesteknisch analfabetisme waarvoor de niet-geoefende klassieke uitvoerder bij een eerste contact met een complexity-partituur komt te staan. Bovendien is de complexe notatie een 'fatale strategie' waarin over-specificering van de notatie staat voor een productief aanwenden van imperfecties en het overstijgen van de grens als artistieke en creatieve uitdaging. TMS2 van Brian Ferneyhough is wat dat betreft exemplarisch: sommige passages zijn perfect speelbaar, in andere passages is bijvoorbeeld slechts ongeveer 60 tot ongeveer 80% van de overgenoteerde partituur uitvoerbaar.

Wat mij interesseert is het stimuleren van de uitvoerders om, in om het even welke compositie, te komen tot een verstandhouding met hun eigen grenzen, en door dit te doen deze te overstijgen. Ik probeer muziek te componeren die vanuit deze positie twee dingen tot stand brengt: de eerste is om consequent de grenzen te overschrijden van wat menselijk mogelijk is - niet op een onverantwoorde wijze, maar in fijnzinnige gradaties en uitgetekend over de totale lengte van het stuk; ten tweede probeer ik, een contrapunt te creëren tussen de met de oren waargenomen complexiteit en de feitelijke moeilijkheid bij het uitvoeren op welk moment dan ook (Ferneyhough 1998: 233).

49. Alleen door een diepgaande studie van de partituur kan de musicus het punt bereiken waar grensoverschrijding een esthetische en expressieve dimensie van artistieke vrijheid en spontaniteit de uitvoeringspraktijk kan verrijken. Niet de spontaniteit van het zomaar doen alsof, er vrij improviserend op los spelen - dat is de

geconditioneerde spontaniteit van de onwetendheid gebaseerd op reflexen en reacties - maar de echte artistieke vrijheid en muzikale spontaniteit die men pas verkrijgt door een grondige en diepe kennis van de partituur. Vrijheid waar men niet meer hoeft na te denken en het spel van de uitvoerder stroomt in organische natuurlijkheid. Dat is de terugkoppeling van de complexity-partituur naar het muzikale waar de complexe notatie van de partituur verdwijnt in de complexe eenvoud van de uitvoeringspraktijk.

50. Het succes van een complexity-partituur bestaat alleen door de praktijk van de herhaling: herhaling als regulerende werking om in de ontregeling van de partituur de regel te traceren; herhaling als verkenning en het zich eigen 'maken' van de partituur en zijn fatale strategie; herhaling als refrein en territorialisering van de partituur, en herhaling als refrein van de deterritorialisering van de uitvoeringspraktijk. Hetzelfde kan worden gezegd van luisteren.

EROS & PRAXIS

51. Als uitvoerder en bij uitbereiding als luisteraar weet je bij een eerste contact met een nieuwe partituur nooit of het muziekstuk zal 'werken' of hoe het zal klinken, ook als dat werken een doelbewust falen of opzettelijk '*niet-werken*' inhoudt. Je weet niets van de inhoud, de concepten en percepten, tot na grondige studie enkele uitvoeringen of beluisteringen, de muziek langzaam begint te muteren in de 'anders'-talige registers van het bewustzijn, bijvoorbeeld musicologische, filosofische, poëtische literaire of narratieve. Daar wordt de muziek herhaald en hertaald in een proces van culturalisering en wordt ze narratief gemaakt in de verbeelding, 'her-beelding' en herschrijving in de taal. De zuivere muzikale beleving begint waar het woord eindigt, roept in de creatieve act van de herhaling en het luisteren een eindeloze constructie van gedachten of verhalen op, die door de kracht van de pure muziek wederom het zwijgen worden opgelegd. Dat is de uitdaging en paradox van de onzegbaarheid van muziek: de niet-communicatieve essentie van muziek in de communicatie betrekken en verduidelijken om ze achteraf opnieuw te laten verdwijnen in de kunst. Daartussen ligt een wereld van verschil. In het begin weet je er niets van. Vervolgens weet je alles. Tenslotte, als men na alle weten opnieuw de vraag stelt hoe het komt dat de muziek zo sterk aanspreekt, tast men wederom in het duister. 'Waar het momenteel op aan komt is onze zintuigen te heroveren. Wij moeten leren meer te *zien*, meer te *horen* en meer te *voelen*. ... We hebben geen behoefte aan een hermeneutiek, maar aan een erotiek van de kunst' (Sontag 1969: 17).

52. Musiceren is één groot lichaam van verlangen-woorden. In het spelen de vorm en de inhoud van de partituur zodanig kennen, dat vorm en inhoud zodanig aanwezig worden gesteld dat zij ophouden te bestaan, dat je ze kunt achterlaten of laten verdwijnen om de muziek als proces rechtstreeks te laten inwerken op zenuwstelsel, hersenen, lichaam en geest, daar waar voelen en denken zich koppelen en convergeren in het brandpunt van de klank.

53. Het onderzoek als uitvoeringspraktijk loopt niet altijd samen met de ontwikkeling van het denken over muziek, maar verloopt vaak in verschillende snelheden van impliciet denken *in* muziek. De musicus in actie handelt sneller dan zijn talige denken kan volgen. Hij brengt affecten, elementen van het nog niet gedachte, al spelend in het denken binnen. Het denken in affecten is dan de onderstroom van een instinctmatig musiceren of het fundament waarop de handelingen van de musicus de architectuur van de muziek vormgeven. Snelheid-woorden van musiceren is de noodzakelijke gedachtestroom om te kunnen musiceren, opdrijven om te komen in een toestand van existentieel handelen waar het denken wordt overstegen en het musiceren al niet-denkend de gedachten 'musicceert' in de singulariteit van het spel. De musicus denkt de muziek niet, de muziek denkt horend en handelend in hem. Een krachtige verwoording hiervan vinden we bij de dichter Fernando Pessoa in één van zijn metafysische gedichten: 'Essentieel is kunnen zien, kunnen zien zonder te denken, kunnen zien wanneer men ziet, en niet denken wanneer men ziet noch zien wanneer men denkt' (Pessoa 1978: 95). Dit 'zien zonder te denken' of het niet gericht zijn op een object in de vorm van een waarneming die zich daarvan onderscheidt, is wat men kan noemen het denken in affecten. Het zien is een zien dat leert uit zichzelf door te zien en dat alleen ziet waar het naar kijkt. Maurice Merleau-Ponty formuleert een gelijkaardige gedachte.

Het oog ziet de wereld, en wat aan de wereld ontbreekt om schilderij te zijn, en wat aan het schilderij ontbreekt om zichzelf te zijn, en op het palet de kleur die het schilderij verlangt; en het ziet, eenmaal voltooid, het schilderij dat aan deze gebreken beantwoordt, en het ziet de schilderijen van anderen, de andere antwoorden op andere gebreken... Het oog, is dat wat in beroering wordt gebracht door een zekere botsing met de wereld en dat haar weer doorgeeft aan het zichtbare via de door de hand nagetrokken sporen (Merleau-Ponty 1996: 27-28).

54. Wat geldt voor de schilder is ook van toepassing op de musicus: hij hoort in fascinatie voor de muzikale wereld en hoort in het musiceren zonder te denken. Hij hoort het denken in het muzikaal materiaal zelf en denkt in de wording van de affecten in zijn lichaam. De musicus bevraagt de muziek niet in een weten over, maar - Maurice Merleau-Ponty parafraserend - hij denkt in een horen dat alles weet, een horen dat niet de musicus zelf voltrekt, maar een horen dat zich als luisteren in hem voltrekt: 'Er is werkelijk een inspiratie van het Zijn, een ademhaling in het Zijn, een handelen en ondergaan die zo moeilijk van elkaar zijn te onderscheiden dat men niet langer weet wie ziet en wie wordt gezien, wie schildert en wie wordt geschilderd' (Merleau-Ponty 1996: 27-28). De musicus speelt geen noten, ritmen en melodieën maar musicceert intensiteiten, affecten en percepten. Het horen denkt in hem luisterend. Het denken *wordt* in hem musicerend, niets-denkend muziek.

55. Het spelen van een complexity-partituur is geen intellectuele, hermetische oefening naar de mogelijkheden van een bepaalde techniek of muzikale handeling; ze is een lichamelijke experimentele ervaring van de Eros in het centrum van de klank. De musicus kan de partituur alleen tot leven wekken vanuit een toewijding en overgave, het verlangen naar het andere in de partituur, het in de muziek willen opgaan, het in de muziek één- worden van lichaam en geest. Deze eigenschappen van

Eros zijn de affectieve dimensies van het musiceren. Het zijn de essentiële krachten in het proces van het *anders*-worden in muziek en dat proces is altijd doordrongen van affecten, verlangens, Amor en Eros. De complexity-partituur kan men alleen uitvoeren met pathos en passie. Alleen daar komt haar scheppend vermogen ten volle tot uiting. Eros is het concept van de actie en de retorische verleiding van het musiceren. Dat is het stromen van de partituur en de klank in de lichaam-ording van muziek. Het 'verleidingsgeweld' van de muzische kracht van de Griekse God is noodzakelijk en genereert in het ervaringsgebeuren van de muziek via de muzikale affecten en intensiteiten de objectieve structuren van de partituur.

56. De eros-ording van muziek is de sensomotorische alteratie van de partituur in de praxis van de uitvoering. Het is het anders-orden dat ontstaat door en vervuld is van het affect en het verlangen, de liefde voor muziek en Eros. Praxis (actie – de schier onmogelijke opdracht) is één van de vele namen van Aphrodite, de godin van de liefde, schoonheid en vruchtbaarheid die een belangrijke betekenis had in de moeizame totstandkoming van de relatie tussen haar jongste dochter Psyche en Eros. Aphrodite besloot Psyche na vele mislukkingen te helpen op voorwaarde dat ze eerst enkele quasi onmogelijke opdrachten uitvoerde, zoals het stelen van de gouden wol van giftige schapen en het halen van water uit de rivier van de onderwereld, de Styx. Om de onmogelijke opdrachten met succes uit te voeren schakelt Psyche de hulp en de kracht in van het instinct van de dieren. De animale-kracht van het dier-orden is haar weg tot succes en haar bestemming. Deze mythe biedt interessante invalshoeken die de uitvoeringspraktijk van de complexity-partituur als kunst van de onmogelijkheid kunnen verduidelijken. De onhumane opdrachten confronteren Psyche met het noodzakelijke loslaten van haar identiteit, het zelfde van haar zelf, het achter zich laten van de controle van dat wat zij is, om doorheen de ervaring en het experiment van de onmogelijke opdrachten, geïnitieerd te kunnen worden in het ongekende andere van haarzelf als weg tot haar éénwording met Eros. Het verhaal van Psyche toont het proces van de anders-ording van de mens, het affect van Praxis en Eros in het verlangen naar het (on)mogelijke. Het anders-orden in de kunst, is hier de woestijn van het eigen niemandsland betreden en gouden wol en water ophalen.

57. 'In ieder van ons is er als het ware een ascese, gedeeltelijk tegen onszelf gericht. We zijn woestijnen, maar bevolkt door stammen, dieren en planten. ... De woestijn, het experimenteren met jezelf, is onze enige identiteit, onze enige kans op alle combinaties die ons bewonen' (Deleuze & Parnet 1991a: 29-30). Als uitvoerder moet men daarom de ascese, de oefening of training in de Griekse zin van het woord, tegen zichzelf richten. De oefening richten tegen de gewoonte, daar waar affecten ontstaan in de expressiekracht van het experiment en in de ervaring of de sensatie van de Praxis. Het richten van de ascese tegen zichzelf is het opgaan in de Eros van de ander. Het is in de sensaties en de affecten van een echte belevingservaring, in het experiment en de experiëntie, dat de verlangens naar kennis van 'alle combinaties die ons bewonen' kunnen worden geïntensifieerd tot hun uitersten. Die kennis komt echter pas als een bewustwording achteraf, als de musicus in de Praxis van het spelen doordrongen is van affecten die hij 'voelt' op het niveau van zijn intuïtief handelende lichaam. Het betreden van muzikale onontgonnen woestijngebieden vraagt van de uitvoerder bovendien een relationele capaciteit tot empathie, het zich kunnen inleven en meevoelen met die ontsprekende krachten die in de partituur aanwezig zijn. De praxis zet niet aan tot het laten horen van wat we in de

uitvoeringspraktijk *zijn*, maar wat we in de uitvoeringspraktijk *worden*. Praxis verleidt tot anders-worden, dat is het concept van de eros als affectieve ervaring van muziek als de transformatie en de doorgang 'tussen' de woestijngebieden van jezelf.

58. We zijn niet in de muziek maar we worden de muziek in de percepten en affecten. Dat is haar kunst van verandering.

In plaats van ons een blik te gunnen in de eeuwige onveranderlijke essenties van de dingen en ons toe te laten die dingen te aanschouwen zonder dat onze persoonlijke interesses en verlangens zich ermee vermengen, transformeert en intensiveert kunst ons lichamelijk leven. Het brengt versteende opvattingen, beelden, affecten en clichés in beweging (Abeele 2009: 292).

59. Het niemandsland van de onbetreden paden van muziek betreden is de woestijn van het onbekende intrekken en het menselijke 'ont-menselijken' of dierworden in muziek. Zo maken componisten als Iannis Xenakis de muziekbeleving tot een existentiële ervaring en horen we hoe de componist met mathematische modellen de chaos in de strijd om de muzikale schepping van de wereld probeert te beheersen en vorm te geven. Het verheugd expressionisme van Brian Ferneyhoughs TMS2 probeert de fysieke worsteling van de musicus met de materie te kanaliseren in een transcendente notatie als structuur van een esthetica van de wreedheid of de rechtstreekse ervaring van het onmenselijke in het lichaam als zodanig. Catastrofe en structuur, affecten en percepten vertakken zich hier tot een sublieme onmenselijke muziek door de uitvoering van het tot falen gedreven lichaam. In *Blattwerk* (2002) van Richard Barrett horen we hoe met afwisselende snelheden, klanken als geladen elementaire deeltjes, de elektrische impulsprocessen van de hersenen en de prikkelverwerkingen in zenuwbanen muzikaliseren. De muzikalisering van de wisselende elektrische ontladingen door de prikkeling van de zintuigen staat voor de ontmenselijkte dialoog tussen het instrument en de computer. Het spelen in het beeld van de lichtsnelheid maakt de uitvoeringspraktijk tot het scheppen van muzikale betrekkingen van wisselende snelheden en traagheden, het creëren van klanken die als moleculen of deeltjes stromen door elektrische velden, samentrekkingen en afstotingen van geladen elementen, toenemende of afnemende spanning tussen elektrische ladingen en krachtvelden. *Blattwerk* is het musiceren in de percepten en de affecten van de elektronische vertakking van ons zenuwstelsel in de wereld. Het is de poëzie als het geluid en de energie van de elektronische versnelling van de wereld. Dat is wat Gilles Deleuze de 'niet menselijke wordingen van de mens' noemt.

Affecten zijn precies deze niet-menselijke wordingen van de mens, zoals percepten de niet-menselijke landschappen zijn in de natuur... Men is niet in de wereld, men wordt met de wereld, men wordt de wereld door hem te aanschouwen. Alles is beeld, alles is 'worden'. Men wordt universum. Dierworden, vegetaal, moleculair, zero worden' (Deleuze 1991b: 160)

60. De muziek van de Chaos desoriënteert het blikveld van het territorium om verder te gaan, af te dalen en verder te worden, doorheen de diepste krochten van de muzikale Psyche. 'Het affect is niet een overgang van toestand die men geleefd heeft naar een andere, maar het niet-menselijk worden van de mens' (Deleuze 1991b: 163). Zo is bijvoorbeeld de schurende klank, het keelgeluid in de opening van Iannis Xenakis' *Kottos* (1977) voor cello solo *niet* alleen de imitatie van de schreeuw van de vijftigkoppige draak. Ook de dier- insect- of machine-ordingen in TMS2 zoals het bewegingsgeluid van reptielen en insecten, vuurwerkexplosies en de ritmische bewegingen van een trillend spinnenweb in de wind zijn *evenmin* de nabootsing of uitbeelding van de beschrijvende speelaanduidingen in de partituur. Ze zijn manieren om de uitvoeringspraktijk te psychologiseren en de affecten in combinatie met de overcomplexe notatie rechtstreeks te laten inwerken op de lichamelijke energie en het zenuwstelsel van de uitvoerder. 'Het is geen nabootsing, een sympathie die men doorleefd heeft, en zelfs geen denkbeeldige identificatie. Hoewel er veel overeenkomst is, is het geen gelijkenis.' (Deleuze 1991b: 163). De annotaties verbinden de abstractie van de notatie met de voelbare niet-menselijke materialiteit van de klank. De muzikale ascese tegen zichzelf inzetten gebeurt hier in de creatie van affecten van net niet speelbare wordingen. Dat is waar Praxis Psyche voor de onmogelijke opdracht plaatst. De componist van 'de niet-menselijke landschappen van de natuur' en 'de niet-menselijke wordingen van de mens' haalt de speelbare affecten naar boven, door het onspeelbare percept in het notatieteken van de partituur af te bakenen als een tussen-in.

Het is een zone van indeterminatie, van onwaarneembaarheid, alsof de dingen, dieren en mensen ... in elk geval toch dit punt bereikten tot de oneindigheid die onmiddellijk voorafgaat aan hun natuurlijke differentie. Dat is wat men affect noemt. ... Alleen het leven creëert gebieden waar de levenden wervelen en alleen de kunst kan het bereiken en er binnendringen in haar onderneming van het mede-scheppen' (Deleuze 1991b: 164).

61. Denken in de klank is denken door affecten. Het denken door affecten brengt elementen van het niet-denken binnen in het mentale conceptdenken. Het is de intensiteit van de kracht van het materiaal, de percepten en hun experimentele en 'experientele' werking op het lichaam, de affecten die het fysieke en mentale, het corporele en incorporele van het spelen met elkaar verbinden.

Percepten zijn niet de waarnemingen, het zijn pakketten van sensaties en relaties die boven de ervaring staan van hij die ze beleeft. Affecten zijn geen sentimenten, het zijn wordingen die hij die ze ondergaat overstroomt (hij wordt anders). ... Het affect, het percept en het concept zijn drie onafscheidbare krachten, ze gaan van de kunst naar de filosofie en omgekeerd (Deleuze 1990: 187).

62. De uitvoeringspraktijk is de *affirmatie* van de muziek in haar schijnbare 'dicties en contradicties'. De musicus is de kunstenaar van het worden, niet in de hermeneutische negotiatie van de mogelijkheden maar in de affirmatie van de Praxis, het experiment en de 'experientie', de drang en het verlangen naar het schier onmogelijke, de Eros van het gemis en de Eros van het teveel.

KOTTOS

63. De onderstroom aan muzikale denkkraft is het bewustzijn van de muzikaal sensuele overgave. Zo zal wie *Kottos*⁵ van Iannis Xenakis studeert, zich transformeren in het lichaam-woorden, het dier- en krijger-woorden in muziek. De metafoer van de krijger wordt hier het conceptuele personage voor het studeren van de partituur als symbolisch gevecht, het veroveren en het overheersen van de schriftuur. De musicus zal *Kottos* tegen zichzelf richten om hem te verslaan en om het andere van zichzelf te worden. Hij moet meester van de chaos worden, de partituur beteugelen om *Kottos* te worden; het menselijk al te menselijke van het klassieke cellospel van zich afwerpen en nieuwe krachten en klanken produceren die ontsnappen aan alles wat hij vooraf op zijn instrument heeft gespeeld en gecreëerd. Dat is waar het 'nieuwe' van nieuwe muziek spelen over gaat. Niet de variatie in de kunst maar de mutatie door de kunst. De metamorfose van de rups tot de vlinder. De vlinderwording van de rups of de doorgang tussen territoria van de woestijnen, de weg tussen A en Z, de relaties tussen alle mogelijke verbindingen. Zo alludeert Iannis Xenakis in het haast onspeelbare *Kottos* aan de dramatiek van de mythe in de fysieke kracht van het spelen zelf en schrijft hij doelbewust op de grens van het technisch haalbare met als culminatiepunt een 'onspeelbare' maar wel 'uitvoerbare' toccata. Gewapend met de 'boog' (strijkstok) zal de uitvoerder als een mythische krijger het traliewerk van de noten verslaan en dansen, springen en hakken op de snaren. Een atletische motoriek in het spel is vertrek- en eindpunt van een extreem doordachte choreografie tussen vingers en boog, linker- en rechterhand. Virtuositeit als 'berekende' extatische catastrofe. *Kottos* is de kracht van het beest in muziek, het vocale-'dier' in de stem van de cello ophalen. Xenakis schrikt er niet voor terug en schrijft in de partituur: 'In het algemeen: geen "mooie" klanken maar scherp, hard, overal vol lawaai met uitzondering in de harmonieken... [de strijkstok schuurt, hakt en houdt de tonen uit de snaren (AdF)] ...elke noot afstreek aan de slof, zeer zwaar, geslagen en bijtend' (Xenakis: 1977). Wie *Kottos* speelt zal zichzelf verslaan en *Kottos*-worden. Verpletterende energie in het loslaten.

64. Het plezier, het genot van het spelen van complexity partituren ontstaat in het groeiende vermogen tot handelen, het vermogen tot de zinnelijke productie van muzikale inhoud en betekenis. Het genieten ontstaat in het proces van verandering, de groei naar een steeds grotere lichamelijke beleving. Het genot van de tekst van de partituur ligt in het lichaam, zijn erotactiele verhouding en engagement in de tekst, zijn verlangen en streven naar een Utopia van de perfectie. Het plezier van het studeren, spelen en uitvoeren is ook het plezier van het 'luidop' zingen van de partituur maar ook het 'hardop' naar boven denken wat stilzwijgend in de partituur en de muziek verborgen ligt, om vervolgens het denken te verzwijgen en volledig op te gaan in de erotactiele scheppingskracht van het spelende lichaam. Het zingen laat het grein en de zuchten van de stem van het instrument horen. Ze laat de materialiteit van de muziektal horen in het lichaam van de musicus. Dat is wat

⁵ *Kottos* is geschreven als opgelegd werk voor het Concours Rostropovitch, georganiseerd door Claude Samuel in La Rochelle in 1977. Het is een zeer moeilijk stuk, maar ondertussen is aangetoond dat het niveau van de jonge cellisten hen in staat stelt om de techniek te beheersen en er de muzikaliteit van weer te geven. *Kottos* is een van de drie reuzen met honderd armen en vijftig hoofden (zonen van Oeranos, de hemel, en Gaia, de aarde), bondgenoten van Zeus in zijn strijd met de Titanen, die hij uiteindelijk overwon : toespeling op de razernij en de virtuositeit die nodig zijn voor de uitvoering van dit werk.

Roland Barthes de betekening noemt van de tekst, het punt waar de erotiek in het spel binnenkomt. 'Wat is de betekening? De betekenis voor zover ze zinnelijk wordt geproduceerd' (Barthes 1986: 75). De betekening is lichamenlijk en brengt het lichaam van de musicus en het klanklichaam van de partituur in een erotisch tactiele verbinding. 'Het plezier in de tekst, dat is het moment waarop het lichaam zijn eigen ideeën begint te volgen – want mijn lichaam heeft niet dezelfde ideeën als ikzelf' (Barthes 1986: 23). De esthetica van het plezier in de complexity partituur ligt niet in het lezend uitvoeren maar in de corpo-realiteit van het 'luidop' spelen van de partituur, de erotactiele verleiding, de inlijving van de techniek en het overstijgen van de tekst in muziek. Luidop spelen is de ongecensureerde, niet-zuivere of ongepolijste klank in de stem van het instrument ophalen, zoals bijvoorbeeld het schuren, kelen, huilen en fluiten van de klanken in *Kottos* van Iannis Xenakis, de ruis- en fluistermelodieën in *Pression* van Helmut Lachenmann of de elektrische schokkende klankvoortbrengingen in *TMS2* van Brian Ferneyhough. Het instrument dat 'dierlijk' klinkt en evenzeer een lichaam is dat de mogelijkheden van zijn 'vocale apparaat' laat horen.

65. De complexity-partituur is een onderzoek naar de erotactiele differentie van het spelen, de choreografisch-motorische handeling van het musiceren, het grepenwerk van de vingers en de motoriek van de strijkstok. De visuele grafische dimensie van de complexe notatie staat in haar differentie van het detail in directe relatie tot het immer variërende spel van het musiceren; dit wil zeggen: de notatie dient niet het ondoordacht herhalen van motieven frasen en vormen, maar het creëren van een buitengewone muzikale differentie aan energie, densiteit en intensiteit. De uitvoerder onderzoekt de 'chaos' aan details die hem na intense studie naar het punt brengen waar hij aan de notatie voorbijgaat en er niet langer vingerzettingen, grepen en boogstreken worden gespeeld maar een organische muzikale bundeling van sonore krachten: energie, densiteit en intensiteit die hij in de notatie van de partituur naar boven weet te halen.

66. Het plezier van het uitvoeren is 'de kunst het eigen lichaam te besturen, ... het zoekt (in een streven naar genot) de driftbewegingen' (Barthes 1986: 81). Om Roland Barthes verder te parafaseren: het plezier dat de met huid bedekte muziektaal zoekt; een uitvoering van het lijf waarin men het grein van de trillende snaar, het schurende strijkstokhaar, de korrel van de ruisklanken, de wellust van de zuivere tonen en een hele stereofonie van de lijfelijke diepte van het instrument en het musicerende lichaam kan horen, de articulatie van lichaam en partituur, en niet die van instrument en techniek. De uitvoerder hoeft slechts de klank van zeer dichtbij te laten horen, de zinnelijkheid, het vibreren en ademen van het musicerende lichaam, de rauwheid van het sculpteren van de klank, de erotiek van de bewegende vingers, de choreografie van de handen en de strijkstok, het charisma en lichamenlijke geluid van het instrument in het oor van de toehoorder te projecten om te boeien en te verleiden in het plezier van het geluid dat greint, dat zingt en vibreert, dat keelt, schuurt en schraapt, dat vecht en overwint, dat geniet.

67. Als een hedendaags complex muziekstuk ons 'aanspreekt', is dat niet omdat het werk ons op zichzelf iets in woorden vertelt, maar omdat er in het werk lagen van verborgen communicatie 'impliciet' werkzaam zijn die verwijzen naar iets dat altijd buiten het spreken zelf valt. Als wij ons in muziek aangesproken voelen,

spreekt in ons het horen van de muziek, dat verwondert, fascineert en doet verlangen naar meer.

68. Elk muziekstuk ligt ingebed in de muzikale instrumentale of vocale gedachte die eraan voorafgaat en die welke erop volgt. Een musicus kan niet een werk horen of erover spreken zonder zijn ervaring van het horen of spreken dat daaraan voorafging erin te betrekken. Wanneer hij luistert, luistert de ervaring van eerdere beluisteringen daarin mee. Zo speelt in elk spelen van een partituur een ander spelen mee, dat vorige ervaringen en informatie over dat spelen in zich meedraagt. Als men Brian Ferneyhough speelt, dan spelen Iannis Xenakis, John Cage, Giacinto Scelsi, Richard Barrett of Bernd Alois Zimmermann daarin mee. Daarom is het zich aangesproken voelen door een muziekstuk nooit vrij van andere muziekstukken die in stilte in de partituur meespelen en meeklinken. Een uitvoering van bijvoorbeeld *Nomos Alpha* (1966) van Iannis Xenakis heeft invloed op de uitvoering van een werk van Richard Barrett en die uitvoering verandert op zijn beurt ook weer de manier waarop het werk van Iannis Xenakis wordt gespeeld. Dit in stilte meespelen van andere werken zorgt dat spelen en luisteren een complexe inter-communicatie is van verschillende muzikale denkstrategieën, speeltechnieken en speelervaringen.

69. Muziek veroorzaakt een subjectieve woordeloze ervaring die in haar zwijgen niet vrij is van stilte. Hoe fascinerender ze klinkt hoe meer ze aanzet tot 'spreken'. Het subject dat iets wil zeggen, beseft dat in dat zeggen of willen zeggen alleen de muziek vermag uit te drukken wat sprekend niet in woorden kan worden gezegd. Het ritueel van het luisteren wordt in het 'spreken' het ritueel van het zwijgen en het ritueel van het zwijgen wordt in het 'spreken' het ritueel van het luisteren. Luisteren, horen, spelen en zwijgen worden één in het onzegbare spreken van muziek.

70. In het luisteren 'hoort' niet de herhaling, maar de herinnering. In het horen 'luistert' niet de herinnering maar de verandering, de metamorfose van het spelen. Horen en luisteren verdrijven de zegbaarheid van het spreken in de vanzelfsprekende onzegbaarheid van het handelen.

71. Het onderzoek naar de uitvoerbaarheid van de complexity-partituur gebeurt in de experimentele en 'experiënte' concreetheid van de praktijk. De musicus-kunstenaar werkt in zijn studio of repetitieruimte, onderzoekt met methode en discipline de mogelijkheden van de partituur en beoefent een voor hem werkend en uitgekiend samenspel van analyse, speeltechniek, vindingrijkheid en beheersing. De interessantste artistieke resultaten worden daarbij vaak ingegeven door het nemen van risico's en toevallige ontdekkingen die op dat specifieke moment plaatsvinden. Bewuste experimenten met de klank, akoestische aspecten van de ruimte waarin de musicus speelt, de invloed van en ervaring met een publiek, buitenmuzikale associaties, poëtische of filosofische concepten en inspiraties, vergissingen en afwijkingen, beïnvloeden eveneens de kwaliteiten van het resultaat van de uitvoeringspraktijk. Het belang van een soort van berekend toeval, het vinden van onverwachte muzikale oplossingen verschilt in dat opzicht weinig van de werkwijzen van sommige andere kunst disciplines en wetenschapsbeoefeningen. Eén van de belangwekkendste artistieke inzichten van de uitvoeringspraktijk van nieuwe muziek valt te leren in het omgaan en experimenteren met wat we, naar Iannis Xenakis, de stochastisering van de uitvoeringspraktijk kunnen noemen. Het leren

omgaan met het creatief potentieel van toeval en 'improvisatie' in de ruime betekenis van het woord is een van de belangrijke elementen van de uitvoeringspraktijk van veel laat- 20^{ste} eeuwse partituren. Denken we aan de aleatorische en indeterminatie-muziek van John Cage, bijvoorbeeld in *26'.1.1499" for a String Player* (1955) de talrijke grafische partituren uit de jaren zestig zoals de mooie 'schriftuur'-partituur *Sensitivo per arco solo* (1959) van Sylvano Bussotti, de intuïtieve muziek en tekstpartituren als *Aus den Sieben Tagen* (1968) of *Pole für Zwei* (1972) van Karlheinz Stockhausen, en aan de andere zijde de stochastische principes van Iannis Xenakis in *Nomos Alpha*, of de overgespecificeerde post-seriële complexity-partituren van Brian Ferneyhough en Richard Barrett. Het gebruik en het onderzoek van het toeval als discipline van verandering kan worden gezien als de metafoer van chaos die we kunnen omschrijven als de weerspiegeling van de complexiteit van de natuur, de technologie, de maatschappij, de mens en het hedendaagse bestaan.

72. De musicus leest de partituur niet naar de letter maar naar de geest. Zoals de dichter Paul Valéry het formuleert: 'De kunstenaar vertaalt niet woord voor woord, maar uitgeoefend effect door uit te oefenen effect. Kunst begint waar getrouwe weergave wordt opgeofferd aan doeltreffendheid' (Valéry 2004: 117-118).

73. De uitvoeringspraktijk als onderzoek kan dienen om tot interessante talige theorievorming te komen, terwijl de compositie en de uitvoeringspraktijk, de toegepaste theorie en het onderzoek in het creëren zelf meer vertellen dan welke talige constructie ook die achteraf aan de muziek kan worden toegevoegd. Het komt er als onderzoeker in de uitvoeringspraktijk van dergelijke partituren op aan, uit de veelheid aan mogelijkheden die krachtlijnen op te halen waarmee nieuwe gedachten en geïnspireerde vormen kunnen worden ingezet voor het maken van iets buitengewoons en uniek.

74. De sterkste muzikale beleving is niet alleen *niet* uit te drukken in taal, ze heeft ook geen enkele relatie met taal. Tenzij misschien wel wanneer taal zelf kunst wordt, literatuur of poëzie.

75. De musicus moet daarom denken als een onderzoeker van het onbekende. Hij moet ongetemd, wild en gevaarlijk durven denken, de strategie van wetenschappelijke discipline, methode en analyse combineren met de intuïtieve inzichten van het voelen dat zich openstelt voor het toeval, het risico en het uitdagen van het onbekende dat leeft binnenin.

76. De complexity-partituur is het grafisch mathematisch 'concept' van de muzikale realiteit van de uitvoeringspraktijken. Ze is de voorstelling van de expansieve muzikale vitaliteit van het zien, horen en spelen, die besloten ligt in de grafische oppervlakte van de muziek als beeld.

77. Tussen wat er van de partituur als beeld naar de ogen gaat, van de ogen naar de oren en van de oren naar de vingers speelt zich een denken en voelen af dat de grafische oppervlakte van de partituur direct leest in de lichaamswording van de muzikale hersenen. Om de muziek te zien, horen en spelen hebben we nood aan

'andere' ogen en oren, 'andere' tekens en klanken in onze hersenen, die het denken en voelen aanzetten tot denken met de vingers, de ogen, de oren, het lichaam. 'Het is een denken dat strikt de in het lichaam gegeven tekens ontcijfert' (Merleau-Ponty 1996: 40).

78. De grens van het instrumentale is idiomatisch en kan men alleen benaderen van binnenuit d.w.z. vanuit het mogelijkheidsdenken in de praktijk van het bespelen van het instrument zelf.

79. Op de vraag 'hoe doe je dat?, hoe studeer je een complexity-partituur?', is het antwoord eenvoudig: men leest de partituur, neemt zijn instrument en begint, langzaam, de ene toon na de ander, de ene handeling na de ander.

80. De complexity-partituur is een samenstelling van vormgevende krachten en dynamische structuren waaraan een eigen soort logica ten gronde ligt. TMS2 toont de grafische voorstelling van muziek niet langer als het verloop van de klinkende muziek als zodanig maar als de notatie van een veelvoud aan ongewone klanktypen van trilling van hout en snaren, acties, handelingen in een bundeling van muzikale krachten met verschillende intensiteit. De notatie is hier niet alleen de grafisch-schematische voorstelling van de klinkende muzikale realiteit, maar representeert tevens een eigen werkelijkheid van gestuele acties die niet een muzikale realiteit voorstellen, maar er wel één oproepen. De partituur is een temporele voorstelling van speelacties, van tijd en beweging, die klank tot gevolg hebben. Overgenoteerde acties van tijd en beweging die een veelvoud aan mogelijke lezingen en realisaties, eigen aan de act van het musiceren zelf, thematiseren en voortbrengen. De partituur werkt niet als statisch gesloten structuur van de muzikale werkelijkheid maar als een dynamische open compositie, een grafische ordening van de temporeel-motorische dynamiek van het spelen zelf. De notatie van TMS2 functioneert niet langer als representatie van muziek, maar als voorwaarde en provocatie tot het musiceren zelf. Ze werkt als een gecomponeerde choreografie van handelingen en bewegingen, als een in de tijd georganiseerde interpretatieve structuur van muzikale acties en reacties.

81. De complexity-partituur toont in verschillende informatielagen de 'strata' van de muzikale werkelijkheid die in elke lezing voortdurend opnieuw staat te gebeuren als een singuliere muzikale actie van het moment. Ze is het virtuele plan, de kaart, de ontwerp- of grondtekening van het musiceren. De manier waarop de partituur uitdrukingskracht genereert, ligt in de creatieve act van de uitvoerder die haar vorm geeft en de wijze waarop hij de schriftuur als vraagstelling ombuigt tot het creatieve potentieel van de gepolyfoniseerde affecten. De partituur is een pré-muzikaal veld dat de grenzen van het mogelijke formaliseert om gestalte te geven aan de expressie van de esthetiek van de overschrijding of de uitputting van het mogelijke. Ze opereert als een interface, een intermediair veld of tussenruimte die een interactie bewerkstelligt tussen componist en uitvoerder, notatie en uitvoering, musicus en instrument, linker- en rechterhand, snaar en strijkstok, ruis en stilte. De musicus musicert met andere woorden in een tussenzone en bespeelt het *in-between* tussen chaos en orde, tussen notatie en improvisatie, tussen dé uitvoering en de pluraliteit aan uitvoeringen, tussen eindige en oneindige structuren en patronen.

CHAOSMOSIS

82. Partituur en uitvoering zijn elkaars 'chaosmosis'. De orde van de partituur wordt beantwoord met de chaosmosis van de uitvoering. De orde van de uitvoering is één van de mogelijke realisaties van de chaosmosis van de partituur. De complexity-partituur is Chaos als de wording van muziek. *Chaos* is het stabiele maar niet-lineaire, dus niet voorspelbare gedrag van de werking van notatie of uitvoeringspraktijk. *Osmose* is het op elkaar botsen en wederzijds vermengen, het samentrekken en afstoten van de affecten en percepten in de vormgeving van een evenwicht tussen de in en door elkaar stromende krachten van de partituur en de uitvoering. Chaosmosis is de adaptieve strategie van de complexe notatie en de uitvoeringspraktijk en stuurt het creatieve vermogen van zowel fysieke als psychologische structuren en gedragspatronen, binnen de context van een voortdurende muzikale flux. De uitvoering is met andere woorden nooit af maar een chaos in wording. Ze is noch versie A noch versie B, ze zweeft daar tussen-in op de grens van het (on)beslisbare moment waarop keuzes vanzelf gebeuren, in de flux van het musiceren zelf.

83. De partituur heeft een navigerende rol en beschrijft op een modellerende manier het traject van de motorische chaosmosis van het musiceren. De werkelijkheid van het musiceren wordt niet langer gedacht vanuit een dialectische strijd of vanuit een als waarheid in de schriftuur verankerde essentie van muziek. Ze is niet langer een these die moet leiden naar een synthese waarin de verhouding componist-partituur en partituur-uitvoerder samensmelten tot het immer herkenbare eenheids- en verifieerbare representatiedenken. Ze moet begrepen worden als kritiek op de klassieke omgang en leesstijl van het muzikaal eenheidsdenken, wanneer die als een genoteerde macht elke realisatie wil opheffen in een esthetiek van het Zelfde. Historisch gezien is dat niet altijd zo geweest tot men ergens midden de helft van de 20^{ste}-eeuw meer en meer partituren is gaan denken en lezen als model. De inzet van de complexity-partituur is een reactie tegen het soort denken dat een partituur zag als een totalitaire representatie van de uitvoeringspraktijk. Ze is de voorstelling van oneindige modulatie, die niet een eensluidende muzikale werkelijkheid visioneert, maar voortdurend nieuwe muzikale werkelijkheden en syntheses in het meervoud produceert. De partituur als chaosmosis produceert niet langer de eenheid van haar voorstelling maar moduleert de veelheid en mogelijkheid van wat gelezen en gespeeld wordt en wat gelezen en of gespeeld zou kunnen worden. Ze voert de musicus naar de grens waar elke genoteerde handeling voortkomt uit een creatieve vraag die steeds nieuwe vragen oproept.

84. De complexity-partituur is de blauwdruk van haar antwoorden.

85. De schriftuur van de muziek is een propositie die wordt beantwoord met de propositie van de uitvoering. Tussen controle en risico, tussen beheersing en falen, stuurt de complexity-partituur als een voltooide vorm van het 'niet-voltooide' naar de nooit-voltooide 'voltooiing' van de muzikale uitvoering. De uitvoering is de vormgeving van de onbeëindigde maar begrensde vorm die zich altijd opnieuw openstelt voor het onvoorziene en onverwachte. Ze is vorm en beoefening van het

onverwachte verwachten, de doorgangsvorm van de evolutie van het vormende, steeds complexer wordende muzikale bewustzijn. Ze is de uitdrukking van het noodzakelijk onzekerheidsprincipe als productief grondbeginsel van creatieve vindingrijkheid en artistiek mogelijkheidsdenken. Het onzekerheidsprincipe leidt tot de destabilisering van de vanzelfsprekendheid, de noodzakelijke chaotisering van de muzikale kennis en uitvoeringspraktijk als voorwaarde tot creativiteit. Elke oefenpraktijk kan slechts een hoger niveau van controle verwerven doorheen een proces van doelbewuste chaotisering. In het lezen van de complexe partituur is het de 'kunst' opzettelijk en met grote precisie te lezen en te doen wat er staat door dat wat er staat zo nauwkeurig mogelijk te 'ont-kennen'. De kunstenaar scheidt een opzettelijk gerichte chaotiserende structuur om het onverwachte aan het verwachte, het ongekende aan het gekende, het heden aan het verleden te ontlokken, om zo een nieuwe ordening op te voeren als de vormgeving van de chaos. Uit de speelruimte van de chaotiserende dimensies van de partituur scheidt de musicus een zelf gecreëerde betekenisvolle chaosmosis. De chaotiserende werking van de onmogelijke mogelijkheden of de uitvoerbare onspeelbaarheden van de complexity-partituur zetten aan tot het scheppen van nieuwe muzikale ordeningen als vormgeving van chaos en nieuwe vormen van chaotisering als voorwaarde tot muzikale vormgeving. De kunstenaar is de vormgever van zichzelf in de chaotiserende Praxis van 'ont-mogelijken'. 'Hoe de hersenen chaos produceren om betekenis te geven aan de wereld' (Polet 1993: 197)⁶, dat is de ascese van de uitvoeringspraktijk van de complexity-partituur. De partituur uitvoeren is de vindingrijkheid in de partituur uitvinden, kunst als creatief proces van selectieve zelforganisatie- en optimaliseringsprocessen die bewegen naar een steeds grotere beheersing van complexiteit. 'Aan het chaotische van de chaos wordt door het zichzelf organiserende zenuwstelsel echter een limiet gesteld die, evenals de chaos op zich, een kwalitatieve is: het is een beoogde en een gecontroleerde' (Polet 1993: 197).

86. De complexity-partituur is een geniale chaos. 'Chaos is een onmisbare voorwaarde tot relatieve orde. Het is een rechtlijnige manier om regels op te stellen, die indien correct opgevolgd, hun eigen effectieve ontbinding met zich meebrengen.' (Ferneyhough 1998: 90).

87. De muzikale probleemstelling voor de uitvoerder van TMS2 is de vraag hoe hij/zij erin slaagt het kunst-'werk', als een bundeling van muzikale krachten tot een dynamische samenhang te brengen. Hoe hij/zij de chaotische kracht van het strijdtoneel van de schriftuur weet samen te houden. Hoe hij/zij de schijnbaar tegengestelde krachten in de dynamische schriftuur van de linker- en de rechterhand met elkaar kan affirmeren en de sensomotorische stuwning in balans weet te brengen.

88. In een partituur als TMS2 is de musicus genoodzaakt zichzelf eerst in de notatie te verliezen om in het zoeken de tekst en zichzelf te vinden en te constitueren.

⁶ In een artikel met de veelzeggende titel *'How brains make chaos in order to make sense of the world'* gelezen in Sybren Polet (1993), bespreken Skarda en Freeman dat er een periodieke chaotisering ten grondslag ligt aan onze hersenactiviteit en dat zonder deze de hersenen niet in staat zouden zijn nieuwe situaties en prikkels om te zetten tot gecontroleerde handelingsprocessen. Het instuderen en ten uitvoering brengen van een complexity-partituur is daar een mooi praktisch voorbeeld van.

De musicus zal eerst 'stilstand en traagheid' worden in de tekst om vervolgens er de snelheid en beweging van te produceren. De musicus moet de tekst lezen als dynamische stuwkracht van een niet-dialectische procesmatige strategie die de genoteerde tonen en acties affirmeert tot een spel van differente muzikale snelheden en traagheden, tijd en beweging. De muziek komt niet tot stand van de ene genoteerde toon en actie naar de andere maar ontstaat daar tussenin, in de intensiteitsverschillen die de tonen en acties produceren. Ze komt niet voort uit de dialectische negatie tussen de onderlinge, al dan niet speelbare handelingen, maar ontspringt in de affirmatie van de verschillen, de mogelijke koppelingen en differenties die de tonen en acties veroorzaken. De muziek voltrekt zich in het spoor van de schriftuur, in de snelheid van haar leesbeweging. De uitvoering is een 'evenement', een 'ervaring' van iets dat gebeurt in de beweging van het lezen en spelen, dat tegelijkertijd een om- of overzetten (converteren), een ondermijnen (subverteren) en omdraaien (perverteren) van de musiceerpraktijk inhoudt. De notatie vatten is de notatie bevrijden door in de uitvoering niet de kwantiteit van haar gelijkenis op te halen maar de kwaliteit van haar differentiewerking. 'Om de differentie te bevrijden, hebben we nood aan een denken zonder tegenstelling, zonder dialectiek, zonder negatie: een denken dat *ja* zegt aan de afwijking, een affirmatief denken' (Foucault 1970).

89. *De anti-dialectische lezing van de partituur kan zich niet voordoen tussen de notatietekens en de klankpunten van de schriftuur zelf, maar in de speellijnen die de musicus als leesspoor in de partituur creëert. Ze ontstaat in de beweging die door de notatietekens wordt opgewekt, de beweging die in het lezen haar sporen trekt. De partituur spelen is een deconstructieve act waar het spelen zich vormt in de configuratie van klanken en bewegingen. De beweging gaat niet van punt naar punt, niet van actie naar actie. Ze ontspringt er middenin, tussen de tonen en acties door. De notatie is voor de uitvoerder niets meer dan de beeltenis van een muzikaal denken die de act van het musiceren mogelijk maakt. Ze is de grafische 'verbeelding' van het wordingsproces dat het musiceren als differentiekunst produceert, hoorbaar en uitvoerbaar maakt. De complexity-partituur uitvoeren is het lezen en koppelen van haar differente snelheden en traagheden. Dit spel van wisselende snelheden kan de musicus alleen vormgeven door de absolute onspeelbaarheid van de afzonderlijke punten en tekens te koppelen tot snelheidslijnen van verandering, ondermijning en verdraaiing. Resisteren, insisteren en aanhoudend de notatie 'ontvluchten' is de innerlijke noodzaak. Niet wegvluchten maar zichzelf in volle snelheid de weg wijzen langs een vluchtlijn die in het lezen de verschillen van de partituur affirmeren. 'Snelheid is opgenomen zijn in een worden, dat geen ontwikkeling of evolutie is. ... Een abstracte en gebroken lijn zijn, een zigzaglijn die overal 'tussendoor' kruipt' (Deleuze & Parnet 1991a: 57). Als onderzoeker zal de musicus doorheen de schriftuur een altijd veranderend leesspoor trekken. Dat betekent dat hij moet willen handelen, snel beslissingen durven nemen en in volle snelheid durven falen om opnieuw te beginnen: zich er niet bij neerleggen als het muzikale wordingsproces vastloopt, desnoods andere lees- en speelstrategieën uitzetten of in het slechtste geval 'feilbare' handelingen spelen, eerder dan een onmogelijkheid van de partituur onbeproefd te laten. Dat is het affirmerende snelheid- worden van de uitvoeringspraktijk. Veranderen, ondermijnen en verdraaien van wat niet mogelijk is, is snelheid worden en een nieuwe orde scheppen uit de chaosmosis van de partituur. Snelheid produceren is absolute snelheid worden in de stilstand van de schriftuur. Dat wil niet zeggen snel spelen, maar snelheid 'worden' in zowel de convergerende traagheid als de divergerende snelheid van de klank. 'Niets*

ontwikkelt zich, maar dingen komen te laat of te vroeg, en gaan een bepaalde koppeling aan volgens hun snelheidssamenstellingen.’ (Deleuze & Parnet 1991a: 142).

90. Deleuziaans gezien is de partituur een kaart of het consistentieplan, een plan met n dimensies van niet gesubjectieerde muzikale snelheden en traagheden, affecten en intensiteiten. Deze begrippen zijn een mooie metafoor voor de partituur als samenstelling van op elkaar inwerkende muzikale krachten. In het kader van het meer abstracte klankenspel van veel hedendaagse partituren bieden ze andere mogelijkheden in de vorming en omschrijving van de uitvoeringspraktijk, bijvoorbeeld als een op elkaar inwerkende energie van horizontale (longitude) en verticale (latitude) muzikale spanningen en krachtvelden.

91. De energetische dimensie van het musiceren ontstaat in de tactiele sensomotorische praktijk van het spelen dat wordt gestuurd door de partituur. Om een goed werkend muzikaal resultaat te bereiken zal de musicus tegelijk weet hebben van, alsook voorbijgaan aan de narratieve of formeel-analytische kennisstructuren over de muziek en doordringen tot de muzikaal-energetische krachten die in de muziek werkzaam zijn. Partituren van bijvoorbeeld Brian Ferneyhough, Iannis Xenakis of Richard Barrett nemen in het repertoire voor cello solo juist door hun ongemene radicaliteit op dit vlak een uitzonderlijke plaats in.

THEATER VAN DE WREEDHEID

92. Als we muziek beluisteren als een samenspel van snelheden en intensiteiten, horen we hoe zij in al deze gevallen energetische bundels creëert van muzikaal interessante gewaarwordingen. Bundels en koppelingen van gewaarwordingen die onze opvattingen over muziek transformeren, onze denkbeelden en a priori's over muziek in beweging zetten en ons de sensatie en ervaring geven dat niets onveranderlijk is, dat niets onmogelijk is. De muziek maakt de vertrouwde muzikale territoria onveilig met middelen die de ingesleten habitus en inzichten van onze muzikale en instrumentale percepten en concepten ondermijnen en veranderen. De ongewone handelingen op het instrument deconditioneren de habitus van de musicus. Ze willen het voorgevormde denken van de klassieke speelattitudes stopzetten. Het denken deterritorialiseren, de speeltechniek deconstrueren in plaats van ze verder te ontwikkelen. Zo weerklinken in de ruismelodieën van Helmut Lachenmann's *Pression* (1969-70) op een voelbare en tastende manier de materialiteiten van een volledig corpus aan toonloze wrijvingen van de strijkstok en de handen op de torso van het instrument. Diverse kwaliteiten aan ruis-, schuur- en schraapgeluiden zijn de onontgonnen klankstructuren van de cello als *Fremdkörper* en de heruitvinding van de instrumentale klank. Even indrukwekkend maar van een totaal andere orde zijn de talrijke nieuwe klanktypen in de cello werken van Richard Barrett zoals de polyfonisering van het snarenspeel tot een vierstemmig snarenkoraal in *Dark ages* (1987-90) – de musicus bespeelt met twee strijkstokken in de hand, één boven en één onder de snaren, de vier snaren tegelijk, de diversifiëring en harmonisering van ziedende glissandi in *Ne songe plus à fuir* (1985-86), de onderbroken legatobeweging van de strijkstok door percussieve hortende en stokkende linkerhand bartok-pizzicati in de opening van *von hinter dem Schmerzen*

(1992-96) of de bevreedende e-bow glissandi op de 'zingende' snaren van de piano in contrapunt met microtonale glissandi in de cello in *Nacht und Träume* (2008). Al deze klanktypen laten de musicus 'strijden' met nieuwe klankconfiguraties die het territorium van de instrumentale techniek niet alleen in vraag stellen maar tevens heruitvinden, herwerken, transformeren en verschuiven naar een nieuw en ander muzikaal bewegings- en geluidsvocabulaire. Op dit terrein kan het in TMS2 door Brian Ferneyhough gebruikte onderliggende concept van Antonin Artaud's 'theater van de wreedheid' dienen voor een heel nieuw repertoire, een heel nieuwe muziek en een heel nieuwe uitvoeringspraktijk die gericht is op een muziektaal van de noodzaak. Waar klanken niet ontstaan uit een voorgevormde ideële klankcultuur maar elke klank spontaan voortkomt uit het muzikale gebaar, uit een directe lichamelijke verhouding tot de menselijke expressie en de materiële idiomatische klankeigenschappen, de corpo-realiteit van het instrument. Antonin Artaud's in 1932 geformuleerde esthetica is hier visionair te noemen.

Al die tastende pogingen, die onderzoeken, die schokken, zullen toch tot een oeuvre leiden, een ingeschreven compositie, in de minste details vastgelegd en genoteerd met nieuwe notatiemiddelen. De compositie en de scheppingen zullen, in plaats van in het brein van een auteur, in de natuur zelf, in de werkelijke ruimte gemaakt worden, en het definitieve resultaat zal even rigoureuus en even bepaald zijn als dat van elk geschreven stuk, met daarenboven een immense objectieve rijkdom... de enige wet is de poëtische energie die van de gewurgde stilte naar de versnelde schildering van een krimp overgaat... maar het belangrijkste is het creëren van etappes, perspectieven van de ene taal naar de andere taal. Het geheim van het theater in de ruimte is de dissonant, de verschuiving van de klankkleuren en de dialectische ontkenning van de expressie (Artaud 1982: 110).

Alhoewel de veelheid aan dissonante expressies die Antonin Artaud wil ontketenen nog binnen een overkoepelend denken van een consistente eenheid staan, zijn diens expressie-ideeën reeds de voorbereiding van de totstandkoming van het differentiedenken. De veelvoudige expressie waar het in zijn theaterprincipes om gaat, is de integratie van wreedheid als metafoor voor het denken van het andere en de complexiteit van het leven. Daarin gaat Antonin Artaud nu juist voorbij aan het oppositionele denken en is zijn werk in wezen reeds een uiting van anti-dialectiek. Met betrekking tot de esthetica van de complexity-partituur is een lezing van Artaud's *Eerste Manifest* bijzonder inspirerend.

Het doorkruist de gevoelens. Het laat het 'westers' gebruik van de taal achter zich, het maakt van woorden bezweringen. Het verheft de stem. Het gebruikt de trillingen en eigenschappen van de stem. Het doet ontstelde ritmes trappelen. Het stampet klanken vast. Het streeft ernaar het gevoel te verheffen, te verdoven, te betoveren en stop te zetten. Het gevoel van een nieuwe lyriek van het gebaar komt naar voren, dat ertoe leidt dat zijn draagwijdte en versnellingen in de ruimte de lyriek van de woorden te boven gaan. Het doorbreekt tenslotte de intellectuele onderworpenheid aan de taal, door de betekenis aan te geven van een nieuwe intellectualiteit, die dieper gaat, die zich achter de gebaren en onder de tekens verschuilt die tot bijzondere

bezweringsen zijn verheven. ... Elke voorstelling zal een fysiek en objectief element bevatten, voor iedereen waarneembaar. Kreten, klachten, verschijningen, verrassingen... betoverende harmonieën, zeldzame muzikale tonen... Bovendien spoort de noodzaak om direct en diepgaand op de gevoelsorganen in te werken, vanuit sonoor standpunt aan het zoeken naar eigenschappen en vibraties van volkomen ongewone klanken, eigenschappen waarover de huidige muziekinstrumenten niet beschikken, en die nopen tot het opnieuw in gebruik nemen van oude en vergeten instrumenten of het maken van nieuwe instrumenten. Gezocht moet ook worden, buiten de muziek om, naar instrumenten en apparaten die, gebaseerd op speciale samenstellingen of vernieuwde legeringen van metalen, een nieuwe toonhoogte van het octaaf kunnen bereiken, en onverdraaglijke en vlijmende klanken of geluiden teweegbrengen (Artaud 1982: 89-93).

Wie dit leest en luistert naar TMS2 zal meteen een interpretatieve link horen met de kern van Antonin Artauds betoog. Het theater van de wreedheid is het theater van de affecten, intensiteiten, snelheden en traagheden, het wegbotsen en samengaan van klanken, muzikale gedachten en emoties; het ontspringen aan de veelheid aan mogelijkheden. De emancipatie van de noodzakelijke dissonant, de wreedheid in de kunst, is de vormgeving van de vrijheid van de mens. Wreedheid is de levenskracht, de krachtinspanning van het overwinnen van de duisternis. Het is de scheppende wreedheid van de Eros, de existentiële wreedheid van de noodzaak. De wreedheid van de veelvoudigheid, beeld van de complexe eenvoud van de schepping, de levenslust van het bewustzijn in wording. 'De wreedheid is bovenal helder, zij is een soort gestrengte gerichtheid, de onderwerping aan de noodzaak. Geen wreedheid zonder bewustzijn, zonder een soort nauwgezet bewustzijn... wreedheid in de betekenis van levenslust, kosmische gestrengheid en onvermurwbare noodzaak' (Artaud, 1982: 100).

93. De complexity-partituur dwingt de uitvoerder tot het uiterste van zijn grenzen. Ze is de vormgeving van een esthetiek van de noodzaak en definieert in haar complexe gelaagdheid de voorwaarden tot een performatieve act. De esthetica van de wreedheid moet de mens raken in zijn totaliteit. Ze produceert een musiceren tussen lijf en klank dat niet de interpretatie van een representatie, maar de fysieke en lichamelijke beleving van het spelen zelf, de partituur als creatie, zo centraal mogelijk in de uitvoering plaatst. De muziek zal zowel de mentale intellectuele capaciteiten als de lichamelijke conditie van de musicus zoveel mogelijk provoceren om de hoogste fijngevoeligheid en alertheid van het zenuwstelsel aan te spreken. Niet de wreedheid van een sadistische virtuositeit die met pijn te maken heeft - hoewel de techniek soms dermate atletisch is dat ook dat één van de mogelijkheden is - maar wreedheid als concept van de schokkende doorbreking van onze onderwerping aan de gewoonte. Wreedheid als voorstelling van de esthetische emancipatie van de '*condition humaine*', de apologie van de schreeuw door de kunst.

94. Op zijn minst eenmaal heb je als kunstenaar een imaginaire elektroshocktherapie nodig om een wereld te kunnen construeren die voorbij de grenzen ligt van wat men weet. Het aanvankelijke edoch teruggetrokken plan van Brian Ferneyhough om TMS2 te voorzien van de al te expliciete expressionistische

ondertitel *Electric Chair Music*, kan desalniettemin toch als een sterk tot de verbeelding sprekende metafoor worden gezien voor het radicaal door elkaar schudden en destabiliseren van de muzikale habitus. Het opwekken van het creatieve denkende vermogen, het in een andere modus brengen van de volledige muzikale praxis, gebeurt op het niveau van het zenuwstelsel en de muzikaal elektrische herprogrammering van het brein. Daar bovenop betreft de componist het lichaam van de musicus op een zodanig extreem fysieke wijze dat voor een goed geslaagde uitvoering van TMS2 een tot falen gedoemde, desoriënterende en naar de strot grijpende performance de enige mogelijke optie is. Zo is TMS2 een instrumentaal opgezet 'drama per musica', de deconstructie van de uitvoeringspraktijk gethematiseerd tot performance-kunst. 'Zoals in Antonin Artauds "Theater van de wreedheid", roept elk gebied van het werk resonanties op vanuit verschillende onderdelen van het totale organisme uitvoerder / instrument / context. Dit is voor mij drama in muziek' (Ferneyhough 1998: 113).

95. De partituur van TMS2 is de spiegel van de muziek waarvan de onvolkomenheden en de onafwendbare feilbaarheid onderdeel zijn van de muzikale mise-en-scène. De partituur is doordrongen van een strijd met de representatie door die strijd als werkelijk gegeven in de actie van het musiceren of in de presentatie zelf in het werk te stellen. De feilbaarheid is het essentiële element als resultaat van het proces van de vormgeving van krachten, intensiteiten en motorisch gestuele handelingen. De theateresthetiek van Artaud wil niet de emotie van een schreeuw opwekken in een 'kunst-matig' geacteerde voorstelling van de schreeuw, een modelschreeuw - wat nog steeds een representatie zou zijn - maar een 'echte' schreeuw het theater binnenbrengen. De tekst moet de acteur, of de partituur moet de musicus zo de zenuwen op het lijf jagen dat hij schreeuwt uit noodzaak, een echte schreeuw creëert in de directe affectieve energie van de tekst. Wanneer in TMS2 de musicus naar het einde ook nog letterlijk moet gaan 'zingen', worden alleen maar losse stemklanken en muzikale kreten uitgestoten. Taal wordt in haar semantiek afgestroopt tot een primaire vocaliteit. De vocale acties, opgepikt met een contactmicrofoon, worden gekoppeld aan de gespeelde klanken op het instrument en met een ringmodulator getransformeerd tot het gemuteerde stemgeluid van een radicale vervreemding. De 'resonanties' tussen de koppelingen creëren een existentiële beleving die in de klassieke representatie ondenkbaar is. TMS2 wordt het allegorische theater van de experimenterende wil van de musicus om virtuositeit te transmuteren tot een gedramatiseerde body- of performance-art, waarin het virtuoze de instrumentaal-technische controle van het lichaam ondermijnt. De esthetica van de wreedheid moduleert in het abjecte. De muziek laat de 'dissonant' van het theater van de wreedheid horen als drager van de menselijke sensibiteit. TMS2 is daarin een muziek van de menselijke omdraaiing, ze vernietigt en constitueert tegelijk het menselijke subject en toont in haar onmenselijkheid de vraag naar menselijkheid.

96. De TMS-cyclus is gebaseerd op het concept van creatieve 'effectiviteit' of de productieve werking van een reeks van doelbewust in kaart gezette conflicten tussen de triade componist/partituur/uitvoerder. Brian Ferneyhough componeert wat hij noemt een reeks van 'allegorische acties' waarmee hij de logica van de representatie wil deconstrueren om de impliciet verbonden scheiding, het oxymoron tussen het kunstwerk en zijn maker, de partituur en de uitvoerder op te heffen en tot een nieuw soort eenheid te brengen. Hij benadrukt het gebruik van opzettelijke provocatie.

Ik heb doelbewust entropische tendenzen opgenomen - een overbelasting aan informatie - met de intentie het concept van effectiviteit te benadrukken. ... Mijn grootste weerstand was altijd gericht tegen de splitsing van mens en machine, van de schepper en het gecreëerde (waarbij wie wie is, een opzettelijk open vraag blijft). Ik wilde de grenzen die deze polaire extremen scheiden, vervagen en destabiliseren: zodat de stemmen door complexe gelaagdheden worden uigedaagd met een haast computer-achtige precisie en engagement te handelen (Ferneyhough 1998: 93).

Brian Ferneyhough wil in zijn theater van allegorische acties de musicus in een staat van hoogste sensitiviteit brengen, hem daarbij stimulerend tot de meest fysieke en intieme verbondenheid met zijn instrument. Het uitgangspunt is een falende virtuositeit voor het aansturen van een noodzakelijke symbiose tussen de uitvoerder en zijn instrument 'in al zijn onvolmaaktheid, van waaruit de levenskracht van de muziek voortvloeit' (Ferneyhough 1998: 93). De *overload* aan informatie moet in een proces van filtering door de musicus worden getransformeerd. Bovendien wordt de musicus zelf geconfronteerd met zijn inhibities en zal hij daarbij ook zelf door de dicties en contra-dicties van de notatie een proces van zelforganisatie en verandering ondergaan.

Het eenvoudigweg leren lezen van een dergelijke notatie vraagt veel van de toegewijde interpreter, hij zal een diepgaande zelfanalyse moeten plegen op zowel het niveau van het mentale als lichamelijke bewustzijn. Van uitvoerders wordt niet langer verwacht dat ze alleen functioneren als optimale 'weergevers' (*reproducers*) van de klanken die de componist zich heeft voorgesteld; ze zijn zelf ook 'resonators' waarin en door wie de eerste impuls, die gegeven is door de partituur in alle denkbare varianten versterkt en vormgegeven wordt (Ferneyhough 1998: 100).

Brian Ferneyhough wil de klassieke rol van de musicus als 'uitvoerder-vertaler', als mediator of kanaal tussen de componist en de luisteraar (al dan niet getroebleerd door het aspect 'interpretatie') doorbreken en beschouwt hem als 'mens', als de kunstenaar en vormgever van de muziek en zichzelf in de meest intieme en kwetsbare zin van het woord.

Mijn opvatting is dat er in werkelijkheid twee driehoeksrelaties zijn die de verhouding tussen de uitvoerder en de partituur omsluiten. Mijn directe bezorgdheid is hem (de uitvoerder) niet alleen te voorzien van 'instructies' hoe hij bepaalde klanken in een bepaalde volgorde moet produceren, maar veeleer om hem te stimuleren in zijn taak de partituur te de-construeren (*destructuring*), haar vele lagen, haar verschrikkelijk complexiteit te behandelen, als een uitnodiging om deel te nemen aan een soort spiritueel *exercitium*, op basis van een alsmaar aanhoudende discipline. Ik zorg ervoor dat mijn (ideale) vertolker een muziekstuk laag voor laag uit elkaar kan halen, zodat ik er vrijwel zeker van kan zijn dat zijn aanpak er voor het publiek, een zal zijn van volkomen directheid en overtuiging. Hij overstijgt de activiteit

van louter 'interpreteren' door zichzelf te onderwerpen aan een allesdoordringende (en zelf gecreëerde!) orde of discipline (Ferneyhough 1998: 212-213).

Het concept van Antonin Artaud om de acteur in een context te brengen van een artistieke impasse, waar het denken wordt gedreven zichzelf te herdenken en zichzelf te creëren, komt tot uiting in het werk als noodzaak, de act van het hoe dan ook handelen, 'het opus dat voortkomt uit de persoon die zichzelf verliest in het woud van zijn eigen imperfecties' (Ferneyhough 1998: 213). Is er een betere manier om het concept te laten horen van de complexiteit van het creatieve en zichzelf scheppende brein, dan met een kunstwerk, een muzikale compositie, een muzikale performance?

97. De complexity-partituur is een 'waar theater van metamorfoses en permutaties: een theater waarin niets vastligt, en labyrint zonder draad. (Ariadne heeft zich opgeknoopt). Het kunstwerk verlaat het domein van de representatie en wordt een 'ervaring', transcendentiaal empirisme of wetenschap van het voelbare' (Deleuze 2011: 97). Elke muzikale uitvoering van TMS2 is gericht op de ervaring. Antonin Artaud is de beeldenstormer van het verbeeldende denken dat noodzaakt tot het scheppen van beeldenloze denkbeelden. 'Denken is creëren – er is geen andere creatie. Maar creëren is eerst en vooral 'denken' in het denken genereren. Daarom stelt Artaud in het denken de 'creativiteit' tegenover het aangeborene, en ook tegenover de herinnering.' (Deleuze 2011: 226)

98. De uitvoeringspraktijk 'dramatiseren' is uitvoeringspraktijk creëren.

FIGUUR, GEBAAR

99. De praktijk van het musiceren heeft nood aan een conceptueel denken dat zichzelf construeert. Een scheppend denken dat muziek creëert als een gebeurtenis, als een ervaring die direct inwerkt op onze hersenen, ons zenuwstelsel en ons lichaam. De eigenlijke onderzoekspraktijk van de uitvoerende kunstenaar is de beoefening van de partituur als een wetenschap van het voelbare. Ze is een logica van het gevoel die de ultieme vraag stelt hoe de muziek zo intens kan worden vertolkt dat de speler en de toehoorder bewust of onbewust direct in het discours van de muzikale sensaties kan worden binnen geloodst. De complexe notatie van het 'onspeelbare' is niet de grafische 'figuratieve' voorstelling van de klinkende muziek – de één op één voorstelling van het Zelfde in de muziek, wat ook wel de partituur als representatie wordt genoemd – maar ze is de 'figurale' voorstelling, de abstracte, logische of zuiverste voorstelling van de creatie van muzikale sensaties zelf, het muzikaal voelbare in wording. De 'figurale' dimensie van de notatie is haar vormende kracht die ontstaat in 'de relatie tussen het gestueel-affectieve en het operationeel zelf-referentiële' (Ferneyhough 1998: 286). De complexe samenstellingen van ritmen en bewegingen (gestures) in de parametrische polyfonie van TMS2 creëren zelf complexe acties en handelingen die niet kunnen worden gezien als 'substitutie' van de onspeelbare complexiteit maar als autonome sensaties van de

noodzaak, als complexiteit en 'ont-speelbaarheid' in wording. De complexe notatie is de 'figurale' voorstelling van de uitvoeringspraktijk als scheppingsproces.

Het gebaar, wiens bepalende samenstellende delen – timbre, toonhoogteprofiel, dynamiek, enzovoort – een neiging vertonen tot ontsnappen aan de specifieke context, teneinde zich tot onafhankelijke radicale betekenisgevers te ontwikkelen, vrij om nieuwe combinaties te maken en tot vaste vorm te komen in daarop volgende gestuele vormen, kan bij gebrek aan een andere naamgeving worden benoemd als *figuur*. De opzettelijke uitbreiding van de autonome kracht van bepaalde parametrische aspecten van de *figuur*, produceert op hetzelfde moment als waarop het materiaal verschijnt semantische betekening en tijdelijke concentratie op de lijnen van de organisatorische krachten tot op het moment van hun vaak gewelddadig uitbreken (Ferneyhough 1998: 26).

100. De complexiteit van de parametrische notatie zal steeds intenser op het brein inwerken als zuiver creatief geweld, opdat de musicus steeds dieper in de muzikale materie kan doordringen. Het theater van de wreedheid, het zuivere geweld van de noodzaak dat gebeurt in de vormende kracht van de onmogelijkheid is het 'figurale'. Het 'figurale' is het krachtenspel dat ontstaat in de dynamiek tussen de speelbare en onspeelbare notatiezones, de krachten die vrijkomen in de elementen van de muzikale chaosmosis, de krachten die zich bevrijden uit het traliewerk van de schriftuur. Het is één van de karakteristieken van de notatiewijze van de complexity-partituren dat ze uit is op het provoceren en produceren van een vrije, scheppende energie. Thema's als 'het potentieel van transformatie en energie', 'het niet-communicerbaar gebeuren', 'de illusie van vaste identiteit', 'expressieve vitaliteit' (Ferneyhough 1998: 26-28) komen hier zeer dicht in de buurt van Gilles Deleuzes analyse van de in de kunst opererende krachten van de noodzaak. In *Francis Bacon - Logique de la sensation* beschrijft hij met betrekking tot de moderne kunst de esthetica als een kunst van het 'figurale'.

In de kunst, in de schilderkunst evenals in de muziek, gaat het niet om het reproduceren of uitvinden van vormen maar om het grijpen van krachten. De beroemde formule van Klee "niet het zichtbare weergeven, maar zichtbaar maken", betekent niets anders. De taak van ... de muziek streeft ernaar onhoorbare krachten hoorbaar te maken. Het is een vanzelfsprekendheid. De kracht staat in nauw verband met de sensatie: dit vereist dat een kracht op het lichaam wordt uitgeoefend. ... De onzichtbaarheid van de tijd ... en elementaire krachten zoals druk, inertie, gewicht, aantrekkingskracht, zwaartekracht, kiemkracht (Deleuze 2002: 57).

In *Form Figure Style* dat duidelijk op Gilles Deleuze is geïnspireerd, preciseert Ferneyhough⁷ dat hij met de concepten '*musical energy*' en '*lines of forces*'

⁷ In een interview tussen Jean-Baptiste Barrière en Brian Ferneyhough uit 1991 waar het op een bepaald moment gaat over TMS2 lezen we: 'Ik herinner me dat ik bij de aanvang van het decennium(1980) zeer onder de indruk

(Ferneyhough 1998: 34) de compositie en uitvoeringspraktijk wil maken tot een kunst van het 'figurale', waar kracht en energie de ontsnappende expressie zijn van de spanning tussen de genoteerde speelbare en onspeelbare muzikale figuren en percepten.

Kracht als de vrijmaking van ingesloten energie. ... muzikale kracht en muzikale energie zijn niet het zelfde. Energie wordt geïnvesteerd in concrete muzikale figuren die aantonen dat ze in staat zijn de krachten die op hen inwerken zichtbaar te maken. Krachtstromen verschijnen in de ruimte tussen de figuren – niet ruimte als tijdelijke lacune, atonie, maar op het moment waarop, door conceptuele differentiatie, hun identiteit wordt geboren – en nemen als vervoersmiddel de drijfveer die de verbinding vormt bij het overgaan van het ene discrete muzikaal gebeuren naar het andere (Ferneyhough 1998: 35).

101. In de parametrische notatie van TMS2 wordt notatie gebruikt om de niet-noteerbare improvisatorische dimensies van de uitvoering te manifesteren, om de afwezige aanwezigheid, van 'de fundamentele vitale energieën' (Ferneyhough 1998: 26-28) in die uitvoeringspraktijk te bevorderen doorheen de visuele percepten, schriftuur, tijd en beweging.

102. De parametrische notatie is door een bewuste strategie van overspecificatie ontoereikend omdat zij gerelateerd is aan datgene wat zij noteert en omdat zij de kenmerken van datgene wat zij noteert overneemt om zich daarmee te handhaven of waar te maken. De notatie bewerkstelligt onvermijdelijk de metamorfose. De notatie is niet gelijk aan wat ze produceert, het identieke; de notatie is gelijk geworden aan het ongelijke op zich, het differente of het nieuwe als zodanig, het andere als *surplus*. $A = B$. Het 'figurale' is de activiteit van de complexe notatie die inwerkt op de constituerende strata van het materiaal. 'De figurale activiteit bestaat dus deels in het (be)tekenen van de middelen die moeten verzekeren dat de latente vluchtigheid van het gebaar door dit voorwaardelijk schild openbreekt teneinde het surplus aan betekenisgeving - dat tot dus ver besloten ligt in de tussenruimtes binnen het sonore object - te bevrijden' (Ferneyhough 1998: 36). Het 'figurale' doet zich met andere woorden voor tussen de waarneembare en de onwaarneembare aspecten van de uitvoeringspraktijk, niet in de muzikale objecten maar er tussen-in. Ze zijn 'figurale aspecten' van de krachtlijnen tussen de objecten die als vibrerende punten van energie het 'figurale' opwekken tussen het determinisme van de partituur en het indeterminisme van de uitvoeringspraktijk. Het 'figurale' als activiteit van chaosmosis. Orde en chaos als noodzaak van scheppend musiceren.

Ik denk dat de orde en de chaos coëxisteren in de schoot van conflictzones, in het midden waarvan de muzikale objecten op de grens staan van de waargenomen orde en de ongrijpbare chaos; zij ontstaan op de

was van Gilles Deleuzes theoretisch/speculatieve geschrift over de schilder Francis Bacon, dat bepalend was in het concretiseren van sommige fundamentele intuïties in mijn eigen werk' (Ferneyhough 1998: 415).

zenuwknoppunten van de voorlopige stromingen in een coherente en soms autodestructieve energie (Ferneyhough in Szendy 1999: 25).

103. De herhaalbaarheid van de partituur is niet langer het concept van reflectie en reproductie van het identieke maar wordt een conditie of bepaling van de actie en productie van iets nieuws. De herhaalbaarheid van de complexity-partituur produceert het nieuwe in de handeling als zodanig. Het *surplus* van de complexe notatie als metamorfose dat in de wederkeer van iedere uitvoering het zijn van de partituur op Nietzscheaanse wijze laat terugkeren als het 'zijn van de wording', produceert ze als metamorfose. De herhaling van de partituur is de herhaling van het produceren, het creëren zelf onder de voorwaarden van de metamorfose en de tussenkomst of de werking van het 'figurale'. TMS2 meermaals na elkaar uitvoeren is alleen mogelijk als het 'identiek-worden van de wording zelf' (Deleuze 2011: 75). De herhaling van de uitvoering is een nieuwe uitvoering die de identiteit heeft van het verschil. In de uitvoering komen door de extreme complexiteit van de notatie alleen de vormende energieën en krachten van het uitvoeren terug.

Alleen het extreme, het buitensporige keert terug, alles wat in de ander overgaat en identiek wordt. Daarom geldt de eeuwige terugkeer alleen voor de theatrale wereld vol metamorfosen en maskers van de wil tot macht, de zuivere intensiteiten van die wil, bewegelijke individuerende factoren die zich niet meer laten indammen door de kunstmatige grenzen van een of andere individu of Zelf. ... Het is het gelijk-zijn van alles wat ongelijk is en zijn ongelijkheid volledig heeft kunnen verwezenlijken (Deleuze 2011: 75).

VERGETENDE HERINNERING

104. Het spelen van TMS2 is buitensporigheid worden in het identieke van de muzikale onherhaalbaarheid. Het is de Nietzscheaanse artiestenmetafysica van een zichzelf scheppende wil die complexity-partituren interessant maakt. 'Een hoger lichaam zul je scheppen, een eerste beweging, een uit zichzelf wentelend rad, - een scheppende zul jij scheppen' (Nietzsche 2008: 73). Peter Sloterdijk formuleert in wat hij noemt de hoogtepsychologie van de kunstenaar een gelijkaardig denkbeeld over de kunstenaars van het onmogelijke:

Ze grijpen terug op resultaten van vroegere arbeid en gooien die opnieuw in het proces. Schepping is de herneming van de eerste beweging, het is de terugkeer in de vlam, die naar boven oplaait, of in de draaiing van het wiel, dat uit zichzelf rolt, waarvoor het 'uit zichzelf' de kinetische dimensie van het 'op zichzelf' en het 'voor zichzelf' betekent ... Als het leven zelf een vibrerende berg van onwaarschijnlijkheden is, kan men de affirmatie ervan alleen tot stand brengen door hem nog hoger te maken (Sloterdijk 2011: 132).

105. TMS2 uitvoeren is 'tegelijk productie van herhaling op basis van het verschil en selectie van het verschil op basis van de herhaling' (Deleuze 2011: 75-76). De compositie herkennen we niet als het identieke van het Zelfde maar als het identieke van haar differentie. De uitvoering is een identiteit van uitersten die gebaseerd is op selectie. Dat is het rad van Nietzscheaanse herhaling. De herhaling is de terugkeer van het verschil. Ze affirmeert het uit zichzelf draaiend rad.

106. Het punt waar men 'denken in het denken zelf genereert' ontstaat in de 'figurale' aspecten van de partituur. In de tussenzones van de waarneembare en onwaarneembare krachten van de notatie. Denken is problematiseren, experimenteren en ontcijferen van de partituur, horen, zien en expliciteren van datgene wat aan het begrip voorafgaat. Creatief denken gebeurt niet alleen in de abstractie van de partituur maar ook in de kracht van het materiaal *la matière-force* dat de ondergrond vormt van de creatieve leegte waarin het denken zich, achteraf, in een later stadium, vormt in de talige structuren van ons brein. Dat denken ontstaat er tussenin of erbuiten, in het ervoor en erna. Buiten-in of van binnen-uit, in de presentie, in de tegenwoordigheid van de handeling in de muziek. Dat is handelend denken, musiceren in de passie van het 'buiten' (*le dehors*), de tegenwoordigheid van het exces van de affirmatie. 'De tegenwoordigheid zit evenzeer in de intimiteit van het moment als in de verstrooiing van het Buiten, meer bepaald ze is de intimiteit als Buiten, het Buiten dat op verstikkende wijze binnendringt, dat de omkering van het ene en het andere is, en de duizeling van de tussenruimte. (Blanchot 1969: 65-66). Dat is de creatieve leegte als de ruimte waarin een denkend musiceren en musicerend denken, het denken en musiceren zelf genereert. De musicus moet 'vergeten' wat hij weet om tijdens het musiceren te 'vinden' wat hij heeft losgelaten. Hij creëert in de vergetende herinnering van Mnemosyne, de muzikale tijd van de grote hier en nu's die niet het ervoor of erna uitsluit maar ze boven elkaar plaatst in het brandpunt van de herinnering. Het grondbeginsel van muziek is tijd en het grondbeginsel van tijd is het geheugen. De musicus musicert doorheen de kracht van Mnemosyne, moeder van de muzen. Mnemosyne is de vergetende-herinnering en het oerbeginsel van het horen, het musiceren en het denken. Ze is de kracht die ons doet zingen en de klanken transformeert tot het vormen van steeds nieuwe liederen, steeds nieuwe geluiden die ons vermogen aanspreken tot luisteren, tot horen, tot herinneren (de vergetelheid is hier de vormende kracht van het scheppend geheugen).

107. In de inspirerende tekst *Oublieuse Mémoire* van Maurice Blanchot kunnen we lezen hoe de vergetende-herinnering het vermogen is van het scheppend denken. Ze kan model staan voor de kunst van het luisteren in het algemeen maar ook voor de metamorfosen van het denken door de kunst en de beoefening van muziek en de uitvoeringspraktijk van complexity-partituren in het bijzonder als kunst van tijd, beweging en herinnering.

De vergetelheid is de eigenlijke waakzaamheid van de herinnering, de behoedende kracht die het verborgene van de dingen kan beschermen en waardoor de sterfelijke mensen, zoals de sterfelijke goden, beveiligd voor wat ze zijn, in het verborgene van zichzelf rusten. ... De muze is niet de Herinnering, het is de Vergetende Herinnering. ... De herinnering is eerst en vooral verwarring, ze is 'verwarde herinnering', 'lichte herinnering', een

vermogen tot beroering dat diep in ons, verassend nabij, het raadsel van een onbestemde verandering onderbrengt. ... Wat wordt vergeten is een lichtbaken voor een voortdurende voortgang: de pijl die een richting aanwijst. Wat wordt vergeten duidt zowel het vergetene aan als de vergetelheid, de grondigste uitwissing waar zich de plaats van de metamorfosen bevindt. ... De vergetelheid is bemiddeling, een gelukkig vermogen. Maar opdat deze functie zich in zijn poëtische waardigheid zou voltrekken, opdat ze niet langer een functie zou zijn maar een gebeuren, is het noodzakelijk dat hetgeen wordt beschouwd als middel, overgang, eenvoudig instrumenteel vergeten en permanent beschikbare mogelijkheid, bevestigd wordt als een diepte zonder weg of terugweg, dat het aan ons meesterschap ontsnapt, ons vermogen erover te beschikken ruïneert, zelfs de vergetelheid als diepte en de hele praktische gewoonte van de herinnering ruïneert. ... Ofwel gaat het enkel om een herinnering die tot vergeten in staat is, en dan slagen we er niet in af te dalen naar de oever waar de wezens ons in hun metamorfosen tegemoet komen en ik mezelf ontmoet in een vreemd lichaam dat in zijn eigen, onbekende ruimte werd getransformeerd (Blanchot 1993 : 87-89).

108. Blanchot's tekst is een mooie metafoer voor de eindeloze vervlechting van de vergetende herinnering en de scheppende verbeelding in het proces van het tot stand komen van een muzikale interpretatie. Op een gelijkaardige manier is TMS2 de compositorische vormgeving van de functionering van het muzikale geheugen en het fundament van de muzikale tijd als de samentrekking van de verschillende coëxisterende dimensies van dat geheugen. TMS2 laat ons luisteren naar een in het heden voortschrijdende pijl van muzikale acties waarbinnen voorafgaande acties, met behulp van een systeem van opname en terugkoppeling, als herinneringen in het nieuwe heden worden geïnjecteerd. Wat in het verloop van de compositie *in de tijd verschijnt*, het live-gebeuren van de uitvoering, wordt doorheen een set van vier of acht luidsprekers als een herinnering terug in het heden gebracht als een nieuwe verschijning van dat heden. De live-klanken van het instrument worden met verschillende type microfoons opgenomen om een zo verschillend mogelijk klankbeeld van dat materiaal te laten horen. De opnames worden teruggekoppeld naar de zaal met een vertraging van negen tot veertien seconden. Zo vertakt het klankmateriaal zich tot een polyfone textuur. Heden en verleden coëxisteren en brengen de verschillende niveaus van het muzikale horen samen in één meerstemmig discours. In een systeem van voortdurende terugkoppeling trekt de voortschrijdende muziek in elk heden een deel van haar verleden samen tot een labyrint van de tijd. De live-partij van het instrument vertakt zich in een in het heden ontvouwende polyfonie van verschillende verledens. TMS2 is een stratificatie van de tijd, maar een waarin wat ervoor en erna komt meer is dan de samenstellende delen. Muzikale acties volgen elkaar op, grijpen in elkaar, trekken samen in een spel van coëxistentie van verleden en heden. Het heden is tegelijk de fragmentarische reproductie van wat reeds gespeeld is, het oude, de herinnering en de productie als de reflectie in wat gespeeld wordt: het nieuwe, de creatie. Het nieuwe is gebaseerd op het oude en levert het materiaal voor een geruisloos ineenschuiven van hedens en verledens, coëxisterende hier en nu's, herinneringen en transformaties. TMS2 is op dit vlak de muzikale vormgeving van de tijd in beweging en van het labyrint van het geheugen. Ze is de artistieke vormgeving van de complexe coëxistentie van de muzikale belevingstijd en de 'ervaring' van de muzikale belevingsstrijd.

De belevingstijd 'het heden van de metamorfose, de eenwording met de handeling, de verdubbeling van het zelf, de projectie van een ideaalbeeld van de handeling, ...' en de ervaring van de muzikale belevingsstrijd waar '... de gebeurtenis of handeling een verborgen samenhang heeft die de samenhang van het zelf uitsluit, die zich tegen het zelf keert dat haar gelijke is geworden en het in duizend stukken uiteen laat spatten, alsof de verwekker van de nieuwe wereld wordt meegeslept en weggevaagd door de schittering van de veelvoudigheid die uit hem is geboren: het zelf is gelijk geworden aan het ongelijke op zich' (Deleuze 2011: 144).

109. In TMS2 komen analogieën met Maurice Blanchots geheugen van de verbeelding, Antonin Artauds 'Theater van de wreedheid' en Gilles Deleuzes concept van het coëxisteren van de dimensies van de tijd in wording op een bijzondere manier samen: 'Dit werk heeft betrekking op het geheugen, in de wijze waarop het geheugen filtert, 'kleurt' en herordent terwijl het informatie verwerkt in de constructie van een model dat ontworpen is om te demonstreren dat het geheugen discontinue is' (Ferneyhough 1999: 107). Met het systeem van technologische terugkoppeling wil Ferneyhough de musicus confronteren met fragmenten van de klanken en de handelingen die hij zonet heeft gespeeld; de fragmenten worden enigszins vervormd - als bevreemdende herinneringen en brokstukken van een verleden - in het live-spel van de cello solopartij teruggebracht en hebben een beslissend effect op de perceptie en de verdere ontwikkeling van het klankmateriaal in de vorm van een steeds complexer wordende interferentie in het materiaal van het live gespeelde muzikale discours. Ook in de muzikale vormgeving van de metamorfoses van de tijd - als 'tegenwoordigheid van het verleden, de herinnering, *memoria*, de tegenwoordigheid van het heden, de ervaring, de waarneming of *contuitus*, de tegenwoordigheid van de toekomst, de verwachting of de *expectatio*' (Augustinus 1985: 278) - verklankt TMS2 in haar verloop de consolidering en voortzetting van de handelingen in de beleving van de tijd, de complexe vervlechting van hoe het geheugen de consolidering van tijd en de werking van de handeling in ons bewustzijn vormgeeft. De temporele opeenvolging van het muzikale materiaal kunnen we het best begrijpen als de weergave van de manier waarop luisteren naar een melodie in het geheugen wordt verwerkt en gefilterd. De opeenvolgende klanken van een muzikaal verloop begrijpen we niet als opeenvolgingen van afzonderlijke elementen maar als terugkoppelingen die we waarnemen als ondeelbare verandering die desalniettemin als fragmenten in ons geheugen worden opgeslagen. In TMS2 horen en zien we hoe de opeenvolgende klanken en handelingen zich vormen en dynamisch aan elkaar voegen, versmelten tot een muzikaal geheel en gelijktijdig vervormen, uiteenvallen en verbrokkelen om terug te verdwijnen in de krochten van het geheugen.

Het uitgangspunt voor deze specifieke confrontatie is: een gedetailleerd onderzoek naar de veelzijdige facetten van tijd en van de opheffing van de lineaire temporele ervaring in het proces van herinnering. Het werk zelf moet op die manier worden beschouwd als 'de geheugenkaart van een productieproces' en uitvoering ervan, de confrontatie tussen objectief meetbare systemen en de subjectieve verduistering, erosie en ontworteling. ... De functie van deze subjectieve processen is om een geïdealiseerde projectie te (re-) presenteren van de experiënte fragmenten die, door middel van individuele terugkoppelende mechanismen, zich op een bepaald punt

doeltreffend zullen afzetten tegen de objectief tijdelijk meetbare invloedssfeer. ... Een continue verwijzing naar het concept van de industriële effectiviteit dient de doelgerichte aard te onderstrepen van deze niet-systematische verstoring / vernietiging van het reservoir aan ervaring (die op zich oppervlakkig is en wordt bestuurd door de ratio) (Ferneyhough 1999: 107).

110. De muziek van TMS2 is niet alleen het theater van de wreedheid, ze is tevens het theater van het denken, het theater van de herhalingen, het theater van de herinnering. Bijzonder inzichtelijk – het zou een programmatoelichting kunnen zijn voor het in TMS2 gecomponeerde beeld van de werking van het menselijke geheugen en de complexiteit van het menselijk brein - is de beschrijving van Gilles Deleuzes synthese van de tijd, over het in elkaar grijpen van de opeenvolgende hedens van het menselijk bestaan:

Hedens volgen elkaar op en grijpen in elkaar. Toch hebben we de indruk dat elk van de opeenvolgende hedens, hoe coherent of tegengesteld deze wellicht ook zijn, zich in hetzelfde leven afspeelt, maar op een ander niveau. ... Het impliceert eerder dat zich tussen de opeenvolgende hedens stelsels van herhalingen bevinden, niet-lokaliseerbare verbindingen, handelingen op afstand, stelsels van heropvoeringen, resonanties en echo's, objectieve toevalligheden, signalen en tekens, rollen die de ruimtelijke situaties en temporele opeenvolgingen transcenderen. Het lijkt alsof de hedens die elkaar opvolgen en die uitdrukking zijn van het lot, telkens opnieuw hetzelfde ding, hetzelfde verhaal spelen, maar op verschillende niveaus: hier min of meer gespannen, daar min of meer samengetrokken (Deleuze 2011: 135).

111. De natuur van het scheppende denken ligt in de vormende kracht van de vergetende herinnering. Ze is fragmentarisch en bestaat uit een aaneenschakeling van 'momenten', koppelingen van verschillende hier en nu's die in de beweging van de herinnering in het spel worden gebracht. De herinnering balanceert tijdens het spel in een complex web van gedachte en niet-gedachte mogelijkheden, waarneembare en niet-waarneembare werkingen van de tekst, en de veelheid aan lezingen die in het werk kunnen worden gedacht. Het gedachte zelf wordt tijdens de uitvoering niet als denken zelf gedacht maar als de beweging van het handelen. Gedachten worden steeds gedacht als een vooraf of achteraf dat door de muziek te 'lezen' valt. Dat is de conditie van de handeling van de musicus-kunstenaar, hij is steeds de beoefenaar van een esthetica van het fragment.

112. Ook al heeft de uitvoerder een perfecte beheersing en technische controle over zijn interpretatie, hij weet nooit hoe hij zal spelen, voor hij de muziek heeft gespeeld. Datzelfde principe geldt ook voor de musicus-onderzoeker die in woorden wil zeggen en schrijven over wat in wezen alleen in en door de muziek zelf als denken en voelen in muziek kan worden 'gezegd'. Hij weet niet wat hij zal schrijven voor hij erover heeft geschreven. Anders gezegd hij weet pas wat hij schrijft als hij schrijft. Daarom kunnen we stellen: hij kan beter over *niets* schrijven dan niet schrijven om de autonome verbeelding al niets-denkend zichzelf te laten gebeuren. Dat is Robert

Musil: 'Een gedachte is niet iets dat een mentaal gebeuren waarneemt, maar zij is het mentaal gebeuren zelf. Wij denken niet over iets na, maar iets denkt zich in ons naar boven' (Musil in Polet 1993: 35). Dat is waar de uitvoeringspraktijk zichzelf denkt. Denken om vervolgens niet te denken, wat wil zeggen om de partituur te 'ontdenken' en de muziek, als kracht gedacht, uit zichzelf te laten ontstaan. Denken is creëren, creëren is experimenteren, consolideren en affirmeren van 'denken' in de act van het denken, 'denken' in de act van het musiceren. In de uitvoering van een werk niet denken met je brein maar denken met je lichaam, denken in de handeling, denken in de motoriek van het spelen. De musicus denkt niet in de abstractie van de partituur maar in de concreetheid van de klank en de beweging. Het denken is performance-kunst. Het denken overvalt en herschikt de cellen van het ganse lichaam. Het denken dat zichzelf naar boven denkt is een denken dat zichzelf vormt en zichzelf voelt in de handeling, de agens van het doen. Het musicerende lichaam 'denkt' in de armen, de handen, de vingers. Daar waar de handelingen verbonden zijn met het gebaar en het 'figurale', waar de gebaren 'weten' welke soort muzikale affecten ze produceren en opwekken. Dat is het vormende denken in de kracht van de creatieve leegte, waar niet over iets wordt nagedacht maar waar de kunstenaar zelf de wetten en regels 'creëert' binnen de taal van het denken die hij oefent en beoefent.

Zouden we niet kunnen zeggen dat net zoals het denken zichzelf voelt in de activiteit van het denken, de hand zichzelf voelt in het zetten van de penseelstreek, het oog zichzelf voelt in het aftasten van het oppervlak van het doek? Zouden ook zintuigelijke en motorische activiteiten een zelfgevoel bezitten, dat een eerste, nog onberedeneerde richting aangeeft – waar de volgende streek te zetten, waar het oog op te richten, waar heen te lopen en hoe dat te doen. Is het in de openheid, de leegte van de geest niet in de eerste plaats het lichaam, zintuiglijk, motorisch affectief, dat reageert? (Van de Vall 1995: 97).

113. De uitvoeringspraktijk van de complexity-partituur toont het onrepresenteerbare in de presentatie zelf. De uitvoeringspraktijk is een kunst van overschrijden. De uitvoering begint in de eindigheid van de schriftuur die nooit eindigt te beginnen. Ze is niet de moderne of/of strategie van versie A, B of C, maar de postmoderne en/en bepaling van haar mogelijkheidsdenken. De complexity-partituur is de autoriteit van de noodzaak waartegen de uitvoerder een creatief verzet zal plegen. De regels en gezagslijnen van de partituur volgen is in wezen hun richting en bepaling ter discussie stellen. De partituur respecteren is creatief verzet plegen en de autoriteit van haar schriftuur voortdurend ondervragen. De tekst van de partituur volgen, is spelen in de vluchtlijnen van haar mogelijkheden. De regels van de uitvoeringspraktijk van een complexity-partituur kennen is bijgevolg onderzoeken hoe ze muzikaal op een zo goed mogelijke manier naar de hand kunnen worden gezet. De linie van de noodzaak is de linie van het verzet. De regels van de partituur voltrekken is ze ontbinden in de effectiviteit van de uitvoeringspraktijk als gebeurtenis, als ervaring of evenement.

Een postmoderne kunstenaar of schrijver verkeert in de situatie van een filosoof: de tekst die hij schrijft, het werk dat hij voltooit zijn niet in principe

onderworpen aan al vaststaande regels, en kunnen niet beoordeeld worden door middel van een bepalend oordeel, door op die tekst of op dat werk bekende categorieën toe te passen. Naar de regels en die categorieën zijn het werk of de tekst op zoek. De kunstenaar en de schrijver werken dus zonder regels, en om de regels vast te leggen van wat gemaakt zal zijn. Vandaar dat het werk en de tekst de eigenschappen van een gebeurtenis (*Ereignis*) hebben, vandaar ook dat zij altijd te laat komen voor hun maker, of, wat op hetzelfde neerkomt, dat er altijd te vroeg aan begonnen wordt (Lyotard, 1992a: 23-24).

114. Het uitvoeren en beluisteren van een complexity-partituur is ook het filosofisch-woorden in muziek. Het voortbrengen van een in en door muziek gevormd denken als creatie gaat om het deconstrueren van de vooringenomen clichés die het luisteren bewonen voordat er geluisterd wordt. Onderzoeken is uitdrukking geven aan de muzikale krachten die het denken en luisteren tot andere gedachten en andere luistergewoontes kunnen aanzetten. Het beluisteren van een complexity-partituur is geen passief horen naar wat men verwacht te horen maar een actief scheppend luisteren waar de klank zijn voltooiing krijgt in de geest en het lichaam van hij die luistert. Dat wil zeggen dat men als zelfdenkend en creatief individu te midden van wat men in de complexiteit eerst als chaos ervaart, orde en betekenis kan scheppen en daarin de mogelijkheid onderzoekt na lang luisteren een doorgang te vinden naar een esthetische ervaring. Hoe chaos en complexe lijnen zich in ons brein kunnen vervlechten en ontwikkelen tot 'wel'-luidende structuren van klank. Een esthetica van de muziek is niet alleen een esthetica van het schone maar ook een esthetica van het interessante. Wie zich openstelt voor het onbekende zal na verloop van tijd plezier beleven aan het onderzoekende musiceren. Hij zal de atonale, dodecafonische en stochastische klanken, spectrale harmonie, *noise* en elektronische muziek in den beginne verwelkomen als een esthetiek van het interessante en uiteindelijk de esthetica van de wreedheid percipiëren als een bijzondere vorm van zuivere muzikale beleving. Hij zal langzaam de kunst leren uit chaos muziek te maken. Onderzoeken hoe orde en niet-orde te 'ont-stijgen', de leegte en stilte die het horen en spelen voorafgaat te transformeren tot muzikale affecten, percepten en sensaties van ruimte en tijd. Tijdens het musiceren is de muzikale rede met haar zinnelijke rationaliteit in een toestand van gelijktijdige analyse en empirische transcendentie. De rede is waakzaam, controleert en disciplineert maar ze is tegelijk de poort of doorgang naar de ongrijpbare snelheid van de intuïtie. Het denken in uitvoering is hier het werktuig van het voelen. Het moet de discursieve analyse van het woord wegwerken en achter zich laten in de logica van de sensaties.

115. Interpretatie is altijd empathisch. Ze vergroot het vermogen van verbondenheid en vermindert de onmacht van het oordeel. De musicus speelt altijd een apologie van de partituur. Hij heeft geen nood aan een kritiek op de compositie maar wel nood aan een kritiek op de uitvoeringspraktijk. Uitvoerders zijn kunstenaars van de differentie en zo moet je hen ook beluisteren. Ze zijn de kunstenaars van het gebeuren dat zich manifesteert in de passie en de pathos. De musicus identificeert zich met de muziek, hij wordt de muziek in passie en expliciteert zich met de nodige pathos in de partituur. De identiteit van de uitvoerder verschijnt samen met en in de muziek als verschil. De uitvoerder ziet het ook als zijn opdracht zoveel mogelijk te verdwijnen, zichzelf op te heffen in de structuur waarin hij zich manifesteert of waarmee hij zich identificeert. Zich identificeren betekent voor de uitvoerder zichzelf laten opgaan in de ongelijkheid van de partituur. Hij zal

het verschil dat de artistieke identiteit van de uitvoering bepaalt opheffen in de structuur waarin dat verschil zich openbaart. Zichzelf zijn in de uitvoeringspraktijk is zich identificeren in de differentie van de partituur, zich expliciteren door zichzelf min of meer op te heffen. Interpreteren is identificeren. Identificeren is interpreteren. Muziek manifesteert zich niet in de wetenschap van de kennis maar in de logica van het gevoel: in de paradox, de passie en de pathos.

NOMOS

116. 'Muziek is in het denken verbonden met wetenschap. Er is geen scheiding tussen de wetenschappen en de kunsten. Het tijdperk van wetenschapskunst en filosofie is aangebroken. Voortaan zal de musicus een schepper moeten zijn van filosofische theses en globale schematische constructies van gecombineerde modellen en structuren' (Xenakis 1994: 74). Schrijvend over muziek wordt men zich bewust van de relativiteit en de onmacht van taal. Verderaf en dichterbij de muziek kunnen wij met taal niet komen. Dat onderzoeken en overwinnen is in het muzikale het schrijver-worden, het dichter-worden, het woord-worden van muziek. Het instuderen van een complexity-partituur bestaat naast de muziektechnische aspecten van de uitvoeringspraktijk uit het creëren van een in-muziek-denkende filosofische activiteit. De bekommernis of een partituur, een muziekstuk, werkt - dat is de ultieme vraag. Niet de vraag hoe de muziek compositorisch is gemaakt of tot stand is gekomen, maar wel de vraag hoe ze functioneert, wat ze met ons doet, de vraag welke muzikale percepten en affecten er in opereren - de vraag naar de muzikale krachten en energie, haar vrijheid, haar vorm- en overtuigingskracht.

117. Als muziek in haar andersheid het andere laat horen van wat wij niet kennen, dan zien we en horen we haar in de eerste plaats in de confrontatie met de ongevormde intensiteit of onweerstaanbare kracht van het andere. De complexity-partituren transformeren het denken dat de musicus moet doorstaan om ze te kunnen creëren en muzikaal te kunnen interpreteren als creatie van iets echt nieuws. Zoals John Cage het motiveert met betrekking tot het maken van muziek, kunnen ook vertolkers iets leren van het adagium 'Het is niet mijn bedoeling om kunst te gebruiken als zelf-expressie maar als zelf-verandering - om een open geest te ontwikkelen. Ik ben minder geïnteresseerd in leren dan in het veranderen van mijn ideeën' (Cage in Miller 1990). De musicus is zelf het onderwerp van verandering en zal zich laten inspireren door dat wat buiten hem door de partituur aanwezig wordt gesteld; met andere woorden, hij zal ontsnappen aan de gewoonte die hij is geworden of de herhaling van de herhaling tegen zichzelf keren.

118. Niet een wereld representeren in muziek maar er een scheppen: 'Het creëren van iets origineels, dat wil zeggen iets dat geen enkele overeenkomst of gelijkenis heeft met het reeds gekende. Iets uit het niets geboren laten worden. Binnendringen in het ondoordringbare' (Xenakis 1996: 9). Muziek is een wereld op zichzelf die naar het beeld van het denken, laat horen wat je alleen in en door muziek kan horen, denken en voelen maar die omgekeerd ook het denken en voelen zelf vormgeeft naar het beeld van de muziek op zich. Muziek is de werkelijkheid zelf, de natuur, de fysica, de mens, structuur van muzikale orde en chaos in haar mogelijke verschijningsvormen. Ze is natuurkracht, constellatie van affecten en percepten in

een bijzondere tijdskunst. Tijd en vergankelijkheid die door de verschillende snelheden van de klank worden gevormd, verschijnen en terug verdwijnen. Zo is *Nomos Alpha* van Iannis Xenakis een brok gecomponeerde klankenergie dat steeds andere verschijningsvormen aanneemt. Geen enkele toon is hier 'normaal' - *ordinario* - te noemen. Wat we horen is de materialiteit van klank in gecomponeerde koppelingen van aantrekking, samentrekking en afstoting – tijd, energie en beweging. Xenakis spreekt van 'symbolische muziek met een architectuur buiten-de-tijd gebaseerd op transformaties van de groepentheorie. *Nomos, regel, wet* of *modus speciale melodie*' - *Alpha, begin*' (Xenakis 1967: 2). Het brute oergeluid van het ding: de resonantiekast, de vier snaren en de strijkstok. *Nomos Alpha* is één van de meest innovatieve en radicale cellowerken uit de tweede helft van de 20ste eeuw. Zoals zo vele pioniers van de moderne muziek van de jaren zestig is Iannis Xenakis de opvatting toegedaan dat muziek de objectieve klankmaterie van het instrument moet laten horen. Hij verwerpt daarbij de romantische, klassieke opvatting van een muzikaal antropomorfisme - de cello als imitatie van de 'vox humana' en troosteres van de menselijke ziel - en componeert wat hij 'symbolische muziek' noemt, waarin tijd, energie, differentiële muzikale snelheden en traagheden de vormende kracht zijn. In *Nomos Alpha* horen we een idiomatisch muziekspel, als een uit klanken en muzikale gestes bestaande machine die erop gemaakt is de cello-eigenste expressie te scheppen: koppelingen van klanken, tonen, ritmen en structuren verhouden zich tot elkaar als materiële verbindingen van sonore energie. De compositie zowel als de uitvoering is zoals Gilles Deleuze het kunstwerk omschrijft, 'een blok van gebeurtenissen, een samenstelling van percepten en affecten' (Deleuze 1991b: 154). Expressie en emotie ontstaan niet langer 'in de vormen en de materialen, noch in de thema's, maar in de krachten, de densiteiten, de intensiteiten' (Deleuze 1980: 423). Als trilling van hout en snaren laat Xenakis een veelvoud aan ongewone klanktypen horen: zeer snelle *pizzicati* in tremolo, snel *col legno battuto*, verschillende glissandi en glissandoharmonieken, kwarttonen, dubbelsnaren met microtonale fluctuaties, drieklanken, het indrukwekkende effect van het verstemmen van de lage cellosnaar, extreem hoge harmonieken, grote registersprongen en wisselingen van energie tussen extreem luid fortississimo en uiterst zacht pianissississimo. Het einde is een 'deus ex machina', waar de solo cello zich splitst in twee toonladders in tegenbeweging, respectievelijk in gewone normale tonen en in flageoletten, op het breedste punt een interval overspannend van meer dan zes octaven! Alle parameters van de klank zijn in *Nomos Alpha* aan een wiskundige ordening onderhevig. Ze worden met elkaar gepermuteerd en zijn via het model van de 24 rotaties van een kubus verdeeld over de muzikale ruimte. Xenakis ordent de vele klanktypen volgens het pre-socratische wereldbeeld dat het getal zag als beginsel van alle dingen. Hij gebruikt de wiskundige regels van de zogenaamde stochastiek⁸ als componeermodel om orde uit chaos te scheppen, en tijd, ruimte, energie en klankmaterie te verbinden tot muzikale architectuur. *Nomos Alpha* is klankarchitectuur in beweging. Een muzikale ruimte waarin structuren uitdijen tot indrukwekkende klankcomplexen en weer inkrimpen tot de gebalde kracht van één toon.

⁸ De wiskundige ordening van de muzikale werkelijkheid gaat terug naar de geometrische theorie van de muzikale ruimte van Aristoxenos van Tarente en is concreet gebaseerd op toepassing op de groepentheorie van Evariste Galois en Felix Klein, aan wier nagedachtenis het stuk is opgedragen.

119. De muziek van Xenakis creëert bundels gewaarwordingen; naar Gilles Deleuze, percepten - *'de niet-menselijke landschappen van de natuur'* - en affecten - *'de niet-menselijke wordingen van de mens'*. We horen de giftige ademtochten van de brandende aarde op de Campi Flegrei; we horen het *Charisma* (1971) van de ziel dat knarsend en gierend verdwijnt in de krochten der aarde; we horen het gefluit en gebrul van *Kottos*, de vijftigkoppige en honderdarmige woesteling; we horen het scanderende gezang van oorlogslustigen en de gevechten tegen de Titanen; we horen Chaos in de strijd om de schepping van de wereld; we horen de ruimte in stukken rijten en we horen hoe Kronos de scheiding bracht tussen hemel (Ouranos) en aarde (Gaia); we horen de beelden die we niet kunnen zien en alleen kunnen voelen in de denkkraft van de klank. Zonder woord, zonder beeld, want het schouwspel van de muziek is alleen bestemd voor het oor, voor hamer en aambeeld, voor labyrint en rots en niet voor het oog. 'Muziek is geen taal. Elk muziekstuk is als een rots met een complexe vorm, met groeven en tekeningen erop en erin, die de mensen op duizend manieren kunnen ontcijferen zonder dat er een beter of juister is' (Xenakis 2006 : 25).

120. In het onderzoek naar een uitvoeringspraktijk maakt de kunstenaar het verschil. Anders gezegd, onderzoek is het punt waarop de kunstenaar zelf zijn eigen voorwaarden moet creëren en ontcijferen. In een vrije parafrase naar Foucault, voegt hij zich niet naar de algemeen aanvaarde canon maar zal zelf zijn eigen kunst en eigen stijl creëren.

121. Studeren, interpreteren, het onderzoek op het instrument is het oefenen van acties en handelingen, het in gang zetten van een proces waarin de vormgevende krachten van de partituur met elkaar worden verbonden. Alles wordt met alles gekoppeld, het verbale en non-verbale, kennis en intuïtie, muziek en andere kunsten. Elke gedachte en emotie, elke inspiratie en observatie, elk weten en niet-weten wordt verbonden in een proces van oneindige koppeling. Niets is vast, alles is mogelijk. Er is geen ultieme 'waarheid' van de partituur, geen perfecte interpretatie, wel een veelvoud aan mogelijkheden, waarbij die ene versie telkens opnieuw het verschil maakt.

122. De musicus beoefent de differentie van de muzikale schriftuur in het spanningsveld van haar uitersten. Hij beoefent de kunst van haar timbre en nuance tussen de overgespecificeerde vormkracht van de notatie en de materiekracht van haar muzikale energie. De onspeelbare aspecten van de vormgeving van onspeelbaarheid doen de vorm als zodanig ineensstorten, en bevrijden daarin net de energie die in de spanningsboog van de vorm ligt opgesloten. De vormkracht van de notatie van het onspeelbare is het vermogen van de materiekracht van de uitvoering. 'De materie wordt aan de kant geplaatst van de potentie, maar van een als mogelijk, als onbepaalde toestand van de realiteit begrepen potentie, terwijl de vorm overeenkomstig zijn eigen wijze van causaliteit gedacht wordt als de act die gestalte geeft aan die materiële potentie' (Lyotard 1992b: 135). Het zijn de energie van het timbre en de nuance van de intonaties en de ritmen, de snelheden en de traagheden, de densiteiten en intensiteiten die het verschil niet alleen maken maar het verschil in de vormkracht van de notatie ook voorttrekken en het verschil zelf eindeloos differentiëren.

Op het moment dat de idee van een natuurlijke overeenstemming tussen de materie en de vorm in verval raakt... kan de inzet van de kunsten, vooral van de schilderkunst en de muziek, niets anders zijn dan het benaderen van de materie. Met andere woorden, met het benaderen van de presentie, zonder terug te grijpen op de middelen van de presentatie. We kunnen een kleur of een klank in termen van trillingen naar hoogte, duur en frequentie bepalen. Maar het timbre en de nuance (en zoals we weten zijn deze termen evenzeer van toepassing op de kwaliteit van de kleuren als van de klanken), het timbre en de nuance zijn precies dat, wat zich aan dit soort bepalingen onttrekt. ... Het timbre en de nuance zijn dat wat *differeert* (Lyotard 1992b: 135-136).

Muziek maken en componeren is het samenstellen en vormgeven van sonore energieën en processen die de mysterieuze en onzegbare kwaliteiten van het zijn en de wordingen van de mens tot uitdrukking brengen. Muziek drukt met betrekking tot de wereld niets uit. Ze is geen bemiddeling maar creëert zelf wereld in geluid. De componist en de musicus onderzoeken de verschillende mogelijkheden van de klank (ritme, toonhoogte, kleur, dynamiek, beweging, intensiteit, uitvoeringspraxis) en voeren dat onderzoek in de taal van muziek zelf. De musicus en componist creëren een autonome muzikale verbeelding als affirmatie van de wereld in de wordingen van de klank. Daar werkt muziek niet langer bemiddelend maar wordt ze tautologisch. Het is niet alleen de musicus die de klanken en bewegingen tot muziek maakt, het zijn ook de klanken en de bewegingen die de musicus voortbrengen. Muziek 'wordt' in de musicus zoals ook de musicus wordt in de muziek. Hij creëert terwijl ook hijzelf wordt gecreëerd.

Muziek is een matrijs van ideeën, van energetische handelingen, van mentale processen, die op hun beurt afspiegelingen zijn van de fysieke realiteit die ons geschapen heeft en ons draagt en van de lichte en duistere kanten van onze geest. ... Uitdrukking van de visioenen van de golven van haar wereld, van haar bomen, van haar mensen, evenzeer als van de fundamentele theorieën van de theoretische fysica, van de abstracte logica, van de moderne algebra, enzovoort. Filosofie, een individuele en universele manier van zijn' (Xenakis 1971: 16).

123. De componist en de uitvoerder onderzoeken hoe verschillende klankstructuren elkaar aantrekken of afstoten, versnellen of vertragen, neutraliseren of stimuleren, herhalen of variëren, muteren of transformeren, en dat in een proces waarin de musicus en de partituur convergeren en divergeren in de pluraliteiten van het zelf. Dat wil zeggen, de muziek krijgt gestalte in de 'geheime inter-subjectiviteit binnen één individu' (Deleuze 1999: 8), in de wordingen van de ander in het zelf, in de 'metamorfosen en maskers van de wil tot macht'. (Deleuze 2011: 75) De uitvoeringspraktijk van de complexity-partituur kan men alleen beschouwen uit het Nietzscheaanse perspectief van de veelvuldigheid, het theater van de herhalingen dat scheidt, dat creëert in dat wat *differeert*. De uitvoeringspraktijk is een uitdijende chaosmosis van de mogelijkheden van het andere van het zelfde. Het andere *van* hetzelfde positioneert het andere in een binaire oppositie tot hetzelfde. Deleuze wil een ander anders denken, dat niet het andere *van* hetzelfde is. Dat is de diagonaal of

de minoriteit. De identiteit van de musicus *is* in de pluraliteit van de wordingen van het zelf en de pluraliteit van de wordingen van de partituur. De identiteit is een differentie van het zijn dat een worden is.

Het individu zelf is veelheid, één en al pluraliteit, een wereld op zich, met voortdurend wisselende stemmingen en perspectieven, met waarden in opbouw, waarden in afbraak, kortom een wereld-in-wording, die onleefbaar en dus ondenkbaar zou zijn – maar evengoed: ondenkbaar en dus onleefbaar – zonder een “gezond” vermogen tot omkering, verschuiving, verplaatsing, beweeglijkheid. (De Graeve in *Deleuze Compendium* 2002: 8).

KAART

124. Het met succes uitvoeren van de complexiteit van de partituur vraagt een pluralistische aanpak, een openheid en moed van de wil om de conflicten en tegenstrijdigheden tussen de notatie en de speelhandeling om te zetten tot een spel waar het gevecht met de onspeelbaarheden van de partituur transformeert tot de vrijheid van het musicerende lichaam. De werking van de partituur ligt niet in de notatie maar in het lichaam, in de fysieke werkelijkheid van het spel. De notatie is bij een eerste contact een gesloten, totalitaire structuur die zich in de realiteit van de uitvoering zal openen tot een structuur van vrijheid en veelvoudigheid. De partituur is een gesloten, genoteerde werkelijkheid die één van de mogelijke vormen produceert waarin de werkelijkheid van de uitvoering verschijnt als de uitdrukking van het veelvoudig muzikale. Ze is een geslotenheid die zich ontsluit. De partituur is de gecomponeerde vormgeving en mogelijksvoorwaarde van de gedisciplineerde muzikale autonomie. De geslotenheid van de partituur opent zich in/voor de uitvoerder en genereert een niet-vrijblijvende vormgeving van vrijheid. De notatie is zo complex en onmogelijk dat de uitvoerder keuzes moet maken, functionerende artistieke beslissingen moet nemen en hierin tot een zekere artistieke autonomie wordt genoodzaakt. De complexity-partituur is niet alleen de gesublimeerde structuur van vrijheid als keuze maar ook van vrijheid als noodzaak. De uitvoerder zal met kennis van zaken met het materiaal aan de slag gaan om een muzikale wereld te creëren. De musicus overwint de partituur door haar te creëren en zichzelf vorm te geven in één van haar mogelijke werkelijkheden. Zodra de musicus de partituur creëert, wordt ook hijzelf gecreëerd in de corpo-realiteit van zijn spel. De utopie van de complexity-partituur is de krijgslustige topos van de scheppende uitvoerder.

125. De complexity-partituur is een singuliere ‘kaart’ die door de musicus moet worden ontcijferd als muzikaal kunstwerk. Zoals kaarten er zijn om zich te oriënteren, geven ook partituren richtingen aan van muzikale trajecten: wegen naar interpretatie die in de kaart als een onzichtbaar schrift in de strata en dieptewerkingen van het notatievlak zijn opgetekend. Objectieve en subjectieve werkelijkheid, wetenschappelijkheid en creatieve constructie komen daarin samen. De kaart van de partituur geeft nooit de werkelijkheid van de klinkende muziek weer. Ze is de objectieve en abstracte weergave van de subjectieve lezing. Ze is de

abstracte universele voorstelling van het subjectieve, het singuliere van de muziek als gebeurtenis. Ze toont niet het hoorbare, maar maakt hoorbaar.

126. Bij het lezen en bestuderen van een nieuwe partituur is het vaak zeer moeilijk te horen en te voorspellen hoe de muziek zal klinken. De partituur is een 'vreemde' die moet worden ontcijferd. De partituur is in haar eerste verschijning een gecomponeerde 'chaos', die door de uitvoerder tot een logisch muzikaal geheel, tot orde moet worden gebracht. Zo is een partituur het consistentieplan van de muzikale architectuur van de bewegingscircuits die door de uitvoerder moeten worden verkend, veroverd en toegeëigend. Het onderzoek in de partituur betekent erin creëren of de chaos aan informatie filteren, selecteren, herhalen en omzetten in de affirmatie van een muzikale gebeurtenis, een sensatie van energie, intensiteit en beweging. In de eindigheid, de orde van de uitvoering, het oneindige of de chaosmosis van de schriftuur hoorbaar maken. Het beheersen van de notatie en de vrijheid van de uitvoerder liggen in de vormgevende potentie van de materiekracht die vrijkomt in de leestracs van haar vormkracht. De ingang naar de vrijheid van de complexity-partituur is de simultane koppeling en ontkoppeling van de speeltechniek: de koppelende ontkoppeling van nieuwe combinaties van klanken en ritmen, nieuwe grepen-, snaar- en streekcombinaties. Lijnen in de chaos trekken is de chaosmosis van de strata van de partituur tot de orde roepen.

127. We kunnen een complexity-partituur op verschillende manieren leren lezen. Ze is een polyfone structuur van consistente geconcentreerde informatielagen die op elkaar inwerken in een proces van aantrekking en afstoting. De musicus zal doorheen de strata van de partituur een informatiespoor trekken, een linie waarlangs zijn 'interpretatie' van de partituur gestalte krijgt. Dat is haar probleemstelling en daarin ligt ook haar vrijheid. Ze genereert zelforganisatie en creatief oplossingsdenken.

128. De complexity-partituur is een bewegingsplan dat te lezen is als een kaart die in de uitvoeringspraktijk als onderzoek aan de meest intense lezing moet worden onderworpen om te zien waar de kaart ophoudt te bestaan als kaart. Waar ze ophoudt de klanktrajecten en de architectuur van de muziek voor te schrijven en in een proces van *mapping* in de act van het creëren door de musicus wordt onderworpen aan een constante correctie. Het lezen van de partituur is een lezen dat een 'her-schrijven' is van wat door de componist is voorgeschreven. De kaart van de muziek lezen is selecteren, doorlezen, erdoor lezen, uitzoeken, inzien, begrijpen en uitvoeren. De kaart uitvoeren is zich in de notatie inwerken, inschrijven, registreren, ontcijferen en noteren, traceren en acteren van wat de kaart als lezen mogelijk maakt. De partituur als kaart schrijft niet voor wat te lezen valt maar creëert een 'voort-schrijven' en 'voort-lezen' in wat ze te lezen geeft. Ze produceert lezen en spelen in de pluraliteit van lezen.

129. Musiceren als onderzoek is co-auteur worden van de veelvuldige leesstrata die in het fundament van het notatieparcours verborgen liggen. Lezen en uitvoeren is afdalen in de dieptewerking van de partituur, in de meerdimensionale

architectuur van de kaart waar men de kaart niet langer leest als oppervlakte- maar als diepte-structuur van de muziek. De kaart is niet het gebied. Zoals de structuur van een kaart niet gelijk kan zijn aan de structuur van het gebied maar wel het concept landschap of wandeling leesbaar maakt, zo maakt ook de partituur alleen het concept uitvoeringspraktijk duidelijk dat in de partituur tot stand wordt gebracht. De abstractie van de complexity-partituur omvat niet alle facetten van de uitvoering en vice versa. De ontwikkeling van de complexity-partituur onderzoekt en thematiseert het vervagen van de grenslijn tussen partituur en uitvoering, tussen 'kaart' en 'gebied' door het abstraheren van in notatietekens gecodeerde ideeën en klankstructuren die niet de uitvoering representeren maar wel een uitvoering voortbrengen. Een interessante verwoording van dit proces voor het uitvoeren van complexity-partituren vinden we in de simulacra-theorie van Jean Baudrillard:

Tegenwoordig is een abstractie niet langer die van de kaart, de verdubbeling, de spiegel of het concept. Simulatie is er niet langer een van het territorium, van een referentieel wezen of van een substantie. Ze is het door middel van modellen doen ontstaan van een werkelijkheid zonder oorsprong noch realiteit: een hyperwerkelijkheid. Het gebied gaat niet langer vooraf aan de kaart en overleeft daar ook niet. Het gebied gaat niet langer vooraf aan de kaart en overleeft daar ook niet. Het is van nu af aan de kaart die het gebied voorafgaat – het voorafgaan (*précession*) aan simulacra – het is de kaart die het territorium dat ze in kaart brengt genereert, en willen we het verdichtsel hernemen, het is thans het territorium waarvan de flarden langzaam wegrotten op het geheel van de kaart.' (Baudrillard 1994: 10).

De abstractie van de partituur verdwijnt in de uitvoering en staat niet langer als een 'vooraf' dat de uitvoering 'werkelijk' representeert. De uitvoering is niet langer de weergave van de werkelijkheid van de partituur als representatie, ze is een autonome werkelijkheid geworden die in de uitvoering zelf haar oorsprong vindt. De uitvoering is niet langer een 'kopie' van de genoteerde muziek maar ze is zelf een origineel geworden waarin de partituur als kaart zichzelf als representatie vernietigt in de werkelijkheid die ze voortbrengt.

130. De complexe relatie tussen de partituur en de uitvoering, de notatie en de muziek, de kaart en het gebied is een 'gespannen verhouding tussen regulering en ondermijning ... wat blijft is de betekenis van de *begrenzing* die het denken ontmoet of liever gezegd ondervindt' (Brons en Kunneman 1995: 121). In een verdere parafrase op de tekst van Richard Brons kunnen we zeggen dat de uitvoeringspraktijk van de complexity-partituur het terugzoeken of reconstrueren van de grenzen en condities van het spelen steeds verder inkeert tot een zelfkritiek van het componeren en een zelfkritiek van het spelen. In deze zelfkritiek is geen plaats voor de narcistische ontplooiing omdat die in dienst staat van de verandering, de veelvoudigheid en de complexifiering. Bij een extreem virtuoze zogenaamde onspeelbare passage is het in uiterste gevallen alleen mogelijk iets te spelen naar de geest van onspeelbaarheid, beter iets te *worden* dan (n)iets te *zijn*.

131. Een bijna letterlijk voorbeeld van de partituur als kaart is de op sterrenkaarten gebaseerde muziek van John Cage, *Etudes Boreales* voor cello solo uit 1978. De partituur van deze cartografische muziekstukken bestaat uit vier keer twee tegenoverliggende bladzijden met punten en lijnen die rechtstreekse 'doortekeningen' zijn van de punten op notenpapier van oude sterrenkaarten van de Aurora Borealis. De *Etudes Boreales* geven zowel een chaos als orde weer. Wat in de partituur staat is zuiver toeval maar resulteert in een extreem gedetermineerde muzieknotatie. John Cage zet en trekt als een cartograaf punten en lijnen op papier en beoefent zijn kunst in de oppervlakte van het notenblad. Als *musicien de table* componeert hij in stilte een plan, een kaart met trajecten van klanken, structuren en strategieën. Op het plan staan tekens, symbolen, schaal en tijdsmaat die door de musicus gelezen en omgezet worden tot een klankgebeurtenis in ruimte en tijd. Partituurlezen voert wat buiten de musicus ligt het denken binnen en wil daarmee het innerlijke oor openen. Daarmee vormt en verandert ze het menselijke vermogen tot handelen. De uitvoerder zal reizen in de geest van de maker en zelf maker worden van geest. De partituur activeert en produceert bij de musicus de voorstelling van de klinkende muziek die door de componist werd bedacht maar niet werd gehoord. De kaart maakt hoorbaar wat alleen in de strata van de notatie denkbaar is. De opzet van deze extreem moeilijke *etudes* is het onderzoek naar de artistieke en praktische aspecten van creatieve anarchie. Het componeren van een partituur waarin de autoriteit van de componist niet langer aanwezig is, zegt John Cage, kan een model en metafoor zijn voor een nieuwe organisatie van de wereld.

Ik was geïnteresseerd geraakt in het schrijven van moeilijke muziek, études, omwille van de situatie in de wereld die er voor velen van ons hopeloos uitziet. Ik dacht dat wanneer een musicus in het openbaar het voorbeeld zou geven van het realiseren van het onmogelijke, het iemand die door de uitvoering werd gegrepen zou inspireren de wereld te veranderen, te verbeteren. ... Dat is niet gebeurd maar ik blijf optimistisch muziek schrijven, ze is tenslotte een sociale kunst - ze is niet voltooid zelfs indien anderen ze spelen; ze heeft ook luisteraars nodig en onder hen soms zelfs de componist - ; zo kunnen muziekstukken worden gezien als modellen van menselijk handelen, niet alleen het bewijs leverend van het mogelijk maken van het onmogelijke, maar ook de bruikbaarheid van anarchie aantonend indien het werk door meer dan één persoon wordt uitgevoerd (Cage, 1984).

132. De partituur van *Etudes Boreales* als sterrenkaart is de abstractie van een dynamisch muzikaal heelal. De schriftuur van *Etudes Boreales* toont de esthetica van het onmogelijke met als inzet het denkbare of mogelijks speelbare dichterbij te brengen en te oefenen. De partituur bewerkstelligt een noodzakelijke deconditionering van het musicus zijn. De vrijheid en het onvoorbereid zijn veroorzaakt een ontregeling van het denken, stimuleert een productieve verbeeldingskracht en maakt in het doen van het onmogelijke de uitvoeringspraktijk tot een esthetica van het onmenselijk sublieme, in een compositie die in staat is...

...om hetgeen in het 'spreekende medium' plaats kan vinden, te ontvangen en toegankelijk te zijn voor de gebeurtenis. Dit gaat zover dat men zich af kan vragen of de ware complexiteit niet eerder in de ontvankelijkheid (*passibilité*) is gezeteld, dan in het actief reduceren en construeren van taal. ... Alleen het

ontvankelijk te zijn voor datgene waarop het denken niet voorbereid is, verdient denken genoemd te worden (Lyotard 1992b: 87).

133. John Cage's onderzoek naar de voordelen van creatieve anarchie als reactie op de als maar toenemende complexiteit van het bestaan toont zich in de artistieke vormgeving van de menselijke sensibiliteit. Het vermogen tot creatieve aanpassing, de mens via de kunst in staat te stellen zich aan te passen aan de zeer complexe middelen tot voelen, begrijpen en doen. De uitvoeringspraktijk van Cage's creatieve anarchie gebeurt in de werkelijkheid van het concert. Het onderzoek als mogelijkheidseffect wordt werkelijkheidseffect. Het verschil tussen hemel en aarde is dat de uitvoerder de sterren van de hemel kan spelen of er een paar bijspelen. Kunstenaar zijn is kunstenaar worden. Het is de vraag in de sterrenkaartenmuziek van Cage wanneer het muziekstuk een sterrenhemel is of de sterrenhemel een muziekstuk. Het uitdijende universum van de kosmos is een chaos die kosmos produceert en een kosmos die chaos produceert in de steeds complexer wordende muzikalisering van het brein.

134. De uitvoeringspraktijk als de reproductie van dat wat wordt onderzocht, de uitvoering van de muziek als de reproductie van de muziekanalyse, de uitvoering van de muziek als de reproductie van de muziekgeschiedenis is de verdubbeling van het denken van het identieke. Het identieke is voor de kunstenaar echter een doorgang en slechts in die mate interessant als het leidt tot het ontdekken en ontginnen van het verschil. Daar komen muziek en wetenschap samen in de doorgang waar de analyse en de geschiedschrijving niet langer analyse en geschiedschrijving reproduceren, maar muziek en wetenschap 'kunst' creëren in hun autonome werking. Niet het identieke is het belang van identiteit maar haar vermogen tot het denken van het andere.

DE-/RETERRITORIALISERING

135. De complexity-partituur is niet de representatie van een muziek die door de uitvoerder kan worden gekopieerd als een herhaling die in haar klankbeeld de representatie geeft van het zelfde. Ze kan door haar overcomplexifiering niet worden hernomen als de verdubbeling van het beeld van haar identiteit. De logica van de complexity-partituur is niet gebaseerd op de principes van de kopie en de reproductie maar op de koppeling partituur-uitvoerder, handeling-productie: de creatie. Ze schept autonome verbindingen tussen de notatie en de handeling, een verstrengeling of samengaan van heterogeniteit. De kaart *agiteert* de musicus tot muziek die geladen is met sensaties van affecten, energie en intensiteit. De partituur reproduceert niet de uitvoering van de musicus, de partituur 'musicert' met de musicus binnen de kaart van haar tracés. De partituur 'maakt' kaart en muziek, 'gebied' en handeling binnen de vluchlijnen van de schriftuur. Een wesp gaat in haar vlucht niet alleen een territorium binnen maar reterritorialiseert tevens het territorium in haar vlucht. Deze metafoer van Deleuze over de wesp en de orchidee kan ook worden gesteld met betrekking tot de cartografische verhouding complexity-partituur/uitvoerder en complexity-uitvoering/partituur: ze produceren elkaar in de heterogene resonanties van elkaars werkelijkheidseffect.

De orchidee deterritorialiseert zich, wanneer zij een beeld, een getrouwe nabootsing van de wesp vormt; maar de wesp reterritorialiseert zich op dit beeld; zij deterritorialiseert zich evenwel wanneer zij een deeltje wordt in het voortplantingsapparaat van de orchidee; maar zij reterritorialiseert de orchidee, wanneer zij haar stuifmeel transporteert. Wesp en orchidee vormen een rhizoom,⁹ in zoverre zij heterogeen zijn. Je zou kunnen zeggen dat de orchidee de wesp nabootst, want zij reproduceert het beeld op betekenisdragende manier (mimesis, mimicry, lokaas, enz.). ... Tegelijkertijd gaat het om iets heel anders: geenszins imitatie maar het buitmaken van de code, de meerwaarde van de code, vermeerdering van de waarde, werkelijk worden, wesp- worden van de orchidee, orchidee- worden van de wesp; dit worden waarborgt de deterritorialisering van het ene en de deterritorialisering van het andere begrip; de twee manieren van worden verbinden zich en lossen elkaar beurtelings af volgens circulatie en intensiteiten die de deterritorialisering almaar verder drijft. Er is nabootsing noch overeenkomst, maar explosie van twee heterogene reeksen in de vluchtlijn die uit een gemeenschappelijke rhizoom bestaat dat nog toegeschreven noch onderworpen kan worden aan welke betekenaar dan ook. ... De orchidee reproduceert niet de kopie van de wesp, zij maakt kaart met de wesp binnen een rhizoom. Als de kaart tegengesteld is aan de kopie, dan is het omdat ze volledig gericht is op een experiment dat grip krijgt op de werkelijkheid. De kaart reproduceert niet een in zichzelf gesloten onbewuste maar ze construeert het. ... De kaart is open, zij kan in al haar dimensies verbindingen aangaan... . Een kaart heeft vele ingangen, in tegenstelling tot de kopie die altijd 'op hetzelfde' neerkomt. Een kaart is een kwestie van handelen, terwijl de kopie altijd naar een zogenaamde 'competentie' verwijst (Deleuze 1998: 44-50).

136. Orchidee en wesp, vlucht en territorium reterritorialiseren territorium en vlucht, wesp en orchidee. Ze zijn niet de spiegel van elkaars beeld maar spiegelen elkaars werkelijkheid.

137. Het belang van de verdubbeling is niet de kopie maar een nieuw origineel. Even interessant met betrekking tot de strategie van de cartografische lezing van de complexity-partituur is het ludieke verhaal van Lewis Carroll (*Alice in Wonderland*) over de kaart-gebiedverhouding. Carroll beschrijft de tragische onbruikbaarheid van de volmaakt nauwkeurige, een op een relatie tussen land en kaart, en wijst op een ontwapenende manier op de gevaren van de verdubbeling van het landschap op de kaart.

Welke schaal, denk je, is het meest bruikbaar voor het maken van een kaart?', vroeg de maan. 'Een verhouding van 1 centimeter op 1 kilometer ongeveer', zei Sylvie. 'Eén centimeter!', riep de maan. 'Wij hebben indertijd al snel gekozen voor 10 meter op 1 kilometer. En vervolgens probeerden we 100 meter op 1 kilometer. En toen kwam het allerbeste idee dat je maar bedenken

⁹ Over rhizomen zie voetnoot in n° 146.

kunt! We hebben serieus een kaart van het gebied gemaakt, op een schaal van 1 kilometer op 1 kilometer!' 'Hebben jullie die kaart vaak gebruikt?', vroeg Sylvie belangstellend. 'Nee, we hebben hem nog nooit uitgevouwen', zei de maan. 'De boeren protesteerden: ze zeiden dat hij het hele land zou bedekken en het zonlicht zou tegenhouden! Dus gebruiken we nu het gebied zelf, als zijn eigen kaart, en ik verzeker je dat dat bijna even goed functioneert. (Carroll 1893).

138. Chaos en Kosmos zijn de heterogene resonanties van de werkelijkheid van het musiceren.

(ON)ZEGBAARHEID

139. Musiceren is zich in de act van het spel laten inspireren door niets meer en niets minder dan de muziek zelf. De partituur en de schriftuur, de compositie en het instrument, de virtuositeit en de klank, de zaal en de ruimte, de akoestiek en de stilte, het gehoor en het luisteren zijn daarin essentieel. Het is een complexe activiteit waarin de musicus luistert naar wat de partituur hem 'te zeggen heeft' en 'te zeggen geeft' en zij 'vertaalt' de abstractie van de genoteerde partituur tot klinkende muziek. Hij verbindt in de differente terugkoppeling tussen de partituur en de klinkende muziek alle parameters tot het vibrerende punt van luisterende concentratie. Binnendringen in de 'taal' van de muziek is zelf taal van de muziek worden in het punt waar de muziek zichzelf *musicert*, het instrument zichzelf *speelt*, de partituur zichzelf *componeert*, het luisteren zichzelf *luistert* in het scheppende vermogen van de taal zelf. Dat is de paradox van overcomplexificatie van de notatie. De notatie staat in een merkwaardige tegengestelde spanning met de analyse die ze wil bloot leggen en waarvan ze de vermenigvuldiging is: de notatie is de verzelfstandiging van de complexe analyse van de handeling van het spelen en raakt daarin het naakte vermogen van de handeling tot spelen zelf. De notatie maakt de analyse van de motoriek van het spelen zichtbaar, de speelbaarheid in haar samenstellende krachten, en treft daarin het vermogen van de schriftuur zelf. De parametrische analyse van de speelbaarheid leidt in de klassieke opvatting van het lezen tot een notatie van de onspeelbaarheid. De macht van het schrift wordt een macht zonder kracht die in het spelen door de lezer zijn vermogen moet worden toegekend. De lezer zal in het naakte vermogen van de tekst de leesbaarheid in de 'onleesbaarheid' ophalen en zelf leesbaarheid aan de tekst 'ont-lezen'. We kunnen de partituur of de musicus niet langer beschouwen als lezer van de gedachten van de componist maar als vormgever van het lezen zelf in de complexe maar breekbare dichtheid van de tekst. Op de vraag 'Qui parle?' antwoordde de taal in Mallarmé: 'Le mot lui-même'. Mallarmé's ontdekking van de taal als object, van taal en poëzie als zodanig, voerde de taal naar een plaats waar ze werd 'teruggeplooid op het raadsel van haar ontstaan en volledig betrokken op de pure handeling van het schrijven. ... ze herleidt de taal van de grammatica tot het naakte vermogen om te spreken en treft daarin het ongetemde, dwingende zijn van de woorden' (Foucault 2006: 357). Op de vraag wie de complexity-partituur speelt is het antwoord het ongetemde, dwingende worden van spelen zelf dat door de notatie wordt voortgebracht. Voor de uitvoeringspraktijk van de complexity-partituur gaat het niet om het realiseren van wat wel of niet speelbaar is maar wat daarmee in de notatie wordt aangeduid. In de interpretatie en in de uitvoerder die leest en speelt komt de hele 'taal' of de veelheid aan 'talen' van het musiceren samen: componist, partituur, lezen, interpreteren, techniek, horen,

luisteren, enzovoort. Alles wat Brian Ferneyhough in TMS2 onderneemt om de uitvoeringspraktijk te vatten in de scheppende kracht van het schrift, ligt in de voelbare zwarte lijn die met inkt op het papier wordt gezet en in de breekbare dichtheid van het schrift dat een antwoord biedt op de vraag naar het speelbare in de niet noteerbare speelbaarheid van het schrift. 'Op de vraag 'Wie spreekt?' antwoordt Mallarmé, en zal hij blijven antwoorden, dat degene die spreekt, vanuit zijn eenzaamheid, vanuit zijn breekbare trilling, zijn leegte, het woord zelf is – niet de betekenis van het woord, maar zijn raadselachtige, hachelijke zijn' (Foucault 2006: 362).

140. Het niet-noteerbare zegt in het woord zelf dat iets noteerbaar is, het *noteren* van niet-noteerbaarheid of het onspeelbare van iets dat speelbaar is, het *spelen* van (on)speelbaarheid. De partituur van de onspeelbaarheid breekt uit de voegen van haar eigen opgestelde grammatica. De zoektocht naar de regels van het grijpen van de fysieke component van het musiceren, het formaliseren van handeling in de notatie, leidt tot dermate complexe structuren dat die alleen binnen het licht van de deconstructie van haar wetten kunnen worden begrepen. De uitvoeringspraktijk van het niet-noteerbare, het spelen van (on)speelbaarheid, onderscheidt zich van de klassieke representatiepraktijk en opent de weg tot een ongeziene exploratie van nieuwe technische en expressieve mogelijkheden, de opwekking van de ongetemde dwingende krachten van het 'musiceren' is de kunst van de radicale (on)overgankelijkheid.

Ze maakt zich los van alle waarden die in de klassieke periode zorgden voor haar verspreiding (de smaak, het genot, het natuurlijke, het ware) en scheidt in haar eigen ruimte alles wat een speelse ontkenning van de waarden is (het schandalige, het lelijke, het onmogelijke); ze breekt met de hele definitie van 'genres' als vormen die zich aan een orde van representaties hebben aangepast en wordt een pure taaluiting die – in tegenstelling tot alle andere discoursen – geen andere wet kent dan de bevestiging van haar ongenaakbare bestaan (Foucault 2006: 358).

Op het moment dat notatie wordt omgezet in de losbarstende muziek van de concrete handeling van het spelen zelf verschijnt ze, Foucault parafraserend, ook in een lijnrechte daaraan tegenovergestelde modaliteit: als de stille, omzichtige neerslag van de muziek op een vel wit papier, 'waar geen geluid of dialoog mogelijk is, waar ze niets kan uitdrukken dan zichzelf en niets anders kan doen dan schitteren in het licht van het eigen zijn' (Foucault 2006: 358)

141. Kun je het ondenkbare denken dat zich alleen in en door muziek in ons naar boven denkt, denken in taal, niet in filosofische maar in artistieke betekenis? Kun je in het speelbare, het artistiek efficiënt onspeelbare naar boven spelen? Dat is de utopie van de kunstenaar. Het onuitspreekbare in muziek, 'spreekbaar' maken? Het onzegbare als het nog-niet-gezegde zegbaar maken? Voor Morton Feldman wordt de componist componist door het materiaal waarmee hij werkt: 'Ik 'maak' geen muziek, het is reeds daar en ik heb een dialoog met het materiaal' (Feldman 2000: 157). Zo

kan men stellen dat het materiaal zichzelf componeert in het componeren van de componist. Een gelijkaardige werking doet zich ook voor bij de uitvoerder. De kaart van de partituur tekent in haar leestracés de interpretatie van de uitvoerder en de uitvoering zelf hertekent opnieuw de partituur tot kaart van haar mogelijkheid. De musicus creëert niet alleen de partituur, de partituur creëert ook de musicus en de partituur creëert ook zichzelf in de werking van het werk. De wisselwerking tussen het materiaal en de uitvoerder is een effectieve terugkoppeling die inspireert tot het nemen van creatieve beslissingen die enkel door de feedback van het materiaal worden aangestuurd. Een voortstuwend proces van terugkoppeling naar terugkoppeling ontstaat in het materiaal zelf. De scheppende creëert een scheppende. Dat is de verhouding van de scheppende tot het materiaal. Het onzegbare als het nog niet gezegde zegbaar maken. Het materiaal 'spreekt' het materiaal tot vanzelfsprekendheid. Niet vinden in het zoeken maar vinden in de noodzaak is blijven zoeken in het vinden. Gedachten, vragen, antwoorden ontstaan nooit op zich maar worden door de muziek en het materiaal zelf opgeroepen en voortgebracht. Men geeft geen geboorte aan het kind, het kind geeft wedergeboorte aan zijn verwekker. Zo kan men ook zeggen dat men niet een partituur creëert maar dat de partituur de musicus creëert. De vraag is, doet een musicus onderzoek in muziek of is het de muziek die de musicus onderzoekt? De musicus speelt de muziek maar de muziek 'denkt' in hem en geeft hem in gedachten en woorden haar onderliggende concepten. Kan de onderzoeker in de uitvoeringspraktijk van muziek een scheppende zijn, een uitvinder van gedachten en inzichten, of 'verwoordt' hij gewoon het immanente, het reeds bestaande dat in het scheppende zelf reeds aanwezig is? Dat is waar hij taal zal creëren zoals hij zelf muziek creëert, een gedicht zal schrijven, een analyse of uitvoering van een muziekstuk zal brengen bij wijze van proef, van experiment. Taal waarin het onderzoek als een proces van dat denken, scheppen en experimenteren kan worden afgelezen en gevoeld in de affecten en percepten van de taal waarin en waarmee hij creëert, schrijft, schildert, musicceert: het onzegbare zegbaar maken of het impliciete expliciteren in de vormgeving van wat welke taal dan ook aan zegbaars, hoorbaars of zichtbaars maakt.

142. Het is voor de uitvoerder, evenals voor de toehoorder, de vraag wat muziek al dan niet 'zegt', oproept en voortbrengt, die het verschil maakt. Is het de kunstenaar die de muziek een zeggen, een onzegbare tekst toedicht, of is het de muziek die in de musicus de vraag naar een zeggen en spreken toeroept? Puur muzikaal gesproken zouden we kunnen zeggen dat de muzikale klank, het muzikale thema hem niets-zeggend zichzelf zegt. Het deelt iets mee dat alleen op die wijze door zijn eigen structuur, door zijn klanken en stiltes kan worden 'gezegd', vrij van interpretatieve semantiek. We kunnen een muzikale compositie evengoed leren begrijpen via de methode van interpretatieve dialoog tussen twee composities, tussen een muziekstuk en een filosofische tekst of via de metaforische wisselwerking tussen kunstwerken van een andere discipline.

Door het gedicht zie je het schilderij anders, en door het schilderij lees je het gedicht anders, terwijl ze beide toch zelfstandig blijven. ... Ze blijven in een spanning tot elkaar staan, zonder afbreuk aan elkaar te doen, en voegen juist door die spanning iets aan elkaar toe. Ik zie niet in waarom een filosofische ... tekst in principe niet eenzelfde interpretatieve dialoog met een beeldend kunstwerk zou kunnen oproepen: een dialoog waarin het begrip van het werk

verdiept wordt zonder dat dat ten koste gaat van de ervaring van het werk als gebaar (Van de Vall 1995: 94).

Waar het om gaat is de intensiteit van het luisteren van het oor, de blik van het oog, het explorerende en verwonderende denken in de woordenloze actieve leegte van de geest 'de diffuse concentratie of aandachtige verstrooidheid die zich vormt als je opgaat in je werk. Het is de openheid waarin gedachten zich kunnen voordoen, klanken zich kunnen laten horen, vormen en kleuren zich kunnen tonen' (Van de Vall 1995: 90). De tautologische ontvankelijkheid van de kunstenaar waar het materiaal hem 'zegt' wat het materiaal te doen geeft, waar de musicus musicus wordt en opgaat in wat hij speelt, klank 'sprekend' musiceert en 'wordt'- dat is de ontvankelijkheid van het denken in de actieve leegte zoals beschreven door Jean-François Lyotard in het essay 'Kunnen we denken zonder lichaam':

Denken in de vormen van schrijven of schilderen is bijna niets anders dan het laten komen van dat wat gegeven kan worden. ... De soort leegte die de Japanse kunstenaar-strijder bij het kalligraferen, de toneelspeler bij het acteren, in zijn lichaam en geest moet verkrijgen; een soort opschorting van de gebruikelijke intenties van de geest die zijn verbonden met de habitus, de houdingen van het lichaam. Alleen dankzij deze leegte... zal het penseel de vormen kunnen treffen die 'noodzakelijk' zijn, en zullen op het toneel de stem en de gebaren de 'juiste' toon en stijl kunnen verkrijgen (Lyotard 1992b: 30).

Zo kunnen we een muzikale compositie evengoed leren begrijpen via bijvoorbeeld een toneelwerk van Samuel Beckett, een triptiek van Francis Bacon, een muziekfilosofisch essay of een *Mesosticon* van John Cage, of het hardop lezen van een experimentele tekst van Gertrude Stein¹⁰ waarin de materialiteit van de woordenlaag wordt ontbonden en gemuzikaliseerd door middel van elliptisch taalgebruik. De muziek spelen en steeds opnieuw herbeluisteren is eveneens een methode waarmee een muziekstuk beetje bij beetje haar geheimen prijsgeeft.

Het kunstwerk is iedere keer een gebeurtenis in ruimte-tijd-materie, een tot ruimte-tijd-materie komen... . Laten we voor alle duidelijkheid zeggen dat dit alleen – het feit dat er een gebaar in de ruimte-tijd-materie is, het feit dat het er is en dat het een gebaar is – de ontoegankelijkheid van het werk voor het denken vormt...' (Lyotard in Brons en Kunneman 1995: 92)

143. Alles begint bij de vraagstelling, waar vraag en antwoord elkaar in een eindeloze terugkoppeling voortstuwen in het spoor van het luisteren dat ook een

¹⁰ 'For before let it before to be before spell to be before to be before to have to be to be for before to be tell to be to having held to be to be for before to call to be for to be before to till until to be till before to be for before to be until to be for before to for to be for before will for before to be shall to be to be for to be for to be before still to be will before to be before for to be to be' (Stein 1980: 106).

vragen is. De vraag die zijn eigen antwoord is, of het antwoord dat zijn eigen vraag is. Muziek en onderzoek creëert onderzoek en muziek.

144. Koppelende ontkoppelende-koppeling in ontkoppelende koppelende-ontkoppeling.

145. Verklaringen en kennis over een muziekstuk die voortkomen uit de muziektheorie, de muzikanalyse, de musicologie, filosofie of muziekpsychologie behandelen het werk als een onderzoeksobject op afstand. Kennis van de verschillende dimensies van het object betekent niet dat men meer toegang krijgt tot de essentie van het werk, daar waar het werk 'werkt' als kunstwerk of muziekstuk. Het voelende weten van de creatieve leegte dat in de gebeurtenis van de muziek zelf ligt kan door dit soort onderzoeken slechts een bemiddeling van de werkelijkheid zijn, een vertaling van het gebaar van de kunst die gebeurt, een vervorming of vermomming van om het even welke gewaarwording. Dat men zich van schrijven bedient om toch over het niet-talige muzikale denken te communiceren, is een creatieve paradox. Hoewel muziek veel semantische betekenissen kan naar boven halen, heeft dit minder met de diepere zin van de muziekbeleving als geheel te maken. Ontsnappen en tegelijk uitdrukking geven aan die paradox kan alleen door taal te gebruiken als kunst, literatuur of poëzie. Het onzegbare via het onzegbare zegbaar maken dat is de *aporie* van de kunst. Waarover men niet kan denken daarover moet men schrijven. Over niets schrijven, voortschrijven, beter dan niets schrijven zoals Samuel Beckett aan het einde van de roman *L'innommable*. De ultieme vormgeving van de intercommunicatie; ook wanneer een spreker niets zegt, gaat hij door met spreken in de onzegbare zegbaarheid van de taal die hij spreekt.

Het zijn woorden, er is niets anders, men moet doorgaan, dat is alles wat ik weet (...) dat wat voortduurt, dat niet voortgeduurd heeft, dat nog altijd voortduurt (...) men moet doorgaan, ik kan niet doorgaan, men moet doorgaan, ik zal dus doorgaan, men moet woorden zeggen, zolang er zijn, men moet ze zeggen, tot ze me vinden, tot ze me zeggen (...) ik zal het nooit weten, in het zwijgen weet men niet, men moet doorgaan, ik zal doorgaan (Beckett 1992: 458).

146. In de complexity-notatie ligt het niet-noteerbare van het spel vervat op noteerbare wijze. Het teken stuurt de handeling. Niets meer en niets minder. De partituur 'zegt' niets tot ze *niet*-niets tot spreken komt in de uitvoering. Kon je het in woorden zeggen, dan was er geen grond tot musiceren. Maar wat je niet kunt zeggen over muziek is echter veel minder dan wij kunnen denken. Wat men niet weet, ook het niet-weten of het ondenkbare dat zich in en door de kunst kenbaar maakt, daarover moet men denken, schrijven, componeren of musiceren in de ontvankelijke actieve leegte van het denken dat een handelen is. Dat is de canon van de vreemde cirkelgang van het musiceren. Steeds opnieuw beginnend bij het nooit eindigende begin van het werk. Het denken van het binnen-uit en het denken van het buiten-in is de paradox van het onderzoek van de kunstenaar. Hij zoekt via het gekende de andere kant van het musiceren, het onbekende, en merkt dat tijdens dat musiceren

het (on)bekende er altijd is geweest; het gekende dat nog niet gekend was. Onspeelbaarheid is een modaliteit van speelbaarheid die nog niet tot speelbaarheid is gemaakt. Omgekeerd blijkt ook het gekende in dezelfde cirkelbeweging op te gaan in het mysterie van het ongekende. Zo staan ook de complexity-partituur en de uitvoering, de herhaling en het verschil, het speelbare en het onspeelbare in een verhouding van een vreemdsoortige lus. De structuren van de partituur staan niet in een binaire oppositie. Ze zijn stadia of niveau's die in het proces van spelen als denken-in-uitvoering en de praktijk van het studeren worden doorlopen als door een lus van niveaукruisingen waarin men steeds terug aankomt bij zijn vertrekpunt dat bij elk vertrek weer anders is. Dit concept wordt door Douglas Hofstadter mooi beschreven in zijn boek *Ik ben een vreemde lus*.

En toch denk ik als ik het over een 'vreemde lus' heb, aan iets anders, aan iets minder concreets, iets ongrijpbaarders. Wat ik bedoel met 'vreemde lus' is ... niet een materieel kringetje, maar een abstracte lus die, in de loop van de stadia die de cyclus beschrijft, een verschuiving laat zien van één niveau van abstractie (of structuur) naar een ander, wat voelt als een beweging omhoog in een hiërarchie – terwijl de serie verschuivingen omhoog toch een soort gesloten cyclus blijkt te vormen. Dat wil zeggen, ondanks het gevoel dat je je steeds verder van je oorsprong verwijdert, kom je uiteindelijk, tot je grote schrik, precies uit waar je was begonnen. Kortom, een vreemde lus is een paradoxale lus die terugkoppelend van niveau verspringt (Hofstadter 2008: 134).¹¹

147. De componist onderzoekt de differente mogelijkheden van de klank (ritme, toonhoogte, kleur, dynamiek, beweging, intensiteit) en de uitvoeringspraxis, en voert dat onderzoek in de taal van de muziek zelf. Daarmee creëert de componist een autonome muzikale wereld die alleen naar zichzelf verwijst; de partituur werkt niet bemiddelend, ze wordt zelfreferentiëel. Het gaat niet om de zin en betekenis die de uitvoerder expliciet of impliciet in de muziek wil uitdrukken maar om hoe de uitvoerder in en door de klankstructuren zelf verandert, hoe hij impliciet door de klanken zelf geëxpliciteerd wordt. De componist en de uitvoerder onderzoeken hoe verschillende klankstructuren elkaar aantrekken, afstoten, versnellen, vertragen, opheffen, voortbrengen, herhalen, muteren en transformeren.

VRAGEN

148. Elke interpretatie en vertolking van een muziekstuk is in zekere mate een antwoord op de muzikale vragen die in de partituur verborgen liggen. De interpretatie groeit in de pluraliteit aan vertolkingen die een musicus brengt. Iedere vertolking is op haar beurt een nieuwe vraag die met nieuwe interpretaties kan

¹¹ Een beroemd voorbeeld is de *Tekenende handen* van Mauritz C. Escher waar je een rechterhand een linkerhand ziet tekenen terwijl de linkerhand de rechterhand tekent. Muzikale voorbeelden vinden we ook in talrijke cirkelcanons van de Ars Nova tot de Barok, denken we aan Guillaume De Machaut's '*Ma fin est mon commencement*' of de canons van J. S. Bach. Maar zoals Hofstadter stelt zijn er ook de vreemde lussen die zich afspelen in de abstractie van het denken en opereren in de 'praktijk' van het musiceren zelf.

worden beantwoord. Zo trekt zich van de ene naar de andere interpretatie een spoor van vraag-antwoorden en antwoord-vragen en klinkt in elke interpretatie de interpretatiegeschiedenis mee als de structuur van een 'verborgen herhaling die een vermomd verschuivend 'differentiaal' bevat' (Deleuze 2011: 12). Elke interpretatie verschuift als een onophoudelijke divergentie van vraag naar antwoord en van antwoord terug naar vraag. Elke vertolking bevraagt de vraag als haar antwoord, en het antwoord als haar vraag. Elke vertolking draagt, met andere woorden, andere en nieuwe vertolkingen in zich mee en produceert ze. Wanneer een vertolking klinkt, klinken alle vertolkingen die reeds zijn geweest daarin mee alsook de mogelijkheid van de vertolkingen die nog moeten komen. Dit voorttrekkende principe geldt niet alleen voor het uitvoeren van eenzelfde partituur maar ook voor het uitvoeren van andere partituren. Wanneer een nieuwe partituur voor het eerst wordt uitgevoerd, spelen ook alle daaraan voorafgaande partituren die een musicus heeft uitgevoerd in zekere mate daarin mee. Ze spelen mee en verhouden zich evenzeer als mogelijke verbindingen van muzikale vraag-antwoorden en antwoord-vragen.

149. Antwoorden en vragen trekken elkaar voort in de cirkelgang van een opwaarts draaiende spiraal. Ze staan niet in de as van elkaars verticale oorzakelijkheid (boomstructuur) maar in de rhizomatische velden¹² of de horizontale lijnen van eindeloze vertakkingen en uitlopers (knooppuntstructuur). Elk antwoord bevat een toegevoegde dimensie waarin zowel de oude vraag als nieuwe vragen, zowel het oude antwoord als nieuwe antwoorden 're-present' is. De klassieke partituur en uitvoeringspraktijk vertrekt vanuit het concept van het 'boomdenken', een begin, een potentiële eenheid die zich dichotomisch vertakt tussen wortel en vrucht: in het eikeltje is de eik reeds aanwezig. De complexity-partituur, zoals ook veel andere vormen van experimentele notaties, vertrekt vanuit een 'wortelstokdenken' een potentiële veelheid, zich vertakkend van knooppunt naar knooppunt, vanuit het midden dat noch een begin noch een eindpunt kent. De complexity-partituur is een gestructureerde, chaotiserende samenstelling van knooppunten.

Concepten, affecten, sensaties, daden, alles haakt in elkaar: niet louter horizontaal of verticaal binnen een vooraf gegeven coördinatenstelsel van conventionele stilistische procedés maar in alle richtingen: het is niet of-of, maar én-én'. ... [In het leesproces van de partituur (AdF)] ... ontstaat een niet te voorspellen oriëntatie: niet transcendent vanuit een "erboven", "erachter" of "eronder" liggende structuur, maar immanent. De bewegingsvectoren gaan chaotisch en transversaal alle kanten uit, maar op de kruispunten genereren ongelijksoortige koppelingen nieuwe knooppunten of koppelingen (Oosterling 2009: 191).

¹² De wortelstok of rhizoom (rhizoma) is een ondergrondse en bovengronds, meestal horizontaal uitlopende, al of niet opgezwollen stengel. Het eind van de wortelstok buigt vaak weer omhoog en vormt zo een nieuwe plant zoals grassen of brandnetels. Gilles Deleuze en Félix Guattari gebruiken in hun boek *Milles Plateaux* (1980) de term rhizoom als filosofisch concept voor het beeld van het hedendaagse verschil- en veelheidsdenken. Daarmee beschrijven ze de theorie en het onderzoek dat veelvoudige, niet-hierarchische in- en uitgangspunten heeft van representatie en interpretatie. De rhizomatische opvatting van kennis stellen ze tegenover het arborescente concept van de boom van kennis dat gebaseerd is op dualistische structuren en binaire keuzemodellen. Het uitsplitsende analytische *off/of* denken wordt binnen het rhizomatische concept een *én/én* denken.

De interpretatie of uitvoering als antwoord-vraag en vraag-antwoord wordt gezien als iets wat op zichzelf reflecteert, als iets dat bevraagt op hetzelfde moment dat het een antwoord op de gestelde vraag vormt. De uitvoering is een soort van actieve asymmetrische synthese van vragen en beantwoorden, 'reproductie en reflectie, gedachtenis en herkenning, herinnering en inzicht' (Deleuze 2011: 131). Ze is een uitvoeringspraktijk waarin de reflectie iets meer impliceert dan de reproductie. De *én/én* koppeling antwoord-vraag/vraag-antwoord creëert een zich vertakkende waarde waarin elk antwoord als autonome artistieke propositie reflecteert terwijl de koppeling tegelijk de propositie van de partituur als onopgeloste autonome vraag-antwoord 're-present' houdt. Elke nieuwe uitvoering vereist een toegevoegde dimensie, een nieuwe rhizomatische vertakking bovenop die waarvan het de herinnering impliceert. De rhizomatische uitvoeringspraktijk van de complexity-partituur kan daarmee als de actieve synthese van het geheugen worden beschouwd.

Reproductie van het oude heden 'en' reflectie van het actuele heden. Deze actieve synthese van de herinnering is gegrond op de passieve synthese van de gewoonte, want deze laatste maakt in het algemeen elk heden mogelijk. Deze syntheses vertonen ook een diepgaand verschil: de asymmetrie is nu gebaseerd op de voortdurende uitbreiding van dimensies, in hun onbegrensde wildgroei (Deleuze 2011: 132).

150. Het lezen, het oefenen en de herhalingen van TMS2 is een rhizomatisch proces waarin het verschil tussen partituur en uitvoeringspraktijk, reproductie en reflectie, gedachtenis en herkenning, herinnering en inzicht niet toe- of afneemt, maar different wordt.

151. Tussen de partituur en de interpretatie, tussen de partituur en andere partituren, tussen uitvoering en uitvoeringen, tussen vragen en antwoorden, speelt de wildgroei van het vrolijke 'rhizomen' van steeds verdergaande asymmetrische verschillen tussen wat men speelt en datgene wat uitdaagt om te spelen. Dat is de complexe herhaling van het oefenen; telkens opnieuw dezelfde partituur spelen in de stuwkracht van het refrein. Haar nooit eindigende verschil ophalen, betekent de propositie van de partituur keer op keer beantwoorden met nieuwe vragen in de differentie van het steeds opnieuw beginnende begin. Notatie en klinkende muziek, lezen en interpreteren zitten gevat in een proces van eindeloos in elkaar verschuiven.

152. 'Als je een Beethoven sonate speelt, dan interpreteer je niet de partituur maar vele generaties van interpreteren, een enorm corpus van conventies die zich gedurende een lange periode hebben ontwikkeld' (Ferneyhough 1998: 376). Elk muziekstuk, elke compositie, elke interpretatie en elke beluistering komt tot stand in de context van reeds bestaande uitvoeringen en composities. Notatie en klinkende muziek, lezen en interpreteren zitten gevat in een proces van eindeloos in elkaar verschuiven. Dit gegeven heeft ertoe geleid dat muziek ook zo kan worden genoteerd dat het 'entire corpus', het complex geheel van interpretatieve mogelijkheden in de notatie zelf kan worden opgenomen. Interpretaties van een

partituur zijn ingeweven in het complexe weefsel van bestaande interpretaties en de knooppunten van uitlopers naar nieuwe interpretaties. Elke compositie, elk vertolking, 'elke tekst construeert zich zoals een mozaïek van citaten, elke tekst is opname en transformatie van een andere tekst. Op de plaats van de notie 'intersubjectiviteit' (tussen het domein van de schriftuur en haar ontvanger) installeert zich die van intertextualiteit, en de poëtische taal leest zich dan op zijn minst als vermenigvuldiging' (Kristeva 1969: 85). In het verlengde van de postmoderne intertekstualiteit is de complexity-partituur en haar leespraktijk zoals elke tekst een intertekstueel gebeuren. De uitvoering staat altijd in de pluraliteit van de uitvoeringen. Niet de vraag maar vragen is het antwoord, niet het antwoord maar antwoorden is de vraag.

153. De 'kunst' van het vinden is de kunst van zoeken. De hedendaagse uitvoeringspraktijk als onderzoek betreft meer het stellen van vindingrijke vragen dan het vinden van antwoorden die er in wezen niet zijn. Het vinden van een artistiek interessante propositie is het zoeken naar een artistiek interessant onderzoek. Dat is de opgave van de kunstenaar maar ook de probleemstelling van de onderzoeker - het vinden van effectieve artistieke antwoorden is het stellen van interessante vragen. Dat is de kunst van het interpreteren. Als we de partituur zien als een complex van proposities geformuleerd als muzikaal-artistieke 'vraagstellingen', dan kan men tal van vragen en antwoorden naar voren brengen die niet direct in de uitvoering zelf kunnen worden gehoord maar die wel van belang zijn voor de onderliggende creatieve denk- en overtuigingskracht die een artistieke uitvoeringspraktijk mogelijk maken. Wie een partituur speelt die nooit voorheen werd uitgevoerd, een 'creatie', zal zich vanaf zijn eerste contact met de partituur geconfronteerd zien met het probleem van de vraagstelling, het onderzoek naar de mogelijkheden van de partituur, en hoe die naar een publiek in de vorm van een antwoord kunnen worden geïnterpreteerd. Wie, wat, waar, op welke wijze, waarom, hoe en wanneer; zoeken, vinden en ordenen; bedenken, verwoorden en formuleren, memoriseren, vertolken en interpreteren - dat zijn de aandachtspunten van eerste orde die het onderzoek naar een artistieke uitvoeringspraktijk sturen.

RETORIEK

154. Het bestuderen van een partituur - en de complexity-partituur in het bijzonder - met betrekking tot de uitvoering, is het zoeken naar haar muzikale retorische kracht. Men onderzoekt niet alleen de retoriek van de uitvoering maar ook de retoriek van de partituur en de retoriek van de schriftuur. Ook de anti-retoriek van het overgrote deel van het werk van bijvoorbeeld John Cage of Morton Feldman maakt in haar radicale afwijzing van retoriek toch gebruik van de retorische middelen van de retoriek van de ontkenning, het afwezige, de verdwijning en de stilte. Zonder retorische overtuigingskracht is er geen artistieke communicatie en geen kunst.

155. Wat in het tot stand komen van een muziekstuk gebeurt is het resultaat van vele steeds terugkerende, meanderende onderzoeksvragen en -antwoorden die het werk omgeven. Vragen en antwoorden die convergeren en divergeren in de actie van

het moment, de muziek in uitvoering. Bij het zien van een complexity-partituur stelt men zich onontkoombaar de vraag, 'wat is muziek?', 'is dit *überhaupt* uitvoerbaar'?

156. Wat is complexiteit? Wat is complexiteit wel, wat is complexiteit niet? Wat is muzikale complexiteit en wat is complexe muzikaliteit? Wat is een complexity-partituur en wat is haar muzikale uitvoeringspraktijk? Bestaat er zoiets als *de* complexiteit en *de* uitvoeringspraktijk of zijn er vele vormen van complexiteiten en uitvoeringspraktijken. Hebben de termen niet evenveel betekenissen als er partituren en uitvoeringen zijn? Wat is parametrische notatie en hoe moet ze worden gelezen? Wat is haar schriftuur en hoe kan ze worden ontcijferd? Wat is haar structuur? Wat zijn de muzikale lijnen, de thema's en de centrale motieven? Hoe zijn ze met elkaar verbonden? Waarin zijn ze aan elkaar tegengesteld? Hoe ontwikkelt, verandert, verschuift en muteert het muzikale materiaal? Hoe verhouden zich de strata van de informatie tot elkaar en wat is de voorgrond-achtergrond relatie binnen het perspectief van de interpretatie? Wat kan er in een complexity-partituur worden genoteerd en wat niet? Wat is speelbaar en wat is onspeelbaar? Wat is onspeelbaar maar wel uitvoerbaar? Wat is uitvoerbaar maar niet noteerbaar? Waar ligt de grens tussen interpretatie en improvisatie? Hoe en met welke oplossingen worden onspeelbare passages en overgespecificeerde notaties, overtuigend, realiseerbaar en uitvoerbaar gemaakt? Wat zijn de factoren die bijdragen tot het welslagen van de compositie en de uitvoering? Wat is de invloed en inwerking van andere gelijkaardige composities en uitvoeringen die een nieuwe compositie omgeven? Vanuit welk oogpunt is de interpretatie opgebouwd? Wat zijn de onderliggende concepten die een interpretatie vormgeven? Wat is de onderliggende denkkraft en de muzikale affecten van de partituur? Wat is de inwerking van het oefenen en de herhaling op de macht van de gewoonte en het maken van het verschil? Wat zijn de retorische middelen en uitvoeringstechnieken die een uitvoerder hanteert om zijn toehoorder te overtuigen, behagen en ontroeren? Wat doet hij om zijn vertolking boeiend te houden? Wat is de retoriek van de uitvoering, wat is de retoriek van de partituur en in welke mate vraagt de retoriek van de compositie een eigen stijl van uitvoering of speciale uitvoeringsretoriek? Is de voortdurende cirkelgang van de zich steeds verleggende vraag niet de primordiale act van elk creatief proces, het onderzoek als voorwaarde tot het creëren van een compositie, het maken van een kunstwerk?

157. Misschien staat de uitvoerder van een complexity-partituur meer dan ooit voor het probleem van de muzikale retoriek. Hoe kan hij de complexiteit van de muziek afstemmen op zijn publiek, hoe wordt zijn oefenen in het spelen van extreme complexiteit tot een tweede natuur, hoe kan hij zijn 'natuur' van spelen veranderen om de 'natuur' van de partituur te verwerklijken in een interpretatie die zoveel vertelt dat ze overtuigt, behaagt en ontroert. Meer dan het louter gericht zijn op de exactheid van de uitvoering berust de overtuigingskracht op de kracht en intensiteit van het spel van de vertolker, de stijl, het onderzoek naar en de ontwikkeling van een persoonlijke klankesthetiek. Het persuasief karakter van het spel wil de verbeelding en de gedachten en gevoelens van de toehoorder aanspreken. De retoriek van de compositie zal door de uitvoerder, zoals bij een goed redenaar, met volle overtuigingskracht tot leven worden gewekt. De uitvoerder zal zijn publiek meeslepen met stijl. De manier waarop hij dat doet en het meesterschap dat hij bezit over zijn instrument in het maken van klank en muzikale lijnen, bepaalt de geloofwaardigheid van zijn kunst. De overtuigingskracht wordt groter naarmate hij

de contrasten en retorische wendingen die in de partituur liggen zo rijk mogelijk weet te differentiëren.

158. In haar overgespecificeerde notatietechniek is de complexity-partituur een structuur van vrijheid die de uitvoerder zodanig interpreteert en overbrengt op het publiek dat datgene wat hij speelt, klinkt als de beste en meest interessante van alle mogelijkheden. De retoricalessen van Marcus Tullius Cicero zijn voor de retoriek van de uitvoeringspraktijk van muziek in het algemeen en de modernistische muziek van de 20^{ste} eeuw in het bijzonder nog steeds een bron van inspiratie. Elke activiteit en vaardigheid van de musicus behoort bij één van de volgende fasen: eerst moet hij stuiten op de partituur die hij zal spelen; dan moet hij de partituur en zijn ontdekkingen bestuderen, vingerzettingen en streken aanbrengen, structureren, niet alleen op ordelijke wijze, maar met een onderscheidend oog voor het exacte gewicht als het ware van elke toon, elke klankstructuur, elk motief, elke frase, elke onderdeel; vervolgens moet hij ze interpreteren, projecteren, de juiste toon en mooie klank vinden met de affecten van stijl; daarna moet hij ze in zijn geheugen opslaan; en tenslotte moet hij de muziek doeltreffend muzikaal en overtuigend uitvoeren.'

159. De musicus interpreteert de partituur en creëert een wereld die overkomt als een muzikale waarheid die niets meer is dan een artistieke illusie gedragen door de zekerheid van de overtuiging. Kenmerkend voor deze illusie is dat ze geen nabootsing of kopie is maar in de herhaling alle kopieën vernietigt en singulier blijft. Een kunstenaar speelt nooit een werk tweemaal op dezelfde manier, maar herhaalt zonder te herhalen. De artistieke praktijk van de uitvoerder leert dat elke interpretatie berust op het scheppen, herscheppen en ontbinden van de illusie van een bijzondere muzikale waarheid die de zekerheid in zich draagt van haar steeds veranderende mogelijkheid. Vanuit retorisch standpunt kan de uitvoerder nooit spelen noch herhalen wat 'letterlijk' in een partituur genoteerd staat. Hij zal wel het singuliere van 'wat er staat' zodanig oefenen en interpreteren tot hij het punt bereikt dat wat hij speelt klinkt als de meest overtuigende mogelijkheid. De sleutel tot succes ligt niet in de partituur alleen maar ook in de communicatieve overtuigingskracht van de uitvoerder die net daarin misschien heel even belangrijker is dan de partituur zelf. De uitvoering staat of valt met de artistieke zeggingskracht van haar uitvoerder. De retoriek van de partituur wordt de retoriek van de uitvoering.

160. De retoriek van de uitvoering is niet gelijk aan de retoriek van de partituur, een redevoering maken is niet gelijk aan een redevoering uitvoeren. Het onderzoek van de uitvoerder is gericht op het ontdekken van die elementen, technieken en voordrachtwijzen die bijdragen tot het overtuigen en het overtuigd worden. Het is niet voldoende dat een uitvoerder door de partituur overtuigd wordt, hij moet ook zelf willen overtuigen. De vraag of een partituur op het podium werkt of niet, is meteen ook de vraag of de uitvoering persuasief communiceert of niet. Het slagen van een uitvoering is niet alleen gebonden aan de correcte uitvoering van de partituur. De uitvoerder onderzoekt in de partituur en in zijn interpretatiestijl naar de middelen en mogelijkheden, de voorwaarden en vereisten om te kunnen overtuigen. De inhoud van wat hij speelt, is even belangrijk als de manier waarop en de stijl waarmee hij speelt, de uitstraling en de impact van de vertolkingskunst op de psyche van de toehoorders. De uitvoerder moet ervaring en inzicht hebben in de

retorische affecten om ze op zijn publiek over te brengen. Dat vereist een diepgaande kennis van de partituur maar ook vertrouwdheid en ervaring met de performatieve aspecten van het uitvoeren zelf zoals de energie en projectie van klank, de esthetica van de toonvorming, de impact van de ruimte en de akoestiek van de zaal, de regie van licht en beweging op het podium of de retoriek van het samengestelde programma. Die staan allen in verhouding tot het onderzoek van de diverse klankkarakters, de verbindingen tussen die karakters onderling, de affecten, densiteiten en energieën die in de partituur en de psychologische werking van de muziek besloten liggen.

161. De retoriek van het musiceren is voor de uitvoerder ook de retoriek van het luisteren. Het retorische onderzoek van de uitvoeringspraktijk steunt niet alleen op een analyse en kritische lezing van de retoriek van de partituur, maar tevens op een complexe bewustwording van de kunst van het luisteren als geheel. Het uitvoeren van de partituur is gehoor geven aan het luisteren, een *gehoorzaam* luisteren naar de retorische kracht van wat de notatie te 'zeggen' heeft en te 'zeggen' geeft. 'Taal spreekt. De mens spreekt in zover hij aan de taal tegemoetkomt. Dit tegemoetkomen is horen. Het hoort in zover het spreken tot het bevel van de stilte behoort' (Heidegger 1959: 32). Taal 'ont'sprekt de taal aan de taal. Taal is niet alleen spraak maar is ook het worden van taal in de handeling van het lichaam, het worden in en van het materiaal, de gedachte en de stilte. Taal is waarneming en handeling, toezegging van het tot spreken komen van iets dat tegelijk reeds is, alsook nog moet komen. Toezegging in het exces van wat taal uitdrukt, in zichzelf of in iets anders. Er is geen taal voor het 'spreken' noch spreken voor de taal, geen klank voor het spelen, noch spelen voor de klank. Ze zijn er simultaan, in het horen dat het genoemde hoort en het horen dat het gehoorde 'noemt'. De musicus luistert naar wat de partituur hem te vertolken geeft. De musicus ontstaat, verschijnt en verdwijnt in wat de muziek in hem naar boven speelt. De muziek speelt, gebeurt en overkomt hem luisterend, musicerend in en door haarzelf. Het mogelijke 'zeggen' en spelen dat een complexity-partituur in zich draagt is de oorsprong van het horen dat de musicus aanspreekt tot spelen te komen. Muziek klinkt in het spelen, resoneert in het lichaam dat hoort maar ontwricht, verstoort en affecteert het spelen in het horen en het horen in het spelen zelf. Haar taal auto-affecteert en auto-deconstrueert datgene wat ze zegt tot 'dat wat ze zegt'. De musicus luistert naar de veelzeggende (on-)vanzelfsprekendheid van de partituur en speelt het werk dat door zijn overtuigingskracht tot 'werk' wordt: sprekend in stilte, de sprekende stilte. 'Taal zegt altijd iets anders dan zij zegt, zij zegt het andere dat spreekt 'voor' en 'buiten' de taal, dat zich zegt in de allegorie' (Derrida 1988: 56). De retoriek van uitvoeringspraktijk en partituur horen, zeggen en spelen, scheppen en herscheppen elkaar, en worden één.

162. De complexity-partituur is de vormende kracht van alle verschillen die elke uitvoeringspraktijk naar zijn extreemste vorm drijft waar elke representatie uiteenvalt. De ultieme uitvoering is de ongelijksoortige uitvoering die in het hier en nu het verschil van de uitvoering aanduidt als het zelfde. Wat men speelt, het verschil en datgene wat uitdaagt te spelen wat men speelt, het zelfde, ontmoeten elkaar in het hier en nu van de muziek, 'waaruit een onuitputtelijke reeks tekens nieuwe en anders verdeelde 'hiers' en 'nu's' opwelt. ... ik schep, herschep en ontbind

mijn concepten langs een bewegende horizon, vanuit een eeuwig gedecentreerd middelpunt, een altijd verschoven periferie die ze herhaalt en differentieert' (Deleuze 2011: 13).

163. De complexity-partituur biedt een terrein van onderzoek waarin het gecomponeerde en het onderzochte, het genoteerde en het gespeelde niet elkaars representatie zijn maar ruimte laten voor het andere, voor het niet-identieke, voor andere ideeën en interpretaties, voor het verschil, het vreemde en het onverwachte, dat als een niet-toevallig toeval gebeurt. De praktijk van het oefenen van de complexity-partituur is geen onderzoek naar de 'juiste' uitvoering van de partituur maar wel een onderzoek naar een optimale retorische lezing binnen de meerduidigheid van de tekst. Het onderzoek van de uitvoerder in een complexity-partituur is het onderzoek naar de optimale complexiteit binnen de pluraliteit aan mogelijkheden, versies en interpretaties die de partituur in zich draagt. De uitvoerder ontrafelt de partituur in haar componenten en voegt die samen tot één van de mogelijke retorisch-compositorische gehelen. Bij elke nieuwe uitvoering kunnen nieuwe interpretaties ontstaan, niet alleen omdat elke uitvoering die eraan voorafging binnen de nieuwe uitvoering wordt meegenomen, maar ook omdat bij elke uitvoering de partituur in een dynamisch proces van steeds andere contexten wordt geplaatst. Het bestuderen van een complexity-partituur is op zijn best een creatief evolutief proces dat gestuurd wordt door selectieve zelforganisatie, gerichte toevalselectie en retorische optimalisering. De evolutie binnen het studieproces van een complexity-partituur beweegt zich niet naar een steeds fijner afgestelde complexiteit die een uitgekristalliseerde, afgewerkte en correcte interpretatie als eindvorm voor ogen heeft, maar bewerkstelligt een rhizomatische verbeelding van uitvoeringspraktijken als doorgangsvormen die doorgroeien naar steeds andere vormen van muzikale zelforganisatie en retorische complexiteiten. Er ontstaan steeds nieuwe interpretaties van interpretaties, steeds nieuwe uitvoeringspraktijken van uitvoeringspraktijken, andere optimalisering van de optimale complexiteit. Niet de eenvoud van de eindvorm is de maat maar de optimale groei van de nooit eindigende vorm, de vorm die nooit af is, de vorm als evolutief transformatieproces. Niet *de* lezing maar de pluraliteit aan lezingen staat centraal in de tekst. Ze trekken elkaar voort in de niet-eindigende ketting van artistieke optimalisering en muzikale zelforganisatie.

164. De onuitputtelijkheid van de complexity-partituur ligt in de complexiteit van de notatie die niet als een eenstemmige, maar als een veelstemmige lijn van informatie moet worden gelezen. De interpretatie mag en kan niet willekeurig zijn. De uitvoerder moet zelf een lijn als een leesspoor trekken doorheen het labyrint van de partituur en in dat spoor zelf tot labyrint van het lezen worden. Daar opent zich de eindvorm van de genoteerde partituur in de optimale doorgangsvorm van de uitvoering. Het onderzoek naar de mogelijke lezing en interpretatie van een partituur is een creatief evolutieproces van uitzaaiing en verspreiding, van binnendringen en doordringen in de informatie- en betekenislagen van muziek en partituur. De partituur blijft bepalend voor de uitvoering. Wat wordt uitgesloten ligt binnen de beslotenheid van de partituur; wat wordt ingesloten ligt binnen de openheid van de partituur. Tussen wat open is en wat gesloten is ligt de beslotenheid van de uitvoering.

165. Tijdens het studeren van een complexity-partituur komen denkprocessen op gang die het representatiemodel van het klassieke cellospelen deconstrueert. Een musicus moet beschikken over vele stijlvormen van interpretatie. Hij moet meester worden van de pluraliteit die in de praktijk de uitvoeringen zelf weer singulier maakt. Hij beoefent uiteenlopende speel- en interpretatiestijlen en moet te allen tijde zijn toon, techniek en stijl kunnen aanpassen om de partituur zelf te vormen tot het volstrekt unieke dat als differentie in de partituur besloten ligt. In die zin is hij een beoefenaar van de tegenstelling, de bekrachtiger van het verschil en van de iteratie, van de affirmatie van de herhaling. Hij is de meester van de omdraaiing en de paradox.

166. De complexity-partituur deconstrueert de noties van de 'klassieke' regels van speeltechniek en uitvoeringspraktijk. De act van het spelen wordt genoteerd in een partituur die zowel structuralistisch als anti-structuralistisch is. Structuralistisch, omdat alle samenstellende parameters van het spelen gedemonteerd worden in een raamwerk dat de elementen van de gestiek afzonderlijk analyseert en de structuren van de act van het spelen, de bewegingen van de handen en de motorische processen blootlegt. De structuren en bewegingen van het spelen worden parametrisch gedeconponeerd en in afzonderlijke informatielagen opgetekend. Anti-structuralistisch, omdat ze de complexe gelaagdheid van de componenten van de uitvoeringspraktijk zowel constitueert als openbreekt. De partituur stelt klankstructuren samen door ze uit elkaar te trekken en koppelt speelhandelingen door ze van elkaar los te koppelen. Ze construeert de onmogelijkheid van de notatie als controle en maakt hiermee de optimale realisatie van de uitvoeringspraktijk van onspeelbaarheid als singulier en uniek creatief proces mogelijk.

167. De praktijk van het oefenen en vertolken zoals die in de complexity-partituur als deconstructie van de uitvoeringspraktijk wordt voorgesteld is geen vorm van analyse in de zin van het concept van een decompositie die erop uit is een bepaald klankmateriaal van de partituur te ontleden tot de constituerende elementen, noch van het vinden van patronen en relaties in en tussen de partituur en de speeltechniek. Het is evenmin een analyse in de zin van het concept van een regressie waar de uitvoerder verbindingen legt met eerder gespeelde partituren, technieken en inzichten. Wat de complexity-partituur wel karakteriseert zijn de transformerende en interpretatieve dimensies van analyse als de essentiële vormgevende scheppende kracht van de uitvoeringspraktijk in wording. De manier waarop analyse als ontleding en als terugkoppeling interpretaties en speelmogelijkheden genereert die de vanzelfsprekendheid ontnemt aan wat al te vanzelfsprekend is, de manier waarop analyse het vanzelfsprekende en voorspelbare destabiliseert en chaotiseert, is de overgang van uitvoeringspraktijk als 'wetenschap' en representatiekunst naar uitvoeringspraktijk als onderzoek en differentiekunst.

168. Het componeren van de ontkoppeling van de act van het spelen tot parametrische polyfonie, leidt tot een verstoren van de klassieke motorische handeling met de bedoeling nieuwe vormen van klankproductie en klankinterpretatie mogelijk te maken. Het parametrisch differentiëren en uit elkaar halen gebeurt niet om de handeling van het spel te ontkennen maar om het kennen zelf te *ontkennen*, om zekerheden te ontgronden en een dislocatie voort te brengen,

namelijk een uit elkaar plaatsen en verspreiden van de componenten van de motoriek, het uit elkaar halen en daarmee desintegreren en ontwrachten van de handeling van het spelen. De geslotenheid van de uitvoeringspraktijk als systeem aanvallen, het bevragen van de partituur en de vertolking als representatie en artistieke controlestructuur, dat is de methode van onderzoek: provoceren, ontwrachten, destabiliseren, ontregelen, openbreken, ondermijnen, verstoren, verbrokkelen, muteren en transformeren. Niet de improvisatie van het toeval maar improvisatie als de discipline van een berekend, gestuurd toeval als inzet van de creatieve act: 'opzettelijk en met grote nauwkeurigheid naast het doel schoppen' (Polet 1993: 213), dat is het onherhaalbare in de herhaalbaarheid van de schriftuur ophalen.

169. Het uitgangspunt van de complexity-partituur is niet het realiseren van het onmogelijke, maar het ontginnen en uitputten van het mogelijke in zijn scherpst mogelijke detail. De complexity-partituur bevraagt de hiërarchische verhouding tussen partituur en uitvoering, componist en uitvoerder. Ze problematiseert een aantal vooronderstellingen en wil evidenties ter discussie stellen: de partituur problematiseert en bevraagt, de partituur bevrijdt en emancipeert, de partituur verandert en bewerkstelligt een transformatie van energie. De partituur vereist de bereidheid altijd opnieuw te proberen, ook al is elke poging tot slagen tot op zekere hoogte gericht op het mislukken.

FALEN

170. Een 'goede' en 'correcte' uitvoering van een complexity-partituur laat horen hoe de klinkende muziek in de partituur als onzichtbaar verschil in de notatie aanwezig is. Een goede en werkende notatie laat zien dat de partituur in de klinkende muziek zich (on)hoorbaar in het spel manifesteert. Partituur en muzikale uitvoering staan als een niet-oppositionele heterogeniteit in relatie tot elkaar en zijn voortdurend in elkaar aan het werk in het produceren van verschil en geschil. Ze zijn niet tot elkaar herleidbaar maar sturen elkaar aan, ze interageren en produceren elkaars onherleidbare alteriteit. Partituur en uitvoering staan in een verhouding van creatieve twist. Ze zijn in elkaar verstrengeld. Ze zijn niet aan elkaars eisen onderworpen maar produceren elkaars autonomie. De uitvoerder strijdt in de partituur, balanceert tussen wat is en wat niet is, tussen mogelijkheid en niet-mogelijkheid, tussen herhaling en verschil. Daar produceert de partituur de uitvoering als een werk zonder einde. De partituur is in de uitvoering aanwezig als geschil waardoor het absoluut singuliere en originele tot uiting komt. Dat is wat we een 'goede' uitvoering kunnen noemen. Steeds opnieuw zal het streven naar het verschil dat in de stuwkracht van de partituur besloten ligt, doorgaan met verschillen in een uitvoering die in haar werking tegelijk slaagt en mislukt. De partituur als *opus finitum* komt in de uitvoering nooit aan maar stuurt een beweging die in elke nieuwe uitvoering steeds verder doorgaat. Ze produceert in de uitvoering een beweging zonder eind en behoudt haar onveranderlijke doel van de herhaling die het verschil maakt. De partituur stelt de uitvoering in het werk maar schort ze tegelijk ook op. Ze is een aanwezigheid die een afwezigheid in de uitvoering aanwezig stelt. De partituur is gesloten als notatieschrift maar open als leesschrift. De partituur en de uitvoering zijn elkaars voltooide onvoltooidheid. Ze zijn elkaars potentieel gemis of gebrek dat door de onvoltooidheid het verlangen en vermogen opwekt van de illusie van een tijdelijke vervulling. De probleemstelling van de

uitvoeringspraktijk van een complexity-partituur, zoals dat het geval is in TMS2, waar de musicus bovendien ook nog moet vocaliseren in contrapunt met zijn gespeelde partij, is dat spelen en zingen altijd *slecht spelen* en *slecht zingen* zijn voor zover dit wordt beschouwd vanuit de hypothese van het correcte. In TMS2 gaat het uitvoeren niet om *goed* of *slecht*, de of/of strategie, maar *juist* en *fout* spelen, de en/en strategie. Juist spelen en fout spelen zijn twee categorieën van de partituur als representatie. De complexity-partituur als *opus finitum* is een utopische muzikale werkelijkheid die door de uitvoerder niet correct kan worden gerealiseerd. Het slecht of fout spelen impliceert het overstijgen van de moeilijkheden van de partituur in een transcendente uitvoeringspraktijk die hier echter buiten de representatie ligt van de partituur. Binnen deze optiek kan niet anders worden gesteld dan dat de partituur van TMS2 onspeelbaar is, want nooit kan ze correct worden uitgevoerd. De vraag is wat wel en wat niet uitvoerbaar is en wat uitvoerbaarheid betekent als muzikaal gegeven voor de uitvoeringspraktijk en interpretatie van gecomponeerde onuitvoerbaarheid. De werkelijkheid van TMS2 is immers dat *goed spelen* en *slecht spelen* twee facetten zijn van de immanentie van de complexe notatie zelf. *Slecht spelen* moet dan geoefend worden tot een vorm van muzikaal interessant *slecht spelen* en kan daarom als een andere vorm van goed spelen worden beschouwd. Slecht spelen kan niet worden getranscendeerd tot goed spelen in de dialectische betekenis van het partituur lezen. De klassieke notie van transcendent musiceren staat hier tegenover een ander soort, een immanent musiceren dat zich ontdoet van de hypothese van het adequate en waarin de tegenstelling *goed* of *slecht*, *juist* en *fout* spelen een wezenlijk bestanddeel zijn van de artistieke vraagstelling en expressie van de partituur. De vraag hoe te falen kan niet worden beantwoord binnen de conceptuele werkelijkheid van het componeren maar wel binnen de fysieke werkelijkheid van het musiceren.

Elke muziekpartituur draagt een vraag in zich, die beantwoord moet worden door de uitvoerder(s). (De meeste componisten schijnen enkel geïnteresseerd in een "ja" als antwoord.) Wat ik probeer te doen, is deze vraag op de muzikale voorgrond schuiven, in de hoop dat, als de uitvoerder zijn muziek als antwoord geeft, zich de verbeelding gaat openen, die nog niet heeft kunnen gebeuren in andere omstandigheden; en in de hoop dat dat proces zichzelf zal communiceren om de verbeelding van de luisteraar te activeren (Barrett 2002).

Blattwerk van Richard Barrett is zoals TMS2 te beschouwen als een allegorische actie waarin goed en slecht spelen als immanentie voortvloeit uit de complexe notatie. Ze brengt een praktijk voort die als creatief onderzoeksproces moet worden beschouwd van de werkelijkheid die de genoteerde muziek tracht te vatten. Musiceren is hier niet het naspelen van een ingebeelde, exact genoteerde, klinkende muziek op papier die juist of fout kan worden uitgevoerd - zoals het 'perfect' uitvoeren van bijvoorbeeld een fuga van Johann Sebastian Bach - maar wel het ontplooiën en onderzoeken van de verschillende muzikale en technische mogelijkheden van de fysische werkelijkheid van het immanent musiceren, als exploratie van het muzikale vermogen van falen. Het musiceren binnen het referentiekader van juist of fout is bij een complexity-partituur niet langer aan de orde en vraagt een actieve affirmatie van de complexe notatie en affecten die in de act van het spelen worden voortgebracht. *Goed spelen* en *slecht spelen* zijn in de complexity-partituur gethematiseerd en zijn op hun best de affirmatie van de

immanente krachten die deel uitmaken van dit soort partituren. Spelen vanuit het immanente maakt de partituur en de uitvoeringspraktijk tot de vormgeving van een structuur van vrijheid, een actieveld van discipline, openheid en creatief vermogen. Zich ontdoen van het transcendent gezichtspunt op de partituur is de verwelkoming van wat onvermijdelijk is.

171. De kunst van het falen is de fatale strategie van het avant-gardistische, experimentele muziekstuk in de 20^{ste} eeuw. Het spelen wordt niet langer bepaald door het dictaat van de partituur, maar heeft haar eigen autonomie. Daar is spelen 'vrij spelen' en wordt spelen kunst. Het spelen van de partituur als structuur van vrijheid betreft niet alleen het gecomponeerde maar vindt haar hoogtepunt daar waar het spelen 'juist' ontspoot in het spoor van de tekst. Dat is waar de autonomie van de partituur de autonomie van het spelen tot haar hoogtepunt brengt. Het juist of fout spelen ligt in de tekst ingebed. Ze is er een essentieel onderdeel van. Hier bevindt zich de creatieve kracht van de onspeelbaarheid van de complexity-partituur. Het artistieke vertolken en spelen van een complexe partituur kan enkel bestaan als het gespeelde samenvalt met de immanentie van het genoteerde. Ze spoot in het genoteerde maar trekt daarin haar eigen spoor. De uitvoerder speelt en *ont*-speelt aan de tekst haar speelbaarheid. Als het gespeelde niet alleen wordt voorgeschreven door het speelbare van de partituur maar ook bepaald wordt door het onspeelbare van de partituur, dan is slecht spelen de vrolijke affirmatie van de partituur. De partituur 'werkt' in de autonomie van het spelen dat enkel en alleen op die manier kan worden gerealiseerd. Daar wordt *slecht spelen* de autonomie van het falen als de mogelijksvoorwaarde van haar kunst. De hoge moeilijkheidsgraad van de complexiteits-partituur hangt samen met de fundamentele paradox van het spelen van onspeelbaarheid: de muziek stelt door middel van een virtuoze en complexe notatietechniek voortdurend de gebreken van de notatie zelf ter discussie. Niemand beter dan Samuel Beckett heeft het gegeven van de onafwendbaarheid van het falen als essentie van de *condition humaine* uitdrukking gegeven in taal. Als vormgever van de literatuur van het 'onwoord' geeft Becketts taal het woord aan het 'onzegbare', aan wat de mens in taal niet gezegd krijgt. Maar wat niet gezegd kan worden kan men nog steeds het 'onzegbare' noemen: 'wat we weten maakt in niet geringe mate deel uit van wat met gelukkig gekozen bewoordingen het onuitsprekelijke of het onuitdrukbare is genoemd, zodat iedere poging het uit te spreken of uit te drukken gedoemd is te mislukken, gedoemd, gedoemd is te mislukken.' (Beckett 1981: 61) Veel van Becketts werk is dan ook een blijvende bron van inspiratie tot het begrijpen van gelijkaardige processen en experimenten in muziek. Met elliptisch taalgebruik schrijft Beckett op de rand van de taal en scheidt hij doelbewust semantische verwarring en dubbelzinnigheid of lost hij de betekenissen van de woorden op in een muzikalisering die taal laat inwerken op de geest zoals dat ook gebeurt in de vormgeving van het onzegbare in muziek of kunst. Wat hij ook zegt of niet-zegt, steeds is hij gedoemd tot falen en herbeginnen om van zijn falen zijn singuliere kunst te maken.

Gezegd is miszegd. Wanneer ooit gezegd gezegd miszegd gezegd. Voortaan gezegd alleen. Niet meer voortaan dan gezegd en dan miszegd. Voortaan gezegd alleen. Gezegd voor miszegd. Voor laat miszegd zijn. ... Terug onzegd beter slechter in het minst niet meer. Als meer vaagte minder licht dan beter slechter meer vaagte. Ongezegd dan beter slechter in het minst niet meer. Beter slechter kan niet minder dan minder meer zijn. Wat beter slechter? Het

zeggen? Het gezegde? Zelfde iets. Zelfde niets. Zelfde bijna niets (Beckett 2000: 29-30).

172. Dat het componeren en uitvoeren van muziek binnen de Beckettiaanse esthetica van het falen zowel spelen als misspelen inhoudt, is de vormgeving van het onmogelijke. De artistieke strategie van het mislukken verlegt de vraag van waar en waarom men faalt naar 'hoe men faalt'. Naar het Beckettiaanse model kan het falen in een complexity-partituur niet worden ontlopen maar wel worden geoefend en verfijnd tot een beter falen. 'Ooit geprobeerd. Ooit gefaald. Geeft niet. Weer proberen. Weer falen. Beter falen ... Weer proberen. Weer falen. Weer beter. Of beter slechter' (Beckett 2000: 5-6). De dialectiek juist of niet-juist wordt opgeheven waarmee het anders-zijn, de alteriteit van interpreteren en uitvoeren het werk wordt binnengebracht. Het proberen, het handelen, winnen of verliezen zijn het beter falen, anders falen, beter slechter falen.

173. Falen is het model van 'een positief' dat de ruimte van een andere muzikale verbeelding activeert. Een verbeelding aan de andere zijde van de uitvoeringspraktijk waar falen geen louter mislukken is maar een creatief falen. Het is een creatieve kracht, noodzakelijk om de partituur tot een succesvolle vertolking te kunnen brengen. Daar waar de notatie van de partituur faalt, kunnen we hopen op een artistieke onthulling die precies dankzij die notatie 'in de hand' wordt gewerkt. De artistieke vraag die Ferneyhough in zijn compositie *La Chute d'Icare* stelt, is bij wijze van spreken niet of Icarus opstijgt omdat hij de zon wil kussen, maar of Icarus naar de zon vliegt omdat hij de onweerstaanbare drang voelt om neer te storten. Zo staat de complexiteit in TMS2 in functie van de metafoor van een creatieve catastrofe. De notatie in de partituur is gericht op haar vernietiging en streeft naar haar eigen opheffing. In het op de spits drijven van de complexiteit weerklinkt in de partituur de onafwendbaarheid van haar falen. De functie van de notatie is de uitschakeling van het genoteerde. Anders gezegd, in het falen ligt de voltooiing van haar creatieve alteriteit. Het falen van de notatie is de creatieve stuwkracht van de uitvoeringspraktijk. Ze maakt nieuwe mogelijkheden vrij waarvan *de vergissing, het mislukken*, haar rijkdom is. Omdat ze faalt is ze experimenteel, omdat ze faalt daagt ze uit, omdat ze faalt toont ze de schoonheid van haar vernietiging. De kunst is hier het falen niet te zien als het tegendeel van het niet-falen, maar falen en niet-falen te zien als de onafwendbare koppeling: het falende-niet-falen en niet-falende-falen als creatief vermogen van de partituur waarbinnen de muzikale verbeelding opereert om tot een doorleefde en overtuigende vertolking te komen. In de act van het spelen recycleert de musicus het falen en maakt het tot noodzakelijk onderdeel van het artistieke proces. Falen is dan niet hetzelfde als mislukken. Falen gebeurt als mogelijkheid van vrijheid ten aanzien van het onmogelijke waartegenover 'mislukken', 'slecht-falen', gebeurt als de onvrijheid van het mogelijke.

174. De artistieke zelfverwerkelijking van de musicus speelt zich af in de verticale dimensie van de diepte en de hoogte. Hoe dieper hij kan afdalen in de informatiestrata van de partituur, hoe hoger de toppen van zijn uitvoeringspraktijk kunnen zijn. Het citaat van Oliver Cromwell 'nooit klimt de mens hoger dan wanneer hij niet weet waar hij heen gaat' (Sloterdijk 2011: 187) is eveneens van toepassing voor het paradigma van de musicus als verkenners van het onbekende en

ongehoorde. Wie de kunst van het uitvoeren van een complexity-partituur beoefent reikt naar de onbereikbare toppen van zijn kunst maar ontmoet in de verticale beweging onvermijdelijk ook zijn val. Hier is het spelen van complexity-partituren een icarische kunst. In sommige uiterst complexe structuren wordt de icarische val een wezenlijk bestanddeel van de muzikale uitvoering: Icarus verbrandt hier zijn vleugels, niet omdat hij te dicht bij de zon vliegt, hij vliegt zo dicht bij de zon opdat hij zou kunnen vallen. Niet langer het vliegen is de kunst maar het neerstorten zelf. Hier wordt kunst tot fatale strategie. De grenzen van het technisch mogelijke worden zodanig verlegd dat de zekerheid tot slagen wordt ondergraven. Zo wordt de uitvoerder van TMS2 geconfronteerd met muzikaal-technisch uiterst complexe structuren die ondenkbaar zijn zonder de inherente tendens tot mislukking. Dat is het 'tragische slagen' van de uitvoerder. Hij beklimt de onmogelijke hoogten van de partituur om van zijn val de schoonheid van zijn kunst te maken. Het oefenen van de val betekent van het falen zijn bekwaamheid maken. De onvolmaaktheid van de kunstenaar zal zijn volmaaktheid zijn.

175. Staat de feilbare musicus tegenover de onfeilbaarheid van de partituur of staat de partituur als een feilbare structuur tegenover de onfeilbaarheid van de musicus? Falen lukt of lukt niet, het moet worden geoefend, gerepeteerd, herhaald. De kunst is hoe feilbaarheid creatief aan te wenden. Hoe het herhalen en oefenen in dienst kan worden gesteld van een lukkend falen dat 'werkt' in de kunst van het falen. Dat is de vrijheid van het spelen, de vrijheid van het interpreteren, de vrijheid van feilbaarheid. Niet het juiste spelen moet worden herhaald, niet het niet-juiste spelen, maar het *vrije spelen* van het juiste niet-juist-spelen. We moeten de singulariteit ontdekken van de muziek in datgene wat in de partituur faalt of kan worden geoefend. De herhaling is geen representatie of reproduceren van het Zelfde maar een *appresentatie*. Een produceren van verschil dat ontstaat in de werkende falen van de bevrijdende herhaling. De uitvoering die de identiteit van de partituur omvat als verschil en het falen vervat in het anders-zijn van de uitvoering ten opzichte van de partituur is de uitvoering die zich voltrekt in de heterogeniteit van een appresentatie. Het verschil dat de complexe notatie in TMS2 genereert is een verschil dat inherent is aan het concept complexity-partituur. De uitvoering van de complexity-partituur als representatie is het tekort dat negotieert in de negatie van het mogelijke; de uitvoering als appresentatie is een teveel of surplus dat het falen, het ander van het andere affirmeert in de wording van het (on)mogelijke. De kunst van het goede falen is derhalve een affirmerend verschil dat voortkomt uit de bevrijdende werking van de herhaling die in het falen overeenstemt met het concept van de partituur. De herhaling van de partituur als Zelfde is een negatie en veroorzaakt een tekort. De herhaling van de partituur als verschil is een affirmatie en produceert een surplus. Het falen in de uitvoering als representatie is een foutief-falen, het falen in de uitvoering als appresentatie is een authentiek falen.

De ene [herhaling] is statisch, de andere dynamisch. ... De ene is ontwikkeld en expliciet, de andere is omwikkeld en moet worden geïnterpreteerd. ... De ene bestaat uit gelijkheid, vergelijkbaarheid en symmetrie; de andere is gegrond op ongelijkheid, onvergelijkbaarheid of asymmetrie. De ene is materieel, de andere spiritueel, zelfs in de natuur en in het binnenste van de aarde. De ene is onbeziel, de andere beschikt over het geheim van onze dood en ons leven, onze ketens en onze verlossing, het duivelse en het goddelijke. De ene is een 'naakte' herhaling, de andere een aangeklede herhaling, die

vorm krijgt door zich aan te kleden, te maskeren en te vermommen. De ene is exact, de andere heeft authenticiteit als criterium (Deleuze 2011: 50).

176. In het spelen gaat het niet om de reproductie van de partituur als de herhaling van het Zelfde maar om de productie van de steeds andere koppeling met het andere; het inzoomen op de schriftuur en het affirmeren, creëren en interpreteren van steeds meer detail. De complexity-partituur benadrukt dat een partituur in wezen altijd multi-interpretabel is en verlegt daarmee het paradigma van de partituur als interpretatiemodel naar de partituur als consistentieplan of kaart van een interpretatieproces. De perfecte uitvoering van TMS2 is een utopie. Dat is in wezen ook zo voor om het even welke partituur, met dat verschil dat de notatie van de complexity-partituur het verschillen zelf, het andere van het andere tot ongekende proporties heeft doorgevoerd. Het feit dat er van elk muziekstuk altijd meerdere interpretatiemogelijkheden bestaan, geeft aan dat de ultieme versie van een werk berust op een illusie. Elke uitvoering is context gebonden en roept steeds een nieuwe duiding of andere werking op omdat elke lezing een element van authentieke feilbaarheid in zich draagt. De interpretatie maar ook de beluistering herbergt een feilbaarheid die tegelijk een verlangen constitueert naar meer. Het is dat verlangen naar het 'weer-beter-of-beter-slechter' falen dat volgende interpretaties van het werk mogelijk maakt. Elke geslaagde uitvoering voltooit zich pas in zijn volgende. De uitvoerder moet daarom blijven spelen, de partituur moet blijven klinken. Hij moet blijven spelen, blijven falen, om zijn eigen ondergang vooruit te schuiven, zoals *Sheherazade* in de vertellingen van *Duizend-en-één-nacht*. Om te kunnen creëren moet hij de werking van het falen uitstellen en deze in het werk gaande houden.

Een complexity-partituur spelen is duizend-en-één-uitvoering worden. De uitvoering van een complexity-partituur is daarom enkel mogelijk binnen het complex van uitvoeringen dat ingeweven zit in het web van andere uitvoeringen die het werk en dat van gelijkaardige werken zijn voorafgegaan. De ene uitvoering 'werkt' de andere in de hand en zo worden steeds nieuwe interpretaties gegenereerd tot een rhizomatische structuur van interpretatieve mogelijkheden. De ideale cd-opname van een complexity-partituur is een fictie of ze bestaat uit een integrale registratie van alle live uitgevoerde opnames.

177. De kunst van het falen is ontsnappen aan dat wat de partituur onmogelijk maakt door te musiceren in de 'vluchtlijn' van de schriftuur. Niet *dat* men faalt maar *hoe* men faalt is het kritische punt. In het 'hoe men faalt' komt een verschil naar boven dat door de macht van de partituur niet kan worden onderdrukt, beheerst of gecontroleerd. De complexe notatie kan niet noteren wat in de fysische realiteit van het spelen gebeurt. Dit laat ons beseffen dat er in de notatie en in de uitvoering altijd iets niet noteerbaars of speelbaars is dat aan controle ontsnapt. Dat is haar immanentie. Elke interpretatie is in een toestand van deconstructie terwijl ze wordt opgebouwd. Elke uitvoering is deconstructie van wat in de partituur staat genoteerd. De controle is tegelijk de beheersing van het niet-controleerbare. Het 'in-de-hand-werken' van de partituur is integreren wat in het spel aan de vingers ontsnapt. De onmogelijkheid te spelen wat er staat of te noteren wat klinken moet, is de oorsprong van het gespeelde. Het is de problematisering en thematisering, de grens die doet

aftasten. Falen is geen keuze maar een onafwendbare noodzaak. Falen is ook geen mislukken maar het bijeffect van de 'zekere' (on)macht, het gevecht met notatie om complexiteit te noteren, uit te drukken en te interpreteren. Dat is de *condition* van de uitvoeringspraktijk van de complexity-partituur. Het falen is een verlangen naar een beter falen en wordt door de integratie van 'zuiver' onspeelbare passages doortrokken van een streven naar het beste falen. Het beste falen wordt muzikaal interessant als resultaat, als affect, als gebeurtenis, zoals Samuel Becketts literaire vormgeving van het falen als kunst. Het falen grijpt plaats als affect: 'onverminderbaar minst best slechter' (Beckett 2000: 25).

Slechter minder. In het minst niet meer. Slechter bij gebrek aan beter minder. Minder best. Nee. Niets best. Best slechter. Nee. Niet best slechter. Niets niet best slechter. Minder best slechter. Nee. Minst. Minst best slechter. Minst om nooit niets te zijn. Nooit tot niets te zijn gebracht. Nooit door niets te zijn vernietigd. Niet te vernietigen minst. Zeg dat best slechter. Met verminsterende woorden zeg minst best slechter. Bij gebrek aan slechtser slechtst. Onverminderbaar minst best slechter (Beckett 2000: 25).

178. Vele complexity-partituren betekenen voor de *niet*-ervaren uitvoerder een gevecht met de notatie. De partituur is dan voor hem een notatiemacht die het onvermogen uitdaagt tot een geschil waar geen winnaar noch verliezer uitkomt, maar de protagonisten ontstijgen en zegevieren in het vermogen van elkaars beste falen. Componeren en uitvoeren als geschil, waar strijden spel of sport wordt, is niet gericht op destructie maar op *deconstructie*. In de onspeelbare partituur is falen daarom de onafwendbare stuwkracht die aanzet tot verder gaan, tot door-spelen, wat dan ook, hoe dan ook om voort te spelen. Ook al is de uitvoerder in de onmogelijkheid te spelen wat er staat, hij speelt dit om het onmogelijke zelf tot klinken te brengen, om het falen zelf gehoor te geven, om de breekbaarheid, het slechtste en allerbeste waar notatie toe in staat is in zijn interpretatie vast te grijpen en vorm te geven. Om de handeling van het onmogelijke, het lelijke, het gruwelijke, het afstotelijke, het huiveringwekkende, het sublieme te vangen, uit te voeren en te vertolken. Wie de partituur van Richard Barretts *Ne songe plus à fuir* voor cello solo onder handen neemt kan reeds beginnen met het opschrift uit Samuel Beckett's *Molloy* 'Verhalen, verhalen. Ik heb ze niet kunnen vertellen. Ik zal ook dit niet kunnen vertellen' (Beckett 1992: 151).

KATA-STREPHEIN

179. Bij een onmogelijk correct uit te voeren passage van een complexity-partituur is bij een *goed falen* geen sprake van een vergissing maar van een illusie, een droombeeld; een verzoeking die zich voordoet in de fictie van de notatie. Ze is de bron van een musiceren dat zich manifesteert als schitterend gebrek, een productief falen of lumineuze catastrofe. De idee van catastrofe is niet het percept van de catastrofe als representatie van een narratief zoals we dit kennen van programmamuziek. De catastrofe is het affect van een in de notatie opererende werking van chaos. Het is geen humane catastrofe zoals in Luigi Nono's

Diario Polacco 2, Quando stanno morendo (1982) voor stemmen en 2 musici met electronica waar ondermeer een cellist achtereenvolgens op vier verschillend gestemde instrumenten speelt, of zoals in Bernd Alois Zimmermann's *Requiem für einen jungen Dichter* (1967-69), om slechts twee werken uit de avant-garde van de tweede helft van de 20^{ste} eeuw te citeren. Dat zijn werken die op een zeer overtuigende manier een beklijvende muzikale getuigenis zijn van de onzegbare wreedheid van de geschiedenis van de moderne mens. Het zijn composities die in een zekere zin een catastrofe representeren in vrij klassieke, nog perfect uitvoerbare partituren. Ook in vroeger tijden zijn heel veel voorbeelden te vinden van muzikale representaties van wreedheid, drama of catastrofe.¹⁴ Daartegenover is er echter ook een andere notie van het begrip catastrofe mogelijk, die zich op een ander niveau afspeelt, met name in de act van het musiceren zelf en die niet gebonden is aan een narratieve representatie: een catastrofe die non-narratief is en voortkomt uit de vormgevende kracht van chaos, het proces van componeren en musiceren dat leidt tot het produceren en scheppen van catastrofe zelf; het onderzoek naar het toeval of de pre-muzikale gedachte die aan het muziek maken voorafgaat, vervolgens het vormgeven, uitschuren en uitpuren van de klank in het lezen en de speelhandeling, het spelen en experimenteren met improvisatie, het in de ring gooien van concepten en affecten die bijdragen tot het onvoorziene, en tenslotte de ongrijpbare kracht van inspiratie die de compositie en/of uitvoering maakt tot wat ze is. Een lumineuze catastrofe die uit de act van het scheppen zelf voortkomt, die zich als 'appresentatie' afspeelt midden in de singuliere act van het creëren zelf. Het lumineuze dat opkomt als een storm in het denken. Waar alles plots een andere wending neemt en in een ander licht komt te staan. De partituur en de uitvoering als ervaring van catastrofe als scheppende handeling. De sensatie van de overgang van de ene toestand naar een andere, de doorgang van het ene 'niveau' naar het andere, de verschuiving van de ene 'orde' naar een andere. De sensatie als doorgang van het *strofein*, de herhaling, het refrein, de repetitie en de iteratie, naar het *kata-strephein* van het *versgil*, de *alteratie* en de *germinatie*. De kiemkracht van wat volgt in de werking van het *kata-strephein*. De *strofe* of het refrein van de hernieuwing, de kering en de *trope* van de verandering, de vinding van het andere. De sensatie van het creëren in de esthetisering van het denken, de filosofie als kunst¹⁵, het creëren van muziek als filosofie, de muziek als vorm van denken, en zoveel meer koppelingen die creatief denken mogelijk maakt. De sensatie van de overgang van orde naar chaos en van chaos naar orde, van partituur naar uitvoering en van uitvoering naar partituur. Dat alles is de grafiek van de catastrofe die de act van het scheppen zelf voortbrengt. De catastrofe is de kiemkracht van de chaos. Het is het kloppende ritme van de in- en uitgaande beweging van de catastrofe, het scheppende ritme van de kosmos dat we alleen kunnen vinden 'daar waar het ritme zelf in de chaos duikt, in de nacht, en daar waar de verschillen in niveau voordurend worden gebrouwen met geweld' (Deleuze 2002: 47).

¹⁴ Om slechts enkele voorbeelden te noemen zoals in sommige madrigalen van Carlo Gesualdo da Venosa of Claudio Monteverdi, de opera's van Jean Baptiste Lully, sommige sonates van Beethoven, de symfonieën van Mahler, de opera's van Alban Berg.

¹⁵ De vele neologismen en metaforen, zoals 'déconstruction', 'différance', 'rhizoom', 'devenir-', 'déterritorialisation', de grammaticale spitsvondigheden en semantische 'overstromingen' van de hyperbolische taal van Derrida en Deleuze & Guattari zijn een voorbeeld van de esthetisering van het denken, van hoe filosofie een vorm van kunst bedrijven zelf wordt: 'de kunst van het vormen, bedenken en vervaardigen van concepten' (Deleuze 1991b: 8). Concepten zijn echter geen betekenisdrager van 'essentie' maar van iets dat gebeurt, ervaring, activiteit, concept wil zeggen 'l'événement', en niet 'l'essence' (Deleuze 1990: 40). In diezelfde traditie moeten ook de begrippen als *versgil*, de *alteratie* en de *germinatie* worden geplaatst.

180. De bezetenheid om niet op te geven, om door te gaan het onmogelijke in één van zijn mogelijke verschijningsvormen mogelijk te maken, dat is het affect van *katastrophein*. De waarschijnlijkheid van het falen behelst de orde van de partituur als een exces. Het teveel aan informatie zal, wanneer de interpretatie zich vormt, muteren en noodzakelijkerwijs plaats maken voor het toeval. Mutatie in de kiemkracht van de structuur van chaos. Het anders-zijn van de genoteerde muziek dat muteert in het anders-worden van de uitvoering. Niet de vernietiging van het subject in de uitvoering is catastrofaal maar de deconstructie van het object, de ontmanteling van de illusie van de partituur als beeltenis van 'hetzelfde', 'het identieke', 'het gelijkende'. De partituur moet ophouden zijn primaat op te eisen want het toeval, het verschil, het generatief falen in de uitvoering, de chaos is de enige oorsprong van het scheppende musiceren.

181. Catastrofe is het geweld van de schepping in de act van haar ontstaan. De muziek is de ervaring van catastrofe die zwijgzaam opereert in de compositie en de uitvoering. De partituur is het diagram of het consistentieplan van haar totstandkoming. Het is het operatief geheel van de concepten, de tekens en symbolen van de partituur en de affecten, de handelingen en bewegingen van de uitvoering. Het diagram maakt de genese van de klinkende muziek mogelijk en is de noodzaak of mogelijksvoorwaarde waaruit de muziek wordt geboren. 'Het diagram is een chaos, een catastrofe, maar ook een kiem van orde of ritme. Het is een gewelddadige chaos vanwege de figuratieve gegevens, maar het is een kiem van ritme vanwege de nieuwe orde' (Deleuze 2002: 95-96).

182. Er is geen uitvoerder die niet door de kiem-chaos van een complexity-partituur passeert teneinde er een muzikale orde van te maken. Elke uitvoerder van TMS2 creëert catastrofe en neemt daarin als Icarus zijn vlucht naar boven. De musicus omarmt de catastrofe en roept haar tot de nieuwe orde van zijn symbolische val. De musicus onderzoekt de best klinkende oplossing, de meest aangrijpende muzikale sensatie van de catastrofe, niet de meest aangename, maar wel zij die in het heetst van de strijd de meest bloedstollende is, de meest beklijvende, de meest naar de strot grijpende op het moment dat het diagram partituur-uitvoering samentrekt in de meest gebalde muzikale wreedheid. De esthetica van de catastrofe verbindt zich goed met de theorieën van Antonin Artaud die schoonheid uitwisselde voor wreedheid, *cruauté*. Ook de Franse surrealistische schrijver André Breton stelt in de visionaire slotregels van zijn roman *Nadja* (1928), 'De schoonheid zal schokkend zijn of ze is niet' (Breton 1992: 678). In 1937 betoogt Paul Valéry dat de esthetica niet langer een *science du beau*, maar een *science des sensations* is geworden (Valéry 1939: 235). Het schone van de representatie zou worden ingewisseld voor de schokkende en psychische ervaring van het nieuwe, het intense, het bevreemdende. Met de notie van de wreedheid en de catastrofe treden we een muziekbeoefening binnen waar het momentane, de onvolmaaktheid, instabiliteit en chaos de nieuwe orde zijn. De complexity-partituur is een structuur, een samenstelling die bezig is met openbreken en uiteenvallen. Ze is een openbreken dat 'uitbreekt' in de ruimte van het instrument. De musicus beoefent het evenwicht van het onevenwicht, zijn kunst balanceert op het kantelpunt van de chaos. 'De chaos is niet een staat van inertie of stilstand, het is niet een mengsel van toeval. De chaos chaotiseert en verslaat in de oneindigheid elke consistentie' (Deleuze 1991b: 45). De catastrofe gebeurt in de kiem van de act van het musiceren waar de structuur van de partituur oplost in de tegenstructuur van de uitvoering. Wat gecomponeerd staat is de act van het musiceren die

in de uitvoering gestalte krijgt; niet de vorm van musiceren als de representatie van de partituur maar de vormgeving van de muzikale energie, van de intensiteit van de act zelf, van de geboorte uit de catastrofe. De genese van de uitvoering is de catastrofe van de partituur.

183. Catastrofe speelt in het brandpunt van het musiceren. Ook al klinkt in sommige gevallen de muziek zelf niet altijd dramatisch, toch is er binnen de complexiteit van het uitvoeren van een complexity-partituur altijd een catastrofe werkzaam die op een dieper liggend niveau van de praktijk de act van het spelen zelf beïnvloedt. Catastrofe is in haar onafwendbare wending onlosmakelijk verbonden met de genese van de energie en het timbre van de klank: de muzikale werking van de energie van de klank, de intensiteit van haar verschijning en de expressieve kracht van het timbre, de textuur, de densiteit en het 'grein' van de klank. De energie en het timbre zijn hier de dragers van andere parameters zoals melodie, ritme, harmonie, articulatie. De act van het spelen passeert doorheen de catastrofale chaos van de partituur waaruit ze haar affect sorteert en affect produceert als muzikale energie, als timbre, als vibrerende intensiteit van het scheppende musiceren. De chaos creëert en *kata-strephein* genereert het muzikale vermogen van de partituur. De complexity-partituur is een gecomponeerde chaos, een samenstelling van op papier gefixeerde structuren en krachten die in de act van het spelen onderweg zijn uit evenwicht te geraken, uiteen te vallen: de noodzakelijke voorwaarde voor hun realisatie. De belangrijkste vragen die de notie van de chaos of catastrofe met zich meebrengt zijn 'hoe brengt men de chaotiserende werking van de partituur op gang?', 'wat is haar creatief vermogen?', 'wat brengt ze voort?', 'wat is haar mogelijke muzikale resultaat?' en de antwoorden liggen alleen in de bevrijdende act van het spelen, in de muzikale werking en intensiteit van de energie, het timbre en de beweging van de klank.

184. De catastrofe 'werkt' binnenin de percepten en de affecten van zowel de notatie als de uitvoering omdat ze de klank bevrijdt en tot de genese van zuivere muzikale energie en directe menselijke expressie maakt. Een aangrijpend voorbeeld hiervan is Richard Barretts *von hinter dem Schmerz* (1992-'96) dat gebaseerd is op een laat gedicht van Paul Celan. Het eerste en laatste vers zetten de toon: 'Cello-aanhef van achter de smart ... alles is minder dan het is, alles is meer' (Celan 2003: 418)¹⁶. 'In dit gedicht lijkt Celan in een extreem elliptische taal de ervaring te beschrijven van iemand die zich in een opstijgend vliegtuig bevindt; en de meeste verwijzingen naar vliegen in het werk van Celan dragen de connotatie met zich mee van de rook van verbrande lijken in de naziconcentratiekampen' (Barrett 1992-'96). Het werk wil geen illustratie zijn van het menselijk drama waar dit gedicht aan refereert maar heeft betrekking op 'de vraag naar de mogelijkheid van uitdrukking en van symbolisering, vooral in de confrontatie met het onuitspreekbare' (Barrett 1992-96). Zoals het gedicht van Celan wil ook de partituur van Richard Barrett het drama van Auschwitz gedenken, niet in een getuigenis die duidelijk maakt wat is gebeurd, maar in een ervaring die de ongrijpbare emotie van wat is gebeurd wil uitdrukken in een

¹⁶ Het volledige gedicht van Paul Celan is als volgt: 'CELLO-AANHEF van achter de smart: / de machten, gerangschikt naar tegenhemels, wentelen iets onbestembaars voor landingsbaan en oprijlaan, / de beklommen avond barst van longvertakkingen, / twee brandwolken adem graven in het boek, opengeslagen door druisende slapen, / iets wordt waar, / twaalf keer gloeit de door pijlen getroffen overzijde op, / de zwartbloemige drinkt het zaad van de zwartbloem, / alles is minder dan het is, alles is meer' (Celan 2003: 418).

muzikale energie die het gebeuren wil vatten in haar ongrijpbaarheid zelf. Taal staat voor de opdracht het onrepresenteerbare te evoceren en kan dit alleen als taal zelf in haar vormgeving wordt aangevallen. De musicus 'speelt' niet de catastrofe in muziek maar hij ondergaat en maakt catastrofe in het falen van het spelen. We kunnen stellen dat de notatie in *von hinter dem Schmerz* zich keert tegen zichzelf in de act van het spelen, dat de muzikale act zich tegen de muzikale representatie keert, net zoals de poëzie van Celan zich tegen de poëzie van het woord keert. Celan dicht in een gebroken taal die in haar syntaxis uit elkaar dreigt te vallen: 'De poëtische act is een catastrofe. ... Dat is wat het rechtvaardigt dat poëzie de onderbreking van de kunst moet zijn, dat wil zeggen onderbreking van de mimesis. De poëtische act bestaat uit waarnemen, niet uit representeren' (Lacoue-Labarthe in Jans 2000: 24). De verzen van Celan veroorzaken emotie in de ontregelende en ongrijpbare werking tussen de woorden. Op een gelijkaardige wijze stoot ook de esthetica van het spelen in het werk van Barrett op de grens van haar speelbaarheid, een grens die zich als een cesuur, als een onderbreking voordoet in het muzikale discours van de muziek. De partituur breekt los midden in de actie. De muziek stokt, hapert, schokt en stottert voorwaarts in de onspeelbare notatie die door het spelen wordt aangevallen in de lijfelijheid van haar mogelijkheden. De notatie van het onspeelbare breekt stuk en veroorzaakt catastrofe in de confrontatie met het 'onuitspreekbare', het niet-noteerbare of het onspeelbare dat haar eigen act is. Het is juist in het wijzen op de onmogelijkheid tot verdere ontginning van de herkenbare, vertrouwde muzikale wegen dat de muziek van *von hinter dem Schmerz* haar mogelijkheden schept. In de gecomponeerde partituur lezen we een act van onvermijdelijkheid, van catastrofe van het onafwendbare falen dat zich ophoudt in de utopie van de partituur. Zoals in het gedicht iets wordt gesteld dat zonder betekenis is, dat tegelijk meer en minder is dan wat is, wordt ook in de muziek iets gesteld dat niet te ontcijferen valt. De uitvoering van de partituur is nooit datgene wat ze is, wat ze zou moeten zijn; altijd meer of minder dan wat ze is. De complexiteit van de notatie en de complexiteit van de uitvoering zijn wat ze zijn, zoveel meer en zoveel minder dan ze zijn. 'Waaraan niet te ontsnappen valt: de onderbreking van de orde van het spel van het schone, van het spel van begrippen en van het spel van de wereld; het vragen naar de Ander, het zoeken naar de Ander' (Levinas 1992: 25), dat is de inzet van catastrofe. Een onderzoek en het zoeken zelf dat zich in de partituur en de muziek wijdt aan het andere. De muziek komt voort uit de act van handelen in de catastrofe, de act van het creëren van de utopie, het ondenkbare van de ander dat gebeurt als existentiële kering in het muzikale timbre, de energie en de beweging van het spel. *Von hinter dem Schmerz* wordt bepaald door drie timbres: ten eerste het gebruik van ruwe, sputterende, door Bartok-pizzicati gedestabiliseerde klanken van de open lage F-snaar (de laagste snaar van de cello wordt een kwint naar onder gestemd); ten tweede een complex discours van naar binnen gekeerde, 'imploderende', vliedende, microtonale melodieën, die door het gebruik van een zware oefensouridine, als het ware 'gevangen' zitten in het instrument; en tenslotte een opeenvolging van onafhankelijke geluiden, die grotendeels worden voortgebracht door min of meer onconventionele speeltechnieken. De uitvoeringspraktijk van het onmogelijke bevindt zich in het brandpunt van de catastrofe. Het 'wat het is' van de partituur produceert in de act van het creërende falen een 'hoe het is', een 'zoals het is' dat in de 'cello-aanhef van achter de smart' catastrofe produceert en zich voorttrekt richting utopie over 'die onmogelijke weg, die weg van het onmogelijke' (Celan 2003: 254).

185. De allesomvattende chaos van de partituur vindt haar vormgeving in de affecten van catastrofe die de act van het spelen bepalen in de drievoudige

‘complicatie-explicatie-implicatie’. Elke handeling van het musiceren expliciteert en ontwikkelt zichzelf. De notatie die de handeling impliceert wordt door de handeling in een generatief falen omwikkeld en ontwikkeld in de allesomvattende chaos van de handeling zelf en de partituur die alles compliceert. De onophoudelijke werking complicatie-implicatie-explicatie doorbreekt elke vorm van voorspelbaarheid, ook de voorspelbaarheid van het falen, en maakt het toeval tot de noodzakelijke vrijheid van de scheppende handeling. Het toeval is echter geen onverwacht toeval, de streng deterministische bepalingen van de partituur zijn de causale structuur van de overgang naar de noodzaak van toeval dat daarom tegelijk een niet-toeval inhoudt. Het is niet toevallig dat toeval gebeurt. Het is zelfs onvermijdelijk en daarom onbestaand in de gebruikelijke zin van het woord. De goed genoteerde en goed gecomponeerde partituur van onspeelbaarheid is onspeelbaar en het is alleen een goed geoefend toeval dat ervoor zorgt dat de partituur gebeurt en speelbaar wordt. Het is het spel van orde en chaos die catastrofe produceren als niet-toevallig toeval. Het toeval komt niet overeen met een tijdelijk onvermogen van de musicus maar met de overgang van de deterministische orde van de partituur naar de (in)deterministische ordening van de uitvoering. Het (in)deterministische van de uitvoering omvat de orde van de partituur en wanneer het determinisme van de partituur vorm krijgt, maakt deze ordening in de schepping opnieuw plaats voor het toeval. Het onmogelijke moet, met andere woorden, worden geoefend wil het geen toeval zijn maar structuur van vrijheid. De muzikale wereld van de complexity-partituur is er in het beste geval een waar geen absoluut toeval bestaat, maar de vrijheid van het niet-toevallig toeval in het proces van de mogelijke metamorfosen van de schriftuur naar de uitvoeringspraktijk. Dat is het chaotiseringsproces van chaos en orde, toeval en determinatie, de representatie van het onrepresenteerbare of de speelbaarheid van het onspeelbare. Het is de maat van het mateloze, de maat van de informatiedichtheid die de musicus gaande houdt.

186. Richard Barrett weet in *von hinter dem Schmerz* de vraag naar de mogelijkheid van uitdrukking met betrekking tot het onuitspreekbare te vatten als de catastrofale energie die vrijkomt in het complexe notatieteken van de klank en de handeling. De complexe ritmen en de parametrische polyfonie van de handelingen ondermijnen de eenvoudige één-op-één-relatie tussen musicus en partituur en tonen een complex samenspel van op elkaar inwerkende krachten die in het spelen een perspectief op het onspeelbare met betrekking tot dit onuitspreekbare mogelijk maakt. Het onspeelbare binnen de chaos van de partituur verbindt zich met de cesuur, de breuk, het ‘grein’ in het nog net speelbare en scheidt in de act van het spelen haar mogelijke fataliteit. ‘De catastrofale onderneming waarin wij verwickeld zijn behelst de oplossing van alle fataliteit in de causaliteit van de waarschijnlijkheid’ (Baudrillard 2002: 234). Alleen het grootst mogelijke bewustzijn in de vormkracht van de notatie zal tijdens het spelen de sterkst mogelijke affecten en energie sorteren. De catastrofe van de uitvoering verleent de muziek haar puurste verschijning en verdwijning binnen de heterogene resonanties van de chaos van de partituur. De catastrofe is het ‘delirium van de vormen en verschijningen ... de pure referentieloze aaneenschakeling van de dingen en de gebeurtenissen – maar dit is geen toeval, het is een formele aaneenschakeling van de hoogste noodzakelijkheid ... om terecht te komen in het rijk van de duizelingwekkende schakelingen, waarin het doel wordt bereikt met voorbijgaan aan de middelen en het gevolg met voorbijgaan aan de oorzaken, ... - het rijk waarin de dingen niet verlopen via de directheid van de zin maar via de ogenblikkelijkheid van de verschijning’ (Baudrillard 2002: 242). Een goede doorleefde uitvoering van een complexity-partituur heeft in de handeling van

het spelen altijd iets verrassends en onverwachts in het spel. Het is de kunst 'in één keer zowel aan het toeval als aan de noodzakelijkheid te ontsnappen. De kunst van een fatale raadselachtige wending, die de orde van het verschijnen en verdwijnen van de dingen naar haar hand zet.' (Baudrillard 2002: 254).

187. Complexity-partituren kan men beschouwen als de muzikalisering van tijd en beweging die vorm aannemen binnen de intensiteit van het timbre, de energie en de affecten van de muziek. De partituur en de uitvoeringspraktijk als scheppende catastrofe waar timbre en energie de figurale krachten zijn van de ervaring van muziek als een werveling die voortkomt uit de chaos. Om een goede uitvoering te brengen moet men de figurale kracht van het timbre en de energie van de klank proberen te vatten en doordringen tot de onderliggende strata van de catastrofe van de compositie. Binnendringen in de vormgevende chaos van bijvoorbeeld de in de compositie opererende mythologie en wetenschap, zoals in de partituren van Iannis Xenakis, binnendringen in de cosmo-genetische resonanties van de partituren, in de wereld van Antonin Artaud voor TMS2. Binnendringen in het werk van Samuel Beckett en de schilderkunst van Alberto Matta voor *Ne Songe plus à fuir*, de poëzie van Paul Celan voor *von hinter dem Schmerz* en *Blattwerk*, of binnendringen in de filosofie van de vergankelijkheid in de 'tijdelijke' kunstwerken van *land-art* kunstenaar Andy Goldsworthy voor *life-form*, dit alles voor de cellowerken van Richard Barrett.¹⁷

188. De complexity-partituur is de blauwdruk van de chaos. Steeds opnieuw ligt de catastrofe aan het begin van een nieuwe wereld. De componisten van catastrofe componeren de genese van een muzikale wereld in gefinaliseerde partituren die nooit af zijn. Ze componeren een wereld die vooruitloopt op de muzikale wereld die we kennen, een wereld in wording, een wereld die nog geen wereld is. Een wereld voor en in de catastrofe die nog moet komen. Een pre-muzikale wereld die door de musicus tot wereld moet worden gemaakt. De complexity-partituur is het begin van de act van het musiceren dat zelf creatie van catastrofe is. Scheppen is vernietigen. Ze is de catastrofe die aan de catastrofe van het musiceren voorafgaat. De partituur, de pre-muzikale catastrofe of blauwdruk van de chaos, en de uitvoering staan te gebeuren; ze staan in een verhouding van voortdurende breking en interferentie. Ze treffen en maken elkaar (<oudfr. *s'entreferire*, elkaar treffen, van *entre* + *faire*). De catastrofe treft de orde van de partituur die ze omvat wanneer ze wordt uitgevoerd en in het proces van creatie plaats maakt voor de catastrofe van de uitvoering die ze ordent. De catastrofe omvat de orde van de partituur en maakt, wanneer de

¹⁷ Andere extreme en belangwekkende voorbeelden van muziek en catastrofe en/of parametrische complexiteit vindt men in de cellowerken van de Engelse componisten Aaron Cassidy (*The Crutch of Memory*, 2004) en Wieland Hoban (*Bakensammler*, 2000), *Recoil* (1994) van de Amerikaan Franklin Cox, het werk van de Duitsers Klaus K. Hübler (*Opus Brève*, 1987), Klaus Steffen Mahnkopf (*La vision d'ange nouveau*, 1997-98; *The Courier's Tragedy*, 2001). Ook werken die niet speciaal behoren tot de schriftuur van complexiteit zoals de *Etudes Boreales* (1978) en de grafische partituur *26' 1.1499'' for a String Player* (1953) van John Cage, *Nomos Alpha* (1966) van Iannis Xenakis, het zeer virtueuze *Über die Linie* (1999) van de Duitse componist Wolfgang Rihm, of de meer recente werken *L'Aube assaillie* (2004-2005) van de Spaanse componist Hèctor Parra, *Psy* (2011) van de Noorse componist Ruben Sverre Gjertsen en *Foris* (2012) van de Franse componist Raphael Cendo.

catastrofe gebeurt, plaats voor de 'orde' van catastrofe. De partituur en de uitvoering interfereren en maken orde uit chaos.

189. Er is in het spelen van een complexity-partituur altijd een dislocatie aan de gang in de betekenis van uit elkaar halen en demonteren, desintegreren en ontwrachten. Een verstoren van de constructie om met de constructie andere en nieuwe realisaties van constructie te kunnen voortbrengen. 'Muziek heeft dorst naar destructie, alle soorten destructie, uitroeiing, breuk, ontwracting.' (Deleuze & Guattari 1980: 367) Ook Jacques Derrida formuleert in de essaybundel *Psyché* de gedachte dat het werkelijk nieuwe, wat hij noemt de 'inventie van het ander', niet kan worden gecreëerd zonder dat er een breuk is met datgene wat als mogelijk wordt beschouwd. Alleen in de realisatie van het on-mogelijke, het onverklaarbare, ligt de singulariteit van het echt nieuwe. 'Een inventie veronderstelt altijd een of andere illegaliteit, de breuk met een impliciet contract, zij introduceert een wanorde in de vredige ordening der dingen, ze gooit wat wel gesitueerd is overhoop' (Derrida 1987: 11). De inventie van het nieuwe, 'het andere', is niet het tegenovergestelde van het bekende, dat wat Derrida de 'inventie van het zelfde' noemt, maar is het gevolg van een breuk, een wanorde of catastrofe binnenin de orde van het zelfde. De 'inventie van het zelfde' ook 'inventie van het mogelijke' genoemd, beweegt zich niet buiten maar binnen de traditionele denkkaders. Ze is een singuliere act van destructie, opheffing, breking of ontwracting die gebeurt binnen de greep van de traditie. De 'inventie van het andere', datgene wat werkelijk nieuw is, is een singuliere act die zoekt naar een andere positie binnen het gekende door te zoeken naar het andere andere van het zelfde. Dat is het onmogelijke van het mogelijke of de betekenis van de 'ont-mogelijking' van de speelbare onspeelbaarheid. De inventie van het andere is de inventie van het (on)mogelijke. Het creëren van het (on)mogelijke is binnen de onmogelijkheid van de complexity-partituur de enige mogelijkheid. 'De deconstructie die de ervaring van het andere als inventie van het onmogelijke tot taak heeft, verlangt niet naar het mogelijke maar naar het onmogelijke', ze is de 'enig mogelijke inventie' (Derrida 1987: 27). De inventie van het andere is het binnenin de denkkaders uitbreken, het creëren van een chaos of scheppende wanorde binnen de orde van het zelfde. Alleen op de grens van het mogelijke ontstaat de mogelijkheid van het onmogelijke. Dat is deconstructie.

190. Om werken als *von hinter dem Schmerz* goed te kunnen spelen moet men de kiem van haar muzikale chaos vinden. Alleen dan kan uit de anti-structuur van *kata-strephain* de vormgeving van de muziek ontstaan. De musicus die begint staat voor de (af)grond van de partituur en moet springen in een chaos die een leegte is. De klanken ontstaan in het scheppend geweld en vullen de leegte met gebroken muzikale lijnen. In de act van het spelen vibreert de klank in het lichaam en het lichaam in de klank. Ze vult de ruimte tot gehoor. Het oog 'luistert' in de partituur naar de matrix van de chaos. 'Vorm is leegte en de echte leegte is vorm, leegte verschilt niet van vorm, noch verschilt vorm van leegte' (Conze 1973: 142). De klanken ontstijgen uit de leegte en vormen de luidruchtige stilte van muziek. Een oorverdovende reeks klanken breekt los. De tijd barst uit zijn voegen. De muziek wordt geboren. Chaos en *kata-strephain* creëren orde en refrein. 'Alles is meer dan het is, alles is minder' (Celan 1993: 421).

DECONSTRUCTIE

191. *Musiceren* (componeren, uitvoeren, interpreteren) is altijd een musiceren ten overstaan van een ander. De componist daagt zijn uitvoerder uit tot horen en vertolken. De uitvoerder daagt zijn toehoorder uit tot horen en luisteren. De complexity-partituur confronteert de uitvoerder en de luisteraar met alteriteit en schept daarin de mogelijkheid tot het andere. De notatietheorie van de partituur spoort niet langer naast de praktijk, ze dwingen elkaar tot wat in Deleuziaanse termen deterritorialisering wordt genoemd. De complexity-partituur is met betrekking tot de uitvoeringspraktijk 'de actieve operatie van de creativiteit die uit is op de deterritorialisering van het refrein' (Deleuze & Guattari 1980: 369). Dat wil zeggen, de deconstructie of decodering van de regels en gebruiken van de uitvoeringspraktijk, de refreinen van het spelen, de stijl alsook de deconstructie van de regels (de notatie) die de ondermijning van die refreinen mogelijk maken. De refreinen ondermijnen is elke vorming tot habitus deterritorialiseren en transformeren om nieuwe territoria van muziek maken te kunnen scheppen die op hun beurt weer moeten worden gedecodeerd tot verdere transformaties. Dat is het proces van deconstructie dat Deleuze en Guattari ook beschrijven als het trekken van vluchtlijnen uit de chaos. De complexity-partituur decoderen is vluchtlijnen trekken in de cartografie van de muziek. De habitus van het refrein ontvluchten en muzikale lijnen trekken die, zoals de vlucht van de vogel, verdwijnen terwijl ze ontstaan. Het territorium van het nieuwe ontstaat terwijl het deterritorialiseert. De code van de complexity-partituur deterritorialiseert de code van de uitvoeringspraktijk terwijl de code van uitvoeringspraktijk de code van de partituur deterritorialiseert. Wanneer de muziek het refrein 'grijpt om het te deterritorialiseren, om het te laten draaien in een sonoor ritmisch geheel, ... [als het refrein Ferneyhough, Barrett, Xenakis *wordt*, (AdF)] ... is het via een systeem van harmonische en melodische coördinaten waarin de muziek zich, in zichzelf als muziek reterritorialiseert' (Deleuze & Guattari 1980: 372).

192. De partituur als uitvoering, de theorie als praktijk verhouden zich tot elkaars verschijning en verdwijning, dat wil zeggen, ze 'ont-grenzen' elkaars territorium en reterritorialiseren elkaars territorium. De vluchtlijn van de partituur is de deterritorialisatie van de uitvoeringspraktijk. Partituur en uitvoering zijn de vormgeving van elkaars reterritorialisering. Dat is de betekenis van het refrein worden van de uitvoeringspraktijk. Deterritorialisering en vrijheid niet van het gekende maar territorialisering en reterritorialisering van de vrijheid van het vreemde. Het is een dubbele deterritorialisatie van het verschijnen als verdwijnen, verhullen als onthullen, begrenzen als ontgrenzen. De musicus wordt gedeterritorialiseerd in het partituur-woorden en de partituur wordt gedeterritorialiseerd in het muziek-woorden. Simultaan wordt ook de partituur gedeterritorialiseerd in het musicus-woorden en wordt de musicus gedeterritorialiseerd in het muziek-woorden.

De deconstructie heeft plaats, ze is een 'gebeurtenis' die niet wacht op het overleg, het bewustzijn of de organisatie van het onderwerp, ook niet de moderniteit. Het deconstrueert zich. Het 'het' is hier niet een onpersoonlijk ding dat we zouden willen plaatsen tegenover het ego van een subject. Het is in deconstructie (Littré zei "zich deconstrueren... zijn constructie verliezen").

En het “zich” van “zich deconstrueren”, dat niet de reflexiviteit is van een ik of een bewustzijn, draagt het hele raadsel (Derrida 1987: 391).

193. De creatie partituur/uitvoeringspraktijk kan men niet louter als een gecontroleerde bewuste activiteit beschouwen maar als iets dat gebeurt te midden van, ‘het’ deconstrueert zich. De besloten identiteit van de schriftuur opent zich in de pluraliteit van de uitvoeringen: ‘deze open en met zichzelf niet-identieke totaliteit ... is deconstructie. Ze is deconstructie in de act die zich aan het voltrekken is’ (Derrida 1993: 226).

194. Deconstructie is niet negatief als zou het om louter destructie gaan. ‘De deconstructies zouden zwak zijn indien ze negatief zouden zijn, indien ze niet zouden construeren’ (Derrida 1987: 487). Het is veeleer een *ja* zeggen tegen de komst van de ander, een affirmatie van de verschillen die voorbijgaat aan de tegenstelling positief-negatief. ‘Deconstrueren, dat is zich voorbereiden op de komst van het andere: het laten komen, het ‘in laten komen’, heterogeen en onberekenbaar (Derrida 1987: 53). Zo kunnen we stellen dat zowel in het spelen als het luisteren een ethische dimensie werkzaam is in het ontmoeten van de ander, wat een open houding en een muzikale verwelkoming vraagt met betrekking tot het onbekende. Een creatief denken en voelen dat openstaat, verkennend luistert en zich niet laat leiden door de vooringenomenheden van het herkenkend luisteren. De musicus musicert als een vreemdeling in de eigen taal, die tegelijk de taal van het vreemde is. Hij zal voor de hand liggende betekenissen deconstrueren, ingesleten gewoontes openbreken en de luisteraar meevoeren naar ongekende hoogten van het muzikale beleven die nog geen herinnering kennen. De complexity-partituur herbergt een muziek waarin het vreemde en het afwijkende te gast zijn. We ontmoeten in het vreemde van de muziek in de eerste plaats de vreemdheid van onszelf en beleven door die ontmoeting het plezier van de verruiming van ons muzikaal bewustzijn. ‘Dat is precies wat in kunst gebeurt: het diepste wezen van de mens komt van buitenaf op hem toe als het onherleidbaar *vreemde* dat hij zich niet kan toe-eigenen maar waar hij veeleer zelf moet in opgaan’ (Martelaere 1999: 16). We ontlene plezier aan het verkennend luisteren naar het vreemde, aan de reflectie op het vreemde dat tegelijk reflecteert op het gekende dat we herkennen in het proces van verkennen. De esthetische beleving ligt in de ervaring van het vreemde in de ontmoeting van het andere in de ander, dat op zijn beurt muteert tot een ‘nieuw’ ‘ongekend zelf’, een nieuw zelf dat ‘wordt’ tot het andere van het zelf dat een nieuw verschil is. De complexity-partituur is zo het appèl van de vreemdeling dat vormgeeft aan het zelf door de ‘inventie van het andere’. De schriftuur of *écriture* van de complexity-partituur is de vormgever of de ‘auteur’ van het andere dat voortkomt uit de parametrische gelaagdheid van de compositie, uit de *ars combinatoria* van de strata van de schriftuur, de polyfonie aan informatie waaruit het andere verschijnt als verschil. De krachten in de partituur genereren het andere door de manier waarop de uitvoerder ontvankelijk is, de vastbeslotenheid waarmee hij de geslotenheid van de schriftuur van het andere ontvangt en ontsluit in een creatieve openheid voor alles wat de partituur als vervreemding te bieden geeft. Het andere ontstaat in de actieve verwondering voor het vreemde, voor hoe de krachten van het andere inwerken op het zenuwstelsel en het brein van de musicus. Hoe de actieve werking van het vreemde de *habitus* en de automatismen van de muzikale codes ontcijfert of doorbreekt. De ‘inventie van het andere’ is met betrekking tot de uitvoering van een complexity-partituur een spel van winst en verlies tegelijk. Ze maakt het overschrijden van de grens van het

mogelijke, het spelen van onspeelbaarheid alleen mogelijk als de onspeelbaarheid binnen een min of meer speelbare vorm muzikaal gestalte krijgt.

195. Er is in een complexity-partituur altijd een zekere alteriteit of aanwezigheid van de ander en het zelfde van het andere werkzaam. Dat wat wordt gespeeld kan nooit worden teruggebracht tot een zelfde dat niet differeert. Wat men speelt - het falen van het zelfde, het spelen van onspeelbaarheid - verhult en onthult het andere in zijn anders zijn. Het falen van het zelfde is de catastrofe die gebeurt in de geboorte van het andere. De catastrofe is deconstructie in werking. Anders gezegd de 'inventie van het andere' wordt zelf door 'het andere' geproduceerd. Ze is een winnen in verlies. De aanwezigheid van het zelfde in de schriftuur kan niet als zelfde in de uitvoering worden teruggewonnen. De plaatsen waar de partituur bewust onspeelbaar is en als representatie niet langer getrouw kan worden gerealiseerd, zijn de ruimtes tussen de geschreven en gelezen partituur, tussen de gelezen en gespeelde partituur, tussen de gedachte en de klinkende muziek, tussen notatie en 'praktijk'. Het is die ongrijpbare verschuiving van tussenruimte in tussenruimte waar deconstructie gebeurt. Het is de onzegbare activiteit van de scheppende praxis. Het betekent niet dat de onspeelbaarheid niet zou kunnen worden gerealiseerd in de vorm van de ontwikkeling van een daarop gerichte techniek; het betekent dat de musicus zich zal bezighouden met datgene dat zich aan zijn blikveld in de partituur onttrekt, met datgene wat hij als *alter-natief* aanbrengt en wat het onspeelbare te buiten gaat. Jacques Derrida noemt het een zich inlaten met 'een spel waarin de verliezer wint en de spelers bij elke slag winnen én verliezen' (Derrida 1972: 21).

196. De notatie van de complexity-partituur kan als representatie niet 'letterlijk' getrouw worden uitgevoerd. Zelfs een complexity-partituur is niet bij machte het *deficit* dat iedere notatie ten aanzien van de uitvoering inhoudt te overstijgen, laat staan weg te werken. Dit is ook niet haar bedoeling. Elke uitvoering is hoe dan ook altijd veel complexer dan om het even welke partituur. De complexe notatie verschuift en muteert in de complexe *ars combinatoria* van het spel. De schriftuur herschrijft zich in het andere, stelt zich uit en 'differeert zich, wat zonder twijfel wil zeggen dat ze zichzelf weeft uit differenties' (Derrida 1972: 21). Een 'volmaakte' uitvoering van de partituur, in die zin dat alles 'correct' kan worden uitgevoerd, is omwille van de op elkaar inwerkende krachten die de parametrische polyfonie van de complexity-partituur oproept niet mogelijk. Daarom komt het er bij de inventie van het andere op aan 'om de grillige krachten waar te nemen met een selecterende en lucide blik, om niet door de chaos overweldigd te worden. In de overgave aan het krachtenspel blijft het noodzakelijk vorm te geven aan de vormloze en ongrijpbare flux, want anders verliezen we elke greep en elke mogelijkheid tot reflectie' (Van der Sijde 1998: 61). De onspeelbaarheid in de complexity-partituur is geen opheffing van de uitvoeringspraktijk maar een begrenzing en ontgrenzing van de uitvoeringspraktijk. De schriftuur van de complexiteit differeert en structureert de mogelijkheden het andere te musiceren. Om het adagium van het beste falen van Samuel Beckett nog eens te parafraseren: er moet onspeelbaarheid gespeeld worden in plaats van niet te spelen. Het spelen vindt plaats door datgene wat vanuit de complexe notatie aan (on)speelbaarheid wordt begrensd en ontgrensd door het spelen van het andere van het zelfde als het andere van het andere. Het is de onzegbaarheid van het deconstructie-proces dat gebeurt in de act van het creëren van iets dat, terwijl men musicert, verschijnt terwijl het verdwijnt of verdwijnt terwijl het verschijnt. Zoals de letter 'a' in het Franse neologisme *différance*. De letter

klinkt als verschil in het gesproken woord niet door, maar is in de geschreven tekst wel leesbaar. De 'a' opereert in het woord en produceert verschil. Ze schort de betekenis van het klinkende woord *différance* op naar een ander niveau; dat van onzegbaarheid en onvertaalbaarheid in de pluraliteit van de verschillende betekenisdimensies. Het woord is ongrijpbaar want onbestaand. Het wil niets zeggen maar roept de betekenis op van het betekenisloze en duidt op iets dat onzegbaar verschilt. Het feit *dat* het zegbaar is maar niets zegt, leesbaar is en daarin verschilt, toont de notie van het onzegbare dat tegelijkertijd in het geschreven en klinkende woord verschijnt als verdwijnt. Zo gaat het ook met de notatie van onspeelbaarheid. De notatie van (on)speelbaarheid is zinvol 'betekenisloos', als ze een speelbaarheid van het onspeelbare oproept en het betekenisloze in een min of meer zinvolle uitvoeringspraktijk wordt vormgegeven. De gebeurtenis van de zinvolle vormgeving van het zinloze, de act van het spelen dat gebeurt als singulier gegeven, is datgene wat componeren, lezen en uitvoeren van de complexity-partituur deconstrueert tot her-componeren, her-lezen, her-uitvoeren. Het singuliere gebeuren van het creëren laat zich niet herhalen of reproduceren maar terug-halen in het produceren van iets nieuws. De differentie van de partituur gebeurt in de *différance* van de uitvoeringspraktijk, tussen schriftuur en lezen, tussen schrijven en herschrijven, tussen partituur en klinkende muziek. Bij Derrida is het *versgil* van *différance* niet te horen maar wel te lezen. Bij complexity-partituren gebeurt min of meer juist het omgekeerde. Het *versgillen* van de notatie in een complexity-partituur kan wel hoorbaar maar als representatie niet of nauwelijks langer leesbaar worden gemaakt. Deze 'onleesbaarheid' is de allegorie van het 'spelen'. Dat zou wel eens de geweldige bijdrage kunnen zijn van muziek aan het deconstructiediscours. De notatie deconstrueert het lezen en het spelen en maakt het proces van deconstructie leesbaar als onspeelbaarheid. De notatie is niet langer een instrument van dominantie. Tijdens het lezen ontwricht ze en auto-affecteert ze het lezen. De partituur zit gevat in een proces van onleesbaarheid en verschuift daarmee de onbereikbaarheid van de tekst als origineel naar het origineel van haar 'vertaling', het lezen in uitvoering. Terwijl de partituur vóór de uitvoering volledig met zichzelf samenvalt, verschuift er iets in het lezen en tijdens de uitvoering - ook al verandert er op zichzelf niets aan de partituur - dat nu het origineel moet worden genoemd. De vertolking van een complexity-partituur wordt een allegorie van het onbereikbare origineel. Vertolken is een nieuw origineel scheppen in de allegorie van de onleesbaarheid. De oorsprong van het musiceren is niet de partituur op zich maar het verlangen notatie te zijn, uitvoering te worden, muziek te lezen en muziek te horen. Het plezier van de tekst (*le plaisir*) is haar verlangen (*le désir*) gelezen en gespeeld te worden. De partituur moet in haar schriftuur tonen dat zij haar lezer verlangt. Dat is het kenmerk van haar genot; het plezier, het verlangen te lezen, te spelen en te interpreteren. 'De tekst is een fetisj-object, en *deze fetisj verlangt naar mij*. De tekst kiest me uit via een opstelling van onzichtbare filters, via selectieve hindernissen: woordenschat, verwijzingen, leesbaarheid, enzovoort: en verloren midden in de tekst (en niet *daarachter* als god van het raderwerk) is er altijd de ander, de auteur' (Barthes 1986: 35). Met het componeren van de muzikale schriftuur van genot (en zijn lezer), het verlangen en het plezier van het 'musiceren' begint de...

...onhoudbare tekst, de onmogelijke tekst. De tekst staat buiten het plezier, buiten de kritiek, *tenzij hij door een andere tekst van genot geraakt wordt*: u kunt niet 'over' een dergelijke tekst spreken, u kunt alleen 'in' hem spreken, *op zijn wijze*, intreden in een hartstochtelijk plagiaat, hysterisch de leegte van het genot affirmeren (en niet langer dwangmatig de letter van het plezier halen) (Barthes 1986: 29).

197. Het lezen, spelen en vertolken van de partituur is een gebeurtenis van verschil of anders-woorden zonder einde. Het verschil met de partituur kan 'différent' (als verscheidenheid, heterogeniteit, diversiteit, alteriteit) of 'différend' worden beschouwd (als conflict, geschil of twist). Verschil als verscheidenheid of verschil als een geschil of *versgil*, waar winnen noch verliezen aan de orde zijn. De vertolking van de complexity-partituur en haar differente notatiewijze tonen een treffende gelijkenis met de paradox van de vertaling van een tekst. De vertaler wil zo getrouw mogelijk de intentie van de auteur weergeven en beseft tegelijk dat het onmogelijk is om de unieke betekenis en finesse van de oorspronkelijke woorden te reconstrueren. Zo stelt Jacques Derrida in een debat over de kunst van het vertalen dat de auteur en de vertaler gevat zitten tussen het dilemma schrijven en herschrijven en dat de meest adequate vertaling pas ontstaat wanneer een nieuwe tekst wordt gecreëerd. 'Een vertaler is een creatieve schrijver. Je moet de beste manier vinden om ontrouw te zijn aan het origineel, om op de beste manier meened te plegen. Dat is het dilemma' (Derrida 2002). Dat is ook het dilemma van de uitvoerder. Alleen wie ontrouw is aan de 'waarheid' van de tekst kan een waarheidsgetrouwe uitvoering brengen van de muziek van een complexity-partituur. Musiceren is het andere van het zelfde ophalen, de partituur lezen is de partituur 'schrijven' en 'herschrijven' in het spoor van de differentie van haar 'schriftuur'. Componeren, schrijven, lezen en vertolken zijn niets dan transformaties. Het zijn processen van muzikale deterritorialisering en reterritorialisering. Elke uitvoeringspraktijk is een act van deconstructie. Elk lezen is een tegendraads lezen, een herschrijvend lezen in de muzikale act die klinkt als de ontduubeling van de schriftuur in de spiegel van haar onzichtbaar 'tegen-schrift'. De intentie van de auteur vindt haar oorsprong in de inventie van het andere, de geboorte van de co-auteur, de uitvoerder als schepper van een origineel. Vertolken is risico's nemen en dat kan alleen door af te zien van het ideaal van een perfecte uitvoering. Een perfecte uitvoering gebeurt als perfecte imperfectie en dat in de pluraliteit van de uitvoeringen.

198. In de uitvoering van een complexity-partituur is een deconstructie van de uitvoeringspraktijk aan de gang. De complexity-partituur is vanuit het identiteitsdenken onspeelbaar door de overdeterminering en haar teveel aan informatie. Ze stelt de verdringing van het identieke als één van de kenmerken van haar notatie. De complexity-partituur onderzoekt en toont in de overdeterminering niet de grens als maat van het identieke maar de grens als overschrijding, het meetbare als de overgang naar het niet-identieke. De complexity-partituur is een propositie en provocatie die niet het identieke, het aanwezige, in de schriftuur naar boven roept, maar het afwezige, de alteriteit, het niet-identieke. De notatie en de uitvoering zijn de oorsprong van elkaars alteriteit en staan niet langer in een dialectische verhouding tot elkaar. Partituur en uitvoering gaan op in elkaars verschil dat steeds dieper in de strata van de partituur kan worden ontgonnen en steeds fijner kan worden afgesteld. Het is zoals de abstracte paradoxale lus van Douglas Hofstadter: hoe verder je beweegt van het vertrekpunt hoe meer je uitkomt waar je bent begonnen. Het verschil is pas dan het grootst waar het ophoudt met verschillen en het niet-identieke zelf de vorm aanneemt van het identieke. Waar de alteriteit verschijnt in de verdwijning van het identieke dat het andere van hetzelfde is. Het verschillen is het niet-identieke van 'hetzelfde'. Het anders-woorden is dan de wording van verschillen. De identiteit van de muziek is een zelf dat alleen voor te stellen is uitgaande van het verschillen. Het identieke van de partituur is een

identiteit die niet-identiek is. Er is niet langer een primaat van de partituur, de uitvoering is in haar beste-falen zelf uniek en origineel. 'Het absoluut oorspronkelijke ... is slechts *aanwezig* door zich onophoudelijk te *differeren*' (Derrida 1962: 171). De communicatie tussen partituur en uitvoerder is een spel van onophoudelijk verschillen, verschuiven en uitstellen, waar het zeggbare en het onzeggbare, het speelbare en het onspeelbare, het aanwezige en het afwezige elkaar bepalen, doordringen en opheffen.

199. In de complexity-partituur staat de schriftuur in niet te vermijden spanning tot datgene wat ze mogelijk maakt en datgene wat ze 'uit-sluit' in het alleen door die schriftuur mogelijk gemaakt samenspel van krachten van energie, timbre en intensiteit. De complexiteit beoogt de unieke vibrerende intensiteit van het surplus dat een ondoorgrondelijke performatieve kracht wil bewerkstelligen. De gefixeerde vorm van de partituur lijkt op een *opus infinitum* en dient in haar affect de opwekking van een experimentele en explorerende creatieve kracht. Geen gecomponeerde structuren om te vervallen in voorspelbare improvisatietechnieken, maar complexiteit als organisatiemodel van creatieve anarchie. Georganiseerde anarchie waar alle klanken en bewegingen tot in de kleinste details zijn gepland. In TMS2 worden bijvoorbeeld alle mogelijke aspecten van de uitvoeringspraktijk als notatiekunst geradicaliseerd, om ze vervolgens te ontsluiten in het vrije veld van de scheppende uitvoering. Alles wat genoteerd kan worden, wordt tot in de kleinste details uitgecomponeerd, niet alleen het ritme en de toonhoogte, de motieven en de thema's, maar ook de interpretatie, de snelheden en traagheden van de handeling, de intensiteit en de energie worden tot in de kleinst mogelijke details in het notenbeeld vastgelegd. Ook wat niet genoteerd staat, wat uitgesloten is of niet genoteerd kan worden, wordt in de spiegel van de schriftuur leesbaar. Op gelijkaardige wijze kunnen we stellen dat ook in de uitvoering alles wat gespeeld kan worden, gespeeld wordt, met inbegrip van wat niet wordt gespeeld of gerealiseerd, wat niet in de notatie besloten ligt, wat onmogelijk is, wat uitgesloten of vergeten wordt. Deconstructie is, met andere woorden, niet alleen 'spelen in het lezen' van wat genoteerd staat maar ook spelen in het lezen van wat niet staat genoteerd. Lezen in het tegenschrift, in het tegenbeeld van de schriftuur. Het componeren betreft niet langer autoriteit van de componist, de macht van de partituur, maar de affirmatie van het componeerspel zelf, het notatiespel en de stijl van de schriftuur, het schrijven, her-schrijven en voort-schrijven van de muziek, het laten zien in de notatie, het lezen van de complexe articulatie van het schrijven, de schriftuurstijl, het muzikale denken en de uitvoeringspraxis van componeren. Daarom is grote voorkeur te geven aan de handgeschreven partituur, het autograaf en manuscript, boven die van een computernotatieprogramma. De kunst van het schrijven, de act van het componeren is even singulier als de kunst van het uitvoeren. De *différance* van de handgeschreven partituur spreekt en klinkt onzegbaar mee in de *différance* van de praxis van de uitvoering. De uitvoerder bestudeert de partituur tot in de kleinste details om inzicht te krijgen in de differente structuur van het lezen. Hij zal met zijn vertolking de grenzen van de partituur ontgrenzen, toezien en toehoren op datgene wat hij uit de informatiestroom van de partituur verwerpt, op wat hij niet opneemt in zijn spel, bewust of onbewust loslaat, op wat bruikbaar en onbruikbaar is. Hij zal met aandacht de 'figuur-achtergrond'-relatie bepalen van de muzikale parameters en tenslotte zijn speelstijl 'ont-grenzen' die door middel van de werking van deconstructie zijn interpretatie vormgeeft in de voelbare intensiteit van de vibrerende muziek.

200. De belangrijkste fase van de instudering van een complexity-partituur is het in stand houden van de niet-herhaalbare herhaling waarin voortdurend nieuwe ideeën worden uitgewerkt. De musicus deconstrueert de partituur en onderzoekt in elke uitvoering opnieuw het proces van deconstructie door deze in zijn uitvoering hoorbaar te maken. Bij elke herhaling komen andere koppelingen van (on)speelbaarheid tot stand. De musicus onderzoekt in de gelaagde structuur van de partituur tevens het proces van deconstructie. De bewegingsruimte van het spel waar deconstructie gebeurt, bevindt zich daar waar de noten en de tekens zwijgen, daar waar notatie en uitvoering het verschillen mogelijk maakt. De complexity-partituur is de neergang van de partituur als representatie van het identieke. Ze is een deconstructie van het primaat van de partituur als identiteit, als het herhaalbare van het zelfde, als gelijkenis. Ze wil het verschil tussen partituur en uitvoering niet langer onderwerpen aan het identieke maar affirmeren en bevrijden van de negatie. Niet de identieke herhaling van de partituur is in het oefenen van belang, maar de muterende herhaling. De herhaling die het andere ophaalt en verandert van de eenvoudige herhaling van het zelfde naar de complexe herhaling van het verschil. Alleen de complexe herhaling is in staat het zuivere verschil, dat bevrijd is van het gelijkende, in de uitvoering te laten klinken. In het uiterste punt van verschillen zijn de partituur en de uitvoering elkaars nooit eindigende gelijkenis.

201. Deconstructie is een manier van componeren, lezen en uitvoeren van partituren waarin, men zich bewust is van het gegeven dat het interpreteren en creëren van klank het resultaat zijn van de verschillen of de alteriteit die het notatiesysteem voortbrengt als effect op de lezer, en de *versgillen* die de musicus voortbrengt als effect op de partituur. Deconstructie is de voortdurende opschorting van wat in wezen niet kan worden herhaald omdat elke bepaling in de partituur en elke keuze in de interpretatie staat tegenover dat wat ze uitsluit. Wat een musicus uiteindelijk in een complexity-partituur realiseert, wat hij speelt of interpreteert, is een proces van anders-worden. Het proces sluit uit wat hij al dan niet zou kunnen of moeten hebben gespeeld en bijgevolg heeft verschoven naar de toekomst. De complexity-partituur is de vormgeving van *anders-zijn* in *anders-worden*, een totaliteit of *opus infinitum* dat zich steeds opnieuw opent in het nooit-eindigende begin van de uitvoering(en). Het nieuwe voltrekt zich in het gebeuren dat *anders zijnde* gebeurt in de wording van de klank.

DESTRUCTIE

202. Het exces van de schriftuur van complexiteit kan ook zichzelf teniet doen en zich tegen zichzelf keren, zoals duidelijk naar voren komt in het werkelijk onspeelbare cellostuk *The Courier's Tragedy* (2001) van de Duitse componist Klaus-Steffen Mahnkopf. Deze partituur is niet alleen werkelijk onspeelbaar, ze is ook onleesbaar als geheel. Het is het toeval zelf dat hier als tragedie wordt opgevoerd. In de overgedetermineerde op tien informatiebalken genoteerde partituur, vijf voor de linker- en vijf voor de rechterhand, is het toeval en het falen hier niet langer de maat van de vrijheid en de creatieve act van de uitvoerder, maar de maat van een fatale strategie die gericht is op de destructie van de uitvoeringspraktijk zelf. Het toeval zelf is effect van entropie geworden en kan alleen nog als mislukking een 'waarde' worden toegekend. 'De strategie van het werk is er een van zelfdestructie – het geeft

het solowerk een identiteit ... men zou het proces dat men door het stuk te spelen ondergaat kunnen omschrijven als dat van de toenemende onmogelijkheid tot cello spelen' (Mahnkopf 2004: 159). Alles wat spelen onmogelijk maakt wordt hier tot mogelijkheid gecomponeerd. De partituur is de constructie van destructie. De musicus faalt en wordt uiteindelijk uitgeput door de overmatige schriftuur die in het excès van haar schriftuur tot de totale nederlaag van de uitvoerder leidt. Het werk vindt zijn oorsprong en concept weliswaar in het fictief toneelstuk *The Courier's Tragedy*, dat zich afspeelt in de korte novelle *The Crying of Lot 49* van de Amerikaanse schrijver Thomas Pynchon, maar de vraag stelt zich of de 'enscenering' van het onspeelbare of de destructie van de uitvoeringspraktijk niet de pseudo-radicalisering is van de catastrofe als creatieve grondslag van parametrische polyfonie. Zoals deconstructie nooit een act van louter destructie is, lijkt het experiment van Mahnkopf een duidelijke voorbeeld van werkelijke *musica negativa*. De overdadige structuur van de betekenaar, de *signifiant* is vernietigend. Ze pleegt een aanslag op de koppeling betekenaar-betekende en leidt tot betekenisloze betekening, wat deconstructie niet is. Het excès van de notatie keert zich tegen het noteren zelf. Het is een excès van de saturatie en overinformatie die elke realisatie van een productieve catastrofe onmogelijk maakt. Onspeelbaarheid op zich is artistiek zinloos indien onspeelbaarheid de speelbaarheid zelf niet in zich draagt. Onspeelbare onspeelbaarheid is contra-productief; ze leidt alleen tot frustratie en creatieve uitputting. Onspeelbaarheid als gegeven is alleen relevant als het speelbaarheid onttrekt aan de grens van (on)speelbaarheid. Daarom is het concept van Mahnkopfs 'foute onspeelbaarheid' een aanslag op de ethiek van de uitvoeringspraktijk en een mislukt falen te noemen. De esthetica van het vruchtbare falen en de productieve uitputting zijn namelijk niet gericht op vernietiging en destructie maar op deconstructie. 'Het gaat niet om het realiseren van het onmogelijke, maar om het uitputten van het mogelijke' (Deleuze 1992: 101). Men kan uit zijn op speelbaarheid op de grens van onspeelbaarheid en het mogelijke zoveel mogelijk uitputten, of men kan het speelbare zelf onspeelbaar maken, het uitputten zelf uitputten en ondermijnen door het zijn mogelijkheid en potentieel aan (on)speelbaarheid te ontnemen. Dan put men het scheppen zelf uit in iets wat nooit kan worden gerealiseerd en buiten het mogelijke ligt. De notie van het werkelijk onspeelbare heeft geen potentieel. Onspeelbaarheid zelf heeft geen creatief vermogen. Het kan zelfs de minste mogelijkheid tot uitputting van het mogelijke niet realiseren. De uitputting van het mogelijke dat zich verliest in het onmogelijke is destructief.

203. Het concept van Mahnkopf's 'strategie voor een deconstructieve morfologie' (Mahnkopf 2004: 147) van de uitvoeringspraktijk mislukt als deconstructie, omdat het evenement van het spelen van onspeelbaarheid, de mogelijkheid van onmogelijkheid, niet kan plaatsgrijpen. Deconstructie die onmogelijkheid of onspeelbaarheid wil vormgeven als strategie van een uitvoeringspraktijk heeft nood aan het onmogelijke als concept en als vormgever van de onmogelijkheid als mogelijkheid. Onspeelbaarheid is alleen speelbaar binnen de mogelijke (on)mogelijkheid van het speelbare. Deconstructie construeert een singuliere act als evenement van het onspeelbare dat de mogelijkheid van speelbare onmogelijkheid produceert; ze creëert de mogelijke onmogelijkheid als creatief proces. Destructie daarentegen vernietigt de act en het evenement zelf en drijft de musicus niet tot creatie maar tot foute reproductie. De morfologische structuren van *The Courier's Tragedy* veroorzaken geen deconstructie maar deconstructie, een negatief falen. Het tussenvoegsel *con*, de samen koppeling tussen mogelijkheid en onmogelijkheid, tussen speelbaarheid en onspeelbaarheid, de inventie van het andere, de verknoping

iteratie-alteratie vindt niet plaats en *lijdt* (met korte én lange ij) tot de aporie van de 'dood' van de uitvoerder. 'De uitvoerder faalt en moet falen, omdat het stuk precies dezelfde dramaturgie volgt. Hij moege in staat zijn om het verloop van de sonore gebeurtenissen te manipuleren, maar uiteindelijk wordt hij door hen 'gedood'. Hij verlaat het podium, uitgeput' (Mahnkopf 2011: 9). De dramaturgie in vijf muzikale bedrijven van *The Courier's Tragedy* is identiek aan de systematische moorden op alle protagonisten in het toneelstuk dat wordt beschreven in Pynchons roman. De catastrofe van het falen is veel meer representatie dan deconstructie en is alleen uit te voeren als dusdanig, als opvoering van de onmogelijkheid zelf. *The Courier's Tragedy* is het tweede van de vierdelige cyclus *Hommage à Thomas Pynchon* en eindigt met een zuiver elektronische compositie met de toepasselijke titel *D.E.A.T.H.*

PRESSION

204. De notatie of de klank? De klank of de motoriek? De auditieve verbeelding of het fysiek gebaar – *le geste*? In de tweede helft van de 20^{ste} eeuw tonen componisten als Iannis Xenakis, John Cage, Helmut Lachenmann en Brian Ferneyhough belangstelling voor een radicaal herdenken van het instrument tot een handelingsobject. Ze 'herdefiniëren' het instrument als een klankbron en een handelingsruimte waarmee ze het fundament leggen voor een radicale omwenteling in de instrumentale praxis. Zowel de lichamelijke materiële aspecten van het instrument als de tactiele dimensie van het spelen komen daarin centraal te staan. Zij ruilen het klavier van het op twaalf tonen gefundeerd muzikaal denk- en compositiesysteem in voor een radicale idiomatisch instrumentale manier van denken waarbinnen mogelijke geluiden die men aan het instrument kan onttrekken, in al hun facetten worden onderzocht en in het muzikale discours worden opgenomen.

205. Linkerhand-rechterhand, een cellist speelt met beide en coördineert zijn grepenspel op de bewegingen van de strijkstok. Zo speelt hij cello. De manier waarop hij de snaren in beweging zet, varieert van traditioneel strijken tot tasten, wrijven, schuren, krassen, hakken of slaan. Hij komt tot een tactiele intimiteit met zijn instrument en zoekt met de juiste beweging naar de 'juiste' toon, het juiste geluid, de juiste klank. Met de strijkstok 'zingt' of slaat hij de snaren in beweging. Hij articuleert de snaren tussen fluisterende ruis en volle toon. In andere gevallen sculpteert hij de klank in haar pure materialiteit, op zoek naar de instrumentale, sonore energie zelf, die hij in haar textuur, densiteit of granulariteit bewerkt tot hoogst idiomatische klankstructuren. Of het nu gaat om het spelen van een suite van Johann Sebastian Bach, een sonate van Ludwig van Beethoven of een extreem experimenteel cellostuk van Helmut Lachenmann of Iannis Xenakis, de kunst van een uitvoerend musicus kan omschreven worden als: *het 'maken' van uiterst gedifferentieerde handelingen die resulteren in het produceren van de juiste toon, de juiste klank op het juiste moment.* Het spel van de instrumentalist, zijn lichamelijke activiteit, is een kunst die men niet alleen moet horen maar die men eveneens moet kunnen ervaren in de ruimte waarin ze wordt gemaakt. Het maken en animeren van het gebaar en de hieruit voortvloeiende klank, de intensiteit van het bewegingsspel van de handen en armen op het instrument, de retoriek van de uitvoeringspraktijk die met de partituur tot stand komt, het steeds opnieuw creëren van de compositie - dat is het werk van de musicus.

206. Traditioneel speelt een cellist vanuit een instrumentaal ambacht dat universeel is. Afgezien van niet onbelangrijke verschillen in interpretatie en speelcultuur, is zijn techniek gegrondvest op een speeltechnische *habitus* die huist in de motoriek van het getrainde lichaam. Het ambacht van zijn spelen is gefundeerd op het harmonische en chromatische toonladdersysteem, het 'klavier' van de Westerse muziek en de hieraan gekoppelde speeltechniek waarmee hij de partituren die volgens dit klavier zijn gecomponeerd, 'inlijft' op zijn instrument. Cellisten spelen, met andere woorden, cello vanuit de *habitus* van het 'klavier' van de twaalf tonen van de Westerse harmonische muziektraditie. De speeltechniek van de speler wordt bepaald door de wetmatigheid van het concept van de toonladder dat op het instrument met de nodige oefening werd geïncorporeerd. De musicus '(be)grijpt' en 'vertolkt' in zijn habituele cellospel een niet 'in' maar 'op' het instrument wonende muziekpraxis die zijn oorsprong vindt in het 'klavier' van de toonladder. Een heel anders klinkend instrument horen we wanneer de materialiteit van het instrument, de torso van het ding zelf tot klinken wordt gebracht met glijdende tonen, ziedende glissandi, percussieve pizzicati, knarsende en schurende ruisen, het slaan van het hout van de stok op de snaren, het spelen op de kam, de geluiden van de snaarhouder of de klankkast zelf. Ontdaan van zijn op het 19^{de} eeuwse gebouwde aura van burgerlijk sentiment wordt de cello geobjectiveerd tot een *resonator met vier snaren* die ditmaal het 'klank- en ruisklavier' van zijn cello-eigenste geluid laat klinken. Zo omschrijft Emanuel Levinas wat hij noemt het *zijnde* als de verwerkelijking en verzelfstandiging van de materie in de kunst: het andere van het zijn of de materialiteit die zoveel mogelijk van de antropomorfe expressie wordt ontdaan. Met betrekking tot 'het zijn en het zijnde' (Levinas 2011: 67) zegt hij in zijn boek *Anders dan zijn of het wezen voorbij* over schilderkunst bijvoorbeeld 'het rood, dat *roodt* – of A is A – verdubbelt niet het reële. Alleen in het woord rood kunnen we de essentie van rood horen of het *rooden*, als essentie' (Levinas 2011: 69). Rood is niet langer een zonsoudergang, een liefdeskleur maar het rood zelf dat *roodt*. Enkele bladzijden verder heeft Levinas het over muziek als voorbeeld van kunst die de vormgeving van het materiaal zelf onderzoekt, ontdaan van interpretatie en betekenis.

De muziek van *Nomos alpha* voor cello solo van Xenakis, bijvoorbeeld, buigt de kwaliteit van de voortgebrachte tonen om tot 'zelfstandige begrippen', elke hoedanigheid wordt modaliteit, de snaren en het hout leggen hun weg af in klank. Wat is er aan de hand? Klaagt er een ziel of juicht zij op uit een repertoire van tonen die breken, of tussen noten die niet meer samenvloeien tot een melodische lijn? Of zijn het tonen die tot nu toe slechts zouden klinken zoals ze zijn als bijdrage tot een harmonisch geheel dat hun gekrijs het zwijgen oplegt? Antromorfisme, of misleidend animisme! De cello *is* cello in de klank die vibreert in zijn snaren en zijn hout, zelfs als deze terugvalt op tonen die zich op geheel eigen wijze op hun natuurlijke plaats rangschikken tot toonladders, van hoog tot laag, op verschillende toonhoogtes. De *essentie* van de cello – de modaliteit van de *essentie* – vertijdelijkt zich op deze wijze in het werk (Levinas 2011: 71).

207. Het spelen van avant-garde partituren, en complexity-partituren in het bijzonder, vraagt een onderzoekende houding die erin bestaat het andere te onttrekken aan het denken en het musiceren. Het denken van het andere om te

kunnen blijven nadenken en creativiteit te ontwikkelen. Anders denken op het instrument als tegendraads denken, denken tegen wat men kent of voor waar heeft aangenomen om het andere en het nieuwe te kunnen waarnemen van wat men nog niet heeft gedacht. De affirmatie van het nog niet-gedachte door de habitus om te draaien, te ondermijnen en te converteren tot het zijn van de ander. De vraag of je het andere kunt denken als strategie tot een andere manier van waarnemen en musiceren is de essentiële voorwaarde om te blijven creëren. Het denken van het andere is dan het experiment waarmee de onderzoeker het nieuwe weet uit te vinden. Niemand heeft de kunst van de omdraaiing zo radicaal tot de esthetiek van zijn kunst gemaakt als Helmut Lachenmann. Meer dan om de consequente afwijzing van de habitus wil Lachenmann de instrumentale praxis deconstrueren in de ontzegging van al wat daaraan voorafging. Het experiment met de andere klank van het instrument transformeert zowel het spelen als de stijl van wat men speelt. Het concept van zijn muziek verandert de klankopvatting en musicerpraktijk op zich; ze verandert ook de denk- en zijnswijze van hij die speelt. De partituur van het andere is een experiment waarmee de musicus ook zichzelf in het spelen van het andere verandert.

208. *Pression für einen Cellisten* van Helmut Lachenmann is één van de eerste radicale voorbeelden van muzikale alteriteit. Dit uitzonderlijke werk toont in al zijn vreemdheid dat er andere concepten van waarnemen kunnen bestaan die leiden naar een totaal ander en singulier denk- en toonsysteem, dat van het uitvinden van muziek en cello als ruis-‘klavier’. De totale transformatie van de geluidskaart van de cello is niet het gevolg van het ontkennen van de traditie maar is gefundeerd op het principe van het ‘denken van het buiten’ van waaruit kan worden gemusiceerd. Lachenmann draait de klassieke klankopvatting om: datgene wat op het instrument taboe, verdrongen en uitgedreven is, wordt geëmancipeerd, opgenomen, ontwikkeld en geaffirmeerd, en omgekeerd, datgene wat gewaardeerd en geprezen wordt, wordt bekritiseerd en radicaal verworpen. Lachenmann wil de (af)grond van het musiceren laten horen door de klassieke gewoonten van het spel te ontgronden. Hij wil de (af)grond van het musiceren betrekken op de pure materialiteit van het instrument en de handelingswijzen en energieën blootleggen die door de klankproductie worden mogelijk gemaakt (ruis, wrijving, schuring, broosheid) om daarmee te componeren. Lachenmann omschrijft zijn concept van ‘concrete instrumentale muziek’ als volgt:

Men bedoelt hiermee muziek waarin de klankevocaties zo gekozen en opgebouwd zijn, dat zowel het wordingsproces als de akoestische eigenschappen die daaruit voortvloeien als belangrijke muzikale belevenissen ervaren worden. Klankkleur en geluidsterkte fungeren niet als autonome parameters, maar ze brengen de kenmerken van een concrete situatie tot uitdrukking. Men hoort onder welke omstandigheden, met welk materiaal, met welke energie en met welke weerstand een actie die leidt tot diverse soorten klank, waaronder ruis-handelingen, wordt uitgevoerd. (Lachenmann 1996: 381).

209. In *Pression* behandelt Helmut Lachenmann de cello als een ruismodulator. De cello als icoon van de burgerlijke concertcultuur wordt letterlijk het zwijgen

opgelegd. Er wordt op het instrument geen enkele 'normale' noot gespeeld. Het kader van het gesentimentaliseerd muzikaal denken wordt in een sterk geformaliseerde ruispartituur gedeconstrueerd. Lachenmann doorbreekt de luistercodes en onderzoekt hoe de muziek kan worden bevrijd van de ingesleten gewoontes die ervoor zorgen dat we de muziek op het instrument niet horen als de 'zuivere' klanken van het ding, maar binnen een culturele bepaling, het instrument bijvoorbeeld horen als suite, sonata, concerto, intermezzo, elegie, melodie zonder woorden. Lachenmann deconstrueert de klankcultuur van het instrument, het ganse aura, de uitstraling van de traditie van het instrument door middel van een radicale omdraaiing van de speelcultuur. Het instrument wordt behandeld als een objectieve klankbron - een *Fremdkörper* - dat een nog niet-begrensd aantal klanken kan voortbrengen en met een naïeve onbeschaafdheid onderworpen wordt aan handelingen die geen enkele instrumentenbouwer had kunnen voorzien. Het instrument wordt traag en 'op de tast' verkend om terug te keren tot de essentie van het ding in de 'pre-muzikale' klank van een resonantiekast met vier snaren. Zoals men de onderkant van een tapijtweefsel bekijkt, zo zoekt Lachenmann naar de keerzijde of het negatief van de schone klank. Het negatief dat zijn schoonheid vindt in het luisteren zelf, een vernieuwd horen dat buiten de kaders van de gewoonten ligt. 'De componist moet nieuwe luistervormen mogelijk maken: door een nieuwe belichting en omvorming van wat vertrouwd is een situatie scheppen van 'bevrijde waarneming' (Lachenmann in Kaltenecker 2001: 74).

210. In *Pression* 'tast' de cellist met uiterste precisie met handen en strijkstok de torso van hout en snaren af waarbij een lange, gecomponeerde, tactiele beweging van geïntoneerde ruis ontstaat, een toonloos ademende celloklank die in zijn formele constructie het tegenbeeld creëert van al wat aan cellospelen gekend was. Deze demontage van het cellospelen doet nieuwe 'klavieren' ontstaan, nieuwe relaties en families van verschillende soorten ruis, verschillende soorten glissandi, verschillende soorten saltando's, pizzicati, handslagen en wrijfbewegingen op het corpus. Vijfendertig speelhandelingen worden onderworpen aan constante verandering in een structuur van permanente ruismodulatie. Slechts één daarvan kan als normale celloklank worden beschouwd. In een bevreedende fluister-melodie laat het denken en horen van het andere zich ervaren als ongewone omdraaiing van de habitus van de speler en de gewoonten van de luisteraar. Lachenmann wil de 'horige' luisteraar bevrijden van zijn luistergewoonten. 'Het geheel leidt tot een esthetische provocatie: schoonheid als negatie van gewoonte' (Lachenmann 1988: 58). Niet het resultaat, de schone klank, staat centraal maar de handeling zelf, de erotactiele handeling van het spelen die in de compositie is geïntegreerd. Waar geluid ontstaat op de grens van de stilte ziet men de handeling van de musicus alvorens men ze hoort. Ook de 'afwezigheid' van klank krijgt zo een poëtische muzikale zeggingskracht.

211. De techniek van het spel in *Pression* vindt haar ondubbelzinnig oorsprong in de intimiteit van de handeling. De gebaren van de handen met de stok op het hout en de snaren van het instrument 'componeren' hier de ruimte van het instrument. Elke handeling scheidt de ervaring van motoriek als oorsprong van geluid en definieert daarin het instrument. Componeren, maar ook interpreteren betekent daarom ook 'een instrument bouwen' (Lachenmann 1996: 77). Het instrument als *handelingsruimte* wordt gecomponeerd door de partituur die als een voorschrift van bewegingen, snelheden en traagheden, affecten en intensiteiten de lichamelijke

component van het spelen vormgeeft. De musicus (be)grijpt de compositie vanuit de klankmaterialiteit, vanuit het 'energetische moment van de instrumentale actie' (Lachenmann 1996: 402) en vanuit het veld van handelingen waarin het samenspel tussen het corpus van zijn instrument en de corpo-realiteit van zijn spel tot stand komt. 'Klank wordt getoond als het verslag van de wijze waarop ze is voortgebracht, daarbij de mechanisch-fysieke voorwaarden waaronder ze is ontstaan in aanmerking nemend' (Lachenmann 1996: 402).

212. De verkenning en ontwikkeling van de fysieke en corpusculaire elementen van het bespelen van het instrument hebben ertoe geleid dat componisten de actie van het spelen van de handen zelfmeer en meer als primaire determinant van het muzikale materiaal zijn gaan beschouwen. Klassieke elementen als toonhoogte, harmonie, ritme, dynamiek en timbre staan niet langer op het eerste plan maar worden nu ook bepaald door de fysieke component van het spelen zelf. Door het feit dat de fysieke activiteit van het spelen niet altijd samenvalt met de klank die men te horen krijgt, wordt het begrip en inzicht in de partituur vaak alleen duidelijk door de actie van het spelen zelf. De musicus die *Pression* speelt peilt naar het verborgen geluid van het instrument zelf. Hij onderzoekt de idiomatische klank van het instrument, het geluid van het ruisende torso. De fysieke handeling is niet langer een ondergeschikt fenomeen van het muzikaal auditieve denken, maar het primordiale element van een handelingsdenken met het materiaal zelf, het procesdenken in de act van het spelen. De verhouding tot de partituur gaat daarin minder over de innerlijke auditieve voorstelling van de muzikale werkelijkheid, dan wel over de voorstelling van de actie en de performatieve energie die nodig is om het muzikaal auditieve te realiseren. De partituur is niet de representatie van de klinkende muziek die moet worden uitgevoerd, maar het consistentieplan van de uit te voeren handelingen om muziek te creëren. Het geluid is niet langer resultaat van een gedachte klank maar van het instrument dat in de ervaring van de klank wordt gerealiseerd. Het gaat niet langer om de muziek als klinkend resultaat te componeren, maar om haar in de act van het spelen als ervaring uit te vinden. De uitvoeringspraktijk van het andere berust op het denken van het buiten en is vanaf het eerste moment een scheppende manier van handelen. De partituur uitvoeren is de partituur *uitvinden*.

SPELEN

213. Repeteren, instuderen en herhalen is benoemen, de muziek betekenen, ontcijferen, interpreteren, vastleggen en loslaten. In dat betekenen, benoemen, vastleggen, interpreteren en vormgeven van de muziek, fixeert een in dit werk opererende chaotische flux van krachten zich tot het teken en de vatbare orde van herhaalbaarheid. De musicus-ambachtsman herhaalt de herhaling van het mogelijke om routines en gewoontes aan te leren. Hij ontcijfert een interpretatie aan de complexe structuur van de partituur en probeert een oorsprong van muzikaliteit aan de partituur te onttrekken of te ontsnappen aan de orde van tekens van onspeelbaarheid in de affirmatie van het spel. Het spel van het repeteren van het onspeelbare of het repeteren van het onspeelbare spel, zijn twee verschillende manieren waarmee hij een mogelijke interpretatie constitueert. De musicus herhaalt de herhaling en zal 'de macht van de herhaling tegen de herhaling keren' (Sloterdijk 2011: 208), om aan de andere kant van de habitus te geraken en te ontsnappen aan de ontwrichtende werking van de complexiteit van de partituur. De musicus moet

komen tot een actieve interpretatie en participeren door de complexiteit van (on)speelbaarheid te affirmeren in zijn spel. De musicus speelt buiten het centrum en affirmeert de onspeelbaarheid niet als (on)speelbaarheid wat niet hetzelfde is als *niet* spelen of niet kunnen spelen; hij speelt buiten het centrum van zekerheid en ontgint mogelijkheid aan de affirmerende kracht van onzekerheid. 'Men moet altijd de oorsprong van een nieuwe structuur denken naar het model van de catastrofe – de verstoring van de natuur in de natuur, de natuurlijke onderbreking van de natuurlijke verbinding, het doen verdwijnen van de natuur' (Derrida 1967b: 426). Het spel is altijd verstoord door het teken van de partituur en vindt daar juist haar natuur. Het spel is de ontwrichting van de schriftuur in de ontwrichting van het spel.

214. Het spel van de uitvoerder doorbreekt de habitus van het mogelijke. Het spel staat in een spanningsrelatie met de partituur in een verhouding van zogenaamde (on)speelbaarheid. Het spel is de ontwrichting van de speelbaarheid. De onspeelbaarheid van een figuur moet gedacht worden vanuit het *alternatief* voor onspeelbaarheid. We moeten de (on)speelbaarheid van de complexity-partituur bekijken vanuit de mogelijkheid van het spel en niet omgekeerd. De ene denkt oppositioneel vanuit negatie en is destructief, de andere denkt vanuit affirmatie en is deconstructie. Gezien vanuit onspeelbaarheid leidt het zich verliezen in onspeelbaarheid tot een niet-uitvoerbare interpretatie. Gezien vanuit de vrolijke affirmatie à la Nietzsche leidt het verkennen van onspeelbaarheid tot een actieve scheppende interpretatie die buiten het centrum ligt van de tekst. Een interpretatie die zich voltrekt buiten het spoor van de tekst.

Deze affirmatie bepaalt dus dat wat niet het centrum is op een andere manier, namelijk als verlies van het centrum. En ze speelt het zonder weg terug. Want er is een spel dat zeker is: een spel dat zich beperkt tot het vervangen van gegeven, bestaande aanwezige stukken. In het absolute toeval levert de affirmatie zich ook over aan de genetische indeterminatie, aan de avontuurlijke kiemkracht van het spoor (Derrida 1967b: 427).

De uitvoering stroomt als een spoor in en uit de tekst. De interpretatie treedt door het teveel aan notatie buiten de oevers van de tekst, wist de grenzen uit en ontsluit de notatiestroom aan de andere zijde van de notatie. Ze schept in het stromen haar eigen spoor dat spoort naast het centrum van het spoor. De stroom hertekent al stromend de kaart van zijn verloop en wist daarbij de grenzen van zijn stroming. Daar onthult zich in het spoor de vorm.

De komst van het schrijven is de komst van het spel; het spel gaat nu naar zichzelf, de limiet uitwissend waarmee we dachten de cirkelgang van de tekens te ordenen, alle zekerheden in de betekenis met zich meeslepend; alle bolwerken, alle schutplaatsen die toezicht hielden verkleinend op het speelveld van de taal. Dit komt strikt genomen neer op het vernietigen van het concept "teken" in al zijn logica. Het is ongetwijfeld geen toeval dat deze overstroming optreedt op het moment waarop de uitbreiding van het begrip taal alle beperkingen uitwist. We zullen het zien: deze overstroming en dit

uitwissen hebben dezelfde betekenis, ze zijn één en hetzelfde fenomeen (Derrida 1967a: 16).

De 'differantie' van de partituur is de mogelijkheid van de conceptualisering van het spel dat de differentie van het musiceren produceert. De muziek speelt zich niet af in het centrum van de tekst, de tekst decentraliseert zich in het spel dat de tekst vertakt. De tekst zaait zich uit tot een rhizoom van differerende non-centra, de complexiteit verspreidt en divergeert het 'monster' van de partituur in het 'monster' van de uitvoering.

Wat telt is de divergentie ... de decentrerings van de cirkels, het 'monster'. Het geheel van cirkels en reeksen is dus een informele, ontgronde chaos die geen andere wet kent dan zijn eigen herhaling, zijn reproductie in de ontwikkeling van alles wat divergeert en gedecentreerd is. ... De identiteit van het gelezen object valt werkelijk uiteen in de divergente reeksen ... zoals de identiteit van het lezende subject uiteenvalt in de gedecentreerde cirkels van de vele mogelijke lezingen (Deleuze 2011: 114-115).

De complexity-partituur biedt een chaos aan interpretatiemogelijkheden die niet samenkomen in een gemeenschappelijk middelpunt van het zelfde. De herhaling van de uitvoering schept de schriftuur steeds opnieuw, zij hertekent en herschrijft de tekens van de partituur. De herhaling tekent het origineel steeds vanuit een ander gezichtspunt dat in het spel origineel wordt. Spelen is de passie van het origineel scheppen in de chaos van het oerschrift. Spelen is componeren, het samenstellen van klanken in de uit zijn oevers tredende stroom van het schrift.

215. Elke vertolking van een complexity-partituur brengt altijd iets *anders* dan hetgeen de componist-auteur heeft genoteerd. De musicus brengt het niet-gehoorde tot horen door in zijn spel iets te vangen dat in het teken staat van iets origineels wat zich nog moet realiseren en dat tegelijk ingeschreven staat in het consistentieplan van iets wat reeds is geweest. Muziek spelen, luisteren en interpreteren als vorm van onderzoek is een activiteit waarbij men poogt zijn gewoontes te deconstrueren. Het is de taak van de musicus een soort muzikale leegte in lichaam en geest te creëren waarin de muziek als artistiek gebeuren plaatsvindt. 'Een soort opschorting van de gebruikelijke intenties van de geest die zijn verbonden met de habitus, de houdingen van het lichaam' (Lyotard 1992b: 30). Wil men in een complexity-partituur de 'juiste' toon vinden dan moet de musicus zich bevrijden van datgene wat hij reeds heeft verworven aan attitudes om te opereren in het spoor van de 'differantie' van partituur en muziek.

216. De musicus laat met zijn vertolking van de partituur een spoor in de tekst achter, edoch geen waarheid van de tekst. Alleen sporen prikkelen de verbeelding die doet dromen van nieuwe uitvoeringen, nieuwe beluisteringen en nieuwe composities.

217. Zonder de energie van de ontwrichting is de uitvoering van een complexity-partituur nergens.

218. Het is de taak van de musicus om in zijn spel een artistieke habitus van het verschil te ontwikkelen, om een onderzoekende manier van waarnemen, denken en handelen aan te nemen waarmee hij in het veld van de artistieke en experimentele praktijk zich kan handhaven en veranderen. Hij zal de automatismen, de affecten en gewoonten van zijn spel bevragen en doorbreken, het onbekende onderzoeken tot het verworven en gekend is, en vervolgens doorgaan tot het gekende wederom voorbij het bekende wordt gevoerd. Krachten inzetten om ingesleten gewoontes te ondermijnen en op zoek te gaan naar het steeds andere verschil. Habitus creëren is habitus deconstrueren. Het is een dislocatie of ontsluiting maar ook een verplaatsing, een uit elkaar halen en ontwrichten van gewoonten. De muziek van de partituur bestaat niet buiten haar uitvoering, ze moet 'het buiten' ontsluiten en verspreiden, uitzaaien en vertakken in het zenuwstelsel. De muziek zal herhalen om verschillend te zijn. De musicus zal herhalen om zoveel mogelijk te variëren, combineren en hercombineren, het onbekende te leren kennen en het bekende opnieuw te bevragen, tot hij er opnieuw het onbekende erin naar boven weet op te halen. De herhaling moet worden verworpen om de grondslag te vormen van een nieuwe habitus in de metamorfose van de agens: 'ze maakt de herhaling niet tot iets waaraan een verschil wordt 'onttrokken', of iets wat het verschil als variante omvat, maar tot het denken en de productie van het 'absoluut verschillende'; ze zorgt ervoor dat de herhaling voor zich het verschil wordt' (Deleuze 2011: 151). Het onbekende van de partituur onderzoeken is de praktijk van het uitvoeren en onderzoeken tot aan de grens waar ze niet meer kan worden onderzocht. Pierre Boulez omschrijft het proces als volgt:

Bij de eerste ontmoeting met een werk ben in de war, want je kent het niet en je moet het nog ontdekken. In deze eerste fase tast je totaal in het duister. In de tweede fase begin je het werk te analyseren en vervolgens ken je het, omdat je de opbouw kent, je weet hoe het in elkaar zit, je hebt alles een plekje gegeven, daarna denk je dat je het kent omdat je alles goed hebt beluisterd en helemaal hebt doorgrond. Maar als je wil verder gaan en het hoe en het waarom wilt weten, en méér dan het hoe en het waarom, dan tast je opnieuw in het duister, want dat zul je nooit weten, je zult nooit weten waarom het ene werkelijk beter is dan het andere' (Boulez in Scheffer 1994).

219. Wanneer een musicus een nieuwe complexity-partituur wil spelen, zijn de eerste vragen: 'hoe klinkt het?', 'is het een efficiënte en zinvolle notatie?', 'is het boeiende muziek, artistiek uitdagend?', 'is de partituur speelbaar?', 'werkt het voor een publiek?' In een eerste studiefase moeten streken, vingerzettingen, posities en snaarwisselingen zorgvuldig worden bestudeerd, aangebracht en ingeoeffend. Noten, ritmes, timbres, klankeffecten, structuren en nuances moeten worden aaneengeregend tot 'logische', muzikale frasen. De musicus kan ons leren welke vingerzettingen en streken hij hiervoor gebruikt, wat hij doet en wat hij niet doet. Zo kan hij zeggen: de partij is te spelen met de volgende vingerzettingen; de complexe ritmiek van een specifieke passage is letterlijk onspeelbaar maar naar de geest wel uitvoerbaar; de

polyfonie is denkbaar maar als dusdanig niet exact speelbaar; de notatie toont niet hoe de muziek klinkt maar hoe ze tot muzikale werking komt. Onderzoeken hoe een complexity-partituur werkt is het wegwerken van de a priori's, de remmingen, de impact van de gewoontes, het afwenden van onbruikbare ideeën die de musicus ervan weerhouden de muziek in haar volle gestalte te interpreteren, te horen, te voelen en te begrijpen. Hij moet binnendringen in datgene wat de muziek in hem naar boven roept: de hindernissen op de weg naar het muzikale opheffen, het falen van de notatie, het falen van de techniek, de vingers, de handen en de strijkstokhandelingen wegwerken of opheffen; het andere van hetzelfde en het andere van het andere in zijn spelen ophalen en anders repeteren in de optimalisering van het betere naar het beste falen. Een kritische analyse van de partituur die de onspeelbaarheid van een werk aantoont is vanuit artistiek oogpunt weinig relevant. Het gegeven 'onspeelbaarheid' als artistiek probleem kan daarentegen wel tot uitdagende en artistiek beklivende resultaten leiden. Dat is de essentie van het onderzoek als artistiek experiment en artistiek experiment als onderzoek.

220. Tijdens het oefenen van een complexe passage moet men soms op zeer mechanistische wijze, tot tientallen keren toe, een passage herhalen, zonder veel nadenken onophoudelijk hetzelfde oefenen om plots op een bepaald moment precies het tegenoverstelde te doen, gewoontes doorbreken om een opening te creëren het andere mogelijk te maken; het naar je toe vallende *versgil*, het moment waarop iets ontstaat dat aan alle voorspelbaarheid ontsnapt in wat inspiratie wordt genoemd, de geniale vondst die als een toevallig neveneffect tot de orde van het spelen komt. Inspiratie, oplossingen en vondsten als een vorm van *collateral gain*. Een bewust uitgelokt toeval dat uit de winst van het falen voortkomt. Op andere momenten probeert de musicus tal van mogelijkheden en speelversies uit. Versies en mogelijkheden worden met elkaar gecombineerd, afgewogen en gekozen in functie van verschillende artistieke doelstellingen. Eens de keuzes zijn afgebakend, volgt de instudering, de interpretatie en de verfijning. De afwerking en de uitvoering zijn echter altijd onderweg en elke uitvoering is altijd een soort van tussenstop in de voorttrekkende beweging van de uitvoeringen die zullen volgen.

221. Met betrekking tot de artistieke onderzoekspraktijk moeten we stellen dat de vragen die er echt toedoen elk empirisch onderzoek steeds overstijgen en naar meer esthetische, filosofische dimensies van de muziekpraktijk voeren. Deze zijn bijzonder moeilijk te analyseren los van hun vaak voorkomende toegevoegde waarde in de niet-talige resonanties met andere kunstvormen. In tegenstelling tot de onderzoekende vraagstellingen die via logische redeneringen fenomenen onderzoeken, gebeurt het in de muziek vaak dat men iets speelt vanuit een intuïtief weten en aanvoelen dat meer op ervaring berust dan op analytische kennis. Iets dat men muzikaal intuïtief 'weet' wanneer niemand ernaar vraagt, maar wat men niet weet als men ernaar vraagt omdat dit weten geen discursieve kennis omvat. Een weten en voelen dat zich gaandeweg langzaam en onmerkbaar in ons naar boven denkt in de ervaring van het niet-wetende luisteren *in* het werk. Dat is de creatieve paradox van het horen: niet het luisteren naar wat men hoort is van belang maar het luisteren naar wat men niet hoort of nog niet gehoord heeft. De belangrijkste opdracht van de musicus is echter hoe het 'kunstwerk' muziek zelf te realiseren, hoe de 'chaos' van de partituur te overwinnen en om te zetten in een goed en harmonisch opgebouwde interpretatie; anders gezegd, hoe de musicus de partituur als propositie

en artistieke uitdaging uitwerkt tot een consistent klinkend geheel; de 'dissonant' in het beeld van de muziek waarnemen en emanciperen tot een vrij klinkende dynamische uitvoeringspraktijk. Daar ligt de werkelijke essentie van muziek als artistiek gebeuren, in het zoeken en vinden van de voor 'waar' aan te nemen *waarneming* van de verborgen mogelijkheden van de partituur en haar vele uitvoeringen.

222. Zonder elegantie, lichtheid en veerkracht kan zelfs de moeilijkste en technisch uitdagendste partij in een complexity-partituur nooit tot een 'zuivere' muzikale vertolking worden gebracht. De complexity-partituur zet zich in haar intellectuele schijn af tegen de klassieke uitvoeringspraktijk en interpretatiegeschiedenis, tegen de binaire oppositie magister-componist, uitvoerder-dienaar. De musicus moet handelen als scheppend kunstenaar en is hiermee evenzeer de auteur of magister-uitvoerder van de uit te voeren muziek. Beide zijn onlosmakelijk met elkaar verbonden. De partituur is een constellatie van handelingssituaties die de uitvoerder 'meesterlijk' naar zijn hand zal zetten. De speler wordt bevorderd tot meester-onderzoeker. Met de hem eigen artistieke kwaliteiten maakt de uitvoerder zijn eigen parcours in de 'ontgronde chaos' en trekt hij verborgen sporen in de singuliere muzikale strata van de in kaart gebrachte partituur. De schriftuur is transcendent, intellectualistisch en apollinisch maar ze daagt in haar overweldigende complexiteit rechtstreeks het instinct uit van de erotactiele handeling van het spel. Daar wordt zij immanent, lijfelijk en dionysisch! De partituur is een geconstrueerd muzikaal actieplan, een verleidingsplan dat door de verbeeldingskracht van de musicus getransfigureerd moet worden tot de aangrijpende sensatie van de klinkende muziek. De uitvoeringspraktijk is dynamisch, complex, eigenzinnig en beoogt op een singuliere weg een esthetica van de vrijheid van het verschil. De intensiteit en energie van het zelfde ontwricht de gekende notatie-, lees- en uitvoeringspraktijken en draait ze om tot kunst van (on)mogelijke onmogelijkheid. Hoe meer discipline een goed gecomponeerde partituur bewerkstelligt, hoe meer spontaniteit en vrijheid ze mogelijk maakt.

223. De complexity-partituur kan niet langer worden gedacht en gespeeld vanuit het primaat van het origineel, het model van de partituur als het klankbeeld van de uitvoering. De gelijkschakeling van het zelfde van de partituur met de identiteit van de uitvoering en omgekeerd is het einde van het muzikale platonisme dat het verschijnsel van de partituur als representatie met zich meebracht. Het oefenen en spelen van het onderscheid tussen partituur en uitvoering leidt slechts tot resultaat als men van een omdraaiing vertrekt die het zelfde van de notatie leest in een verhouding tot het verschil, terwijl de verschillen die de identiteit van de uitvoering bepalen op gelijkaardige wijze een vernietiging van hun identiteit als verschil ondergaan. Alleen zo wordt het verschil op zich geaffirmeerd en niet bemiddeld in een realisatie van een origineel als representatie. Het origineel van de partituur creëert zelf het origineel van de uitvoering dat verschil is. Het spel van de uitvoerder is de creatie van een eindeloos aantal niet-identieke originelen die aan het origineel van de partituur hun origine ontnemen. De gelijkenis van het zelfde van de partituur en de uitvoering wordt afgeschaft. Dat is de 'ontgronding van de chaos'. Ze zijn elkaars onbemiddelde (af)grond of zuivere verschil. De uitvoeringspraktijk van de onmogelijkheid is de vormgeving van vrijheid als een niet-bemiddelde grondslag van het musiceren. De uitvoeringspraktijk is het vormgeven aan de ontgronding van de notatie, de ontgronding van het spel, het ontdekken van het grondeloze van

complexiteit die de grondslag is van artistieke vrijheid. De chaos van de partituur en de chaos van de uitvoering zijn geen twee verschillende verschijningen van het zelfde, het zijn twee gelijksoortige verschijningen van het verschil dat de identiteit is van hetzelfde. Geen twee uitvoeringen van het zelfde zijn identiek gelijk, twee uitvoeringen van het zelfde zijn verschillend identiek.

224. De kunst van het oefenen is de kunst van verschil en herhaling – *Différence et répétition* (Deleuze 2011). Het kritische punt van de (on)speelbaarheid ligt in de wijze waarop de niet-noteerbare act van het spelen op noteerbare wijze wordt voorgesteld. Het *on* en het *niet* is geen uitdrukking van het negatieve maar van het verschil tussen notatie en het gespeelde, tussen spelen en het genoteerde.

225. Speelbare onspeelbaarheid is ook *niet*-speelbaar, waarbij het *niet*-speelbare niet het wezen is van het negatieve van datgene wat we 'werkelijk' onspeelbaar kunnen noemen. Het *niet*-speelbare is het wezen van zowel het probleem van als de vraag naar de realisatie van de artistieke propositie. Het verschil is niet het negatieve; integendeel, het speelbaar *niet*-speelbare is de grond van het verschil dat zich affirmeert in de vormgeving van het spel. Ze is de speelbare differentie: de notatie en de uitvoering zijn verschillend maar niet aan elkaar tegengesteld in de vorm van een negatief. De complexe notatie van de partituur valt niet samen met de complexe realisatie van de uitvoering. De partituur is het consistentieplan van de *consistente* verschillen die in het spelen worden bewerkstelligd. Complexe notatie is alleen werkzaam wanneer ze als verschil consistent verschillend kan worden gebracht. De partituur bundelt het verschillende samen in de 'origine' van de uitvoering. De complexiteit diversifieert de verschillen opdat het gelijke van de uitvoering nooit in het gelijke van de partituur kan worden omgezet. Elk verschil in de uitvoering zal zijn eigen muzikale figuur vinden, gebaseerd op de ontgronding van de chaos, het wezen van het probleem en de vraag die stuurt naar selectie, seductie en propositie.

226. De complexe notatie haalt het speelbare naar boven door het onspeelbare in het notatieteken van de partituur af te bakenen. Dat wat kan worden genoteerd, grenst het speelbare af en daarmee ook het onspeelbare. De notatie maakt wat in de tekst niet hoorbaar is leesbaar, en de uitvoering maakt wat in de tekst niet noteerbaar is hoorbaar. De potentiële macht van de partituur wordt in de uitvoering beantwoord in de creatieve kracht van de uitvoering.

In muziek kunnen menselijk lichaam en ziel in een fantastische, immense harmonie verenigd worden. Geen andere kunst vraagt die totaliteit of maakt die mogelijk. De kunstenaar kan tijdens een uitvoering op een absolute manier leven. Hij kan krachtig zijn en subtiel, heel complex of heel eenvoudig, hij kan zijn brein gebruiken om een ogenblik in klank te vertalen maar hij kan er ook het hele ding mee omvatten. Waarom zou ik hem 'de vreugde van de triomf' niet gunnen – triomf dat hij zijn eigen vermogens kan overtreffen. (Xenakis in Varga 1996: p. 65-66)

Het lezen en uitvoeren van de partituur is een kunst van lijnen trekken, begrenzen en afbakenen, overschrijden en overstijgen. In de notatie tot ziedende snelheid worden, deel van haar vorm worden en punten veranderen in lijnen. Lezen, ontcijferen, programmeren en automatiseren. Zonder steigers zich vastklampen tussen de extremen – de spanningsboog van het muzikale gebaar en datgene wat deze breekt. Herhalen om de eigen vermogens te overtreffen en muteren in de kracht van loslaten, *'de vreugde van de triomf!'* Het tot leven wekken van de klank, haar energie en eindeloze differentie. Dat is van betekenis. Tussen snaar en strijkstok niet de eenheid maar de veelheid. Tussen lijf en klank niet de uitvoering maar de uitvoeringen!

VERSCHIL EN HERHALING

227. Het instuderen en oefenen van een complexity-partituur is een kunst, een kunst van oefenen van verschil *en* herhaling en uitvoeren van verschil *in* herhaling. De herhaling in het oefenen is gericht op het zelfde, het identieke, de gelijkenis met betrekking op dat wat verschilt en verschillend blijft. Herhaling vraagt de ondermijning en de overschrijding. De herhaling is 'het zelfde *van* het verschillende, het ene *van* het veelvoudige, het gelijkende *van* het niet-gelijkende' (Deleuze 2011: 195) Herhaling als vormgever van de *gelijkenis* is de taal van de techniek, het ambacht van het spelen en het identieke van hetzelfde. Herhaling als vormgever van de *ondermijning* en *overschrijding* is de taal van de kunst, de creatie van het muzikale, het artistieke en het unieke van het andere, het verschil. Het gelijke van de partituur is te oefenen, inwisselbaar en te verbeteren. Het andere, het unieke van de uitvoering is niet te oefenen, niet inwisselbaar en is alleen te herhalen als de herhaling van het nieuwe. Het ene is de herhaling van het zelfde, het andere is de herhaling van het verschil. De herhaling van het zelfde berust op *selectie*, het afwegen, het inruilen en affirmeren van het goede tegenover het minder goede. De musicus test, experimenteert en maakt keuzes binnen de herhaling van de ongelijkheid van hetzelfde. De herhaling van het verschil berust op *seductie*, het ontmoeten van het vreemde, het opgaan in het andere. De musicus overtuigt, scheidt verschil en verleidt binnen de herhaling van het vreemde dat hij maakt tot het andere van het andere, het nieuwe van het verschillende verschil; het nieuwe dat zich steeds anders vernieuwt tot het andere ander van het zelfde.

228. Herhaling is de herhaling van het *zelfde* van herhaling en het *andere* van herhaling. Het zelfde-zelf en het andere-zelf van het zelf, het zelfde-ander en het andere-ander van de ander. Herhaling zoekt verschil in het zelfde van het zelf en het andere van het zelf, en herhaling zoekt herhaling van het zelfde van de ander en het andere van de ander ($z' = z-z + a-z$, $a' = z-a + a-a$). Herhaling van het zelfde van het zelfde toont het identieke, herhaling van het andere van het zelfde toont het gelijkende. Herhaling van het zelfde van de ander toont het niet-identieke, herhaling van het andere van de ander toont het verschil. Het zelfde is dat wat in de herhaling verschilt en blijft verschillen. Wat zich in de uitvoeringspraktijk herhaalt, is het zelfde van het verschillende, het identieke van het veelvoudige, het gelijkende van het niet-gelijkende.

229. De herhaling van het oefenen is niet gericht op het gelijke, de herhaling van hetzelfde of het identieke maar op de iteratie de *her*-haling, de terughaling of ophaling van de alteriteit. Jacques Derrida beschouwt het Franse begrip *itérabilité* als een van de verschijningen van de *différance*. Het woord, aldus Derrida, is een koppeling van *iteratio* (latijn: herhaling), *iter* (komt van *itara* sanskriet: anders) en *alteriteit* of vervorming. De *itérabilité* is niet de herhaling van een zelfde maar veronderstelt in de herhaling de werking van het ander van het zelfde en het zelfde van de ander. Herhaling en alteratie zijn op een paradoxale manier met elkaar verbonden. Derrida toonde in vele geschriften aan dat de herhaling van een woord nooit en te nimmer absoluut hetzelfde kan zijn: 'herhaald is dezelfde zin nooit twee keer hetzelfde' (Derrida 1967b: 296). Wat herhaald wordt bezit een zekere identiteit waardoor het als zelfde kan worden herkend maar het herhaalde wordt zelfs indien van letterlijke herhaling sprake is, nooit twee keer als zelfde, exact betekend of ervaren. Herhaling verandert het herhaalde zelf en affecteert het tot een ervaring van het andere van het zelfde. Ook bij Deleuze is deze gedachte de kern van een uitvoerig onderzoek naar het verschil dat door de geest aan de herhaling zelf wordt onttrokken: 'Herhaling verandert niets in het object dat wordt herhaald, maar verandert wel iets in de geest die het aanschouwt' (Deleuze 2011: 116). Herhaling itereert en altereert. Dit principe is reeds lang bekend in de muziek. Een extreme ervaring van iterabiliteit bieden de 840 herhalingen van een zelfde motief in Erik Satie's *Vexations* (1893) voor piano. Hoewel letterlijk herhaald, nooit klinkt elk motief tweemaal hetzelfde. Voorbijgaand aan waar Derrida het over heeft, kan het begrip iterabiliteit met betrekking tot muziek en de herhaling van een complexity-partituur worden uitgebreid daar waar het principe van de letterlijke herhaling onmogelijk wordt gemaakt, ondermijnd of overschreden. Daar waar herhaling van hetzelfde onmogelijk wordt ontstaat een iterabiliteit van het andere, wanneer de figuur van herhaling niet langer als 'zelfde' kan worden herhaald maar als product van het andere van de ander. Wanneer de notatie van de partituur, het teken dat herhaling mogelijk maakt, tegen zichzelf wordt gericht en daarmee het spelen de iteratie zelf affecteert en altereert, muteert ze tot het andere van het zelfde en het andere van de ander. Identiteit en verschil, herhaling en alteratie muteren in de partituur door het proces van realisatie en itereren, altereren de muziek tot het andere van het zelfde en tot hetzelfde van het andere. Het begrip iterabiliteit kan zo worden uitgebreid als de herhaling van het zelfde 'als ander'. Als we een uitvoering van TMS2 herkennen als dusdanig, ervaren we hoe identiteit en verschil, herhaling en alteratie de kenmerken van de partituur als uitgevoerde muziek affirmeren. Simultaan ervaren en horen we tevens de werkelijke verschillen die elke uitvoering van het werk onvermijdelijk met zich meebrengt en maakt tot de singuliere gebeurtenis TMS2. Herhaling muteert als herhaling met verschil en verschil in herhaling. De complexe notatie van een complexity-partituur genereert in de uitvoering nooit tweemaal hetzelfde. Het klinkende resultaat als verschil is een 'zelfde' van het 'verschillen'. Dergelijke alteriteit structureert de herhaalbaarheid van het teken binnen een complexity-partituur aldus tot een geheel van het anders-zijn door anders-woorden.

230. De complexity-partituur 'affirmeert' de herhaalbaarheid van de muziek die ze voorstelt in het herhaalbare andere van de notatie. Een partituur wordt nooit tweemaal op identieke manier gelezen noch gespeeld. Wat de notatietekens 'zeggen' ligt tussen wat de tekens 'zeggen' als schrift en wat de tekens 'zeggen' als handeling voor de speler die ze speelt. Hij die de partituur 'leest' doet altijd een inbreuk op de intentie van het teken en schept lezend een extensie die een blijmoedige betekenis aan de tekst toeschrijft. Dat is het punt waar een partituur en een uitvoering elkaar

wederzijds 'betekenen' met 'plezier', waar intentie en extensie elkaar verruilen in de onherhaalbare betekening van het teken en de affirmerende handeling van het spelen. De extensie van het andere (de uitvoering) is de intentie van het zelfde (de partituur). De intentie van het andere is de extensie van het zelfde: *her*-andering en *ver*-haling, *her*-haling en *ver*-andering. Iterabiliteit ontstaat, anders gezegd, in de kracht van het teken, daar waar de tekens ontspreken in het leesspoor van de lezer.

Iterabiliteit verandert en besmet – als was het met een parasiet – wat ze aan identiteit verleent en aan herhaling mogelijk maakt; het laat ons geen andere keuze dan iets te bedoelen (te zeggen), dat (ook, al, altijd) anders is dan wat we bedoelen (te zeggen); dan iets anders te zeggen dan wat we zeggen en hadden willen zeggen, iets anders te begrijpen dan ... enzovoort. Men kan ook zeggen: het onvoorziene is nooit een toeval ... Juist in het beperken van datgene wat ze toelaat, in het overtreden van de code of de wet die haar vormt, schrijven de tekens van iterabiliteit zich onherleidbaar in, in herhaling (of in identificatie): a priori, altijd en meteen, zonder vertraging, terstond, *aussi sec*' (Derrida 1990: 63).

231. Iterabiliteit *gebeurt*, bij toeval van herhaling en bij herhaling van toeval. Het lezen moet snelheid zijn, absolute snelheid en traagheid tegelijk. Verlangen naar $x + n$. Herhalingen van herhaling koppelen aan een variabele van het nieuwe. Het nog eens en nog eens. Muziek die steeds meer muziek voortbrengt. Herhaling die herhaling van het nog eens voortbrengt. Dat is muziek in praktijk brengen. Het concept van de herhaling perfectioneren tot het verschil. Voor eens de herhaling tegen de herhaling inzetten. De niet-herhaling herhalen tot nog eens. Opnieuw. Voor de tweede maal en nog. Opnieuw en wederom. Opnieuw wederom en wederom opnieuw. *Iterabiliteit*. Het grote *refrein* van de non-herhaling worden. De *her*-haling die nooit eindigt met beginnen.

232. Methode. Neem de partituur, bekijk en lees met aandacht alle pagina's, de een na de ander, van voor naar achter, van achter naar voor, vanuit het midden naar buiten, door elkaar of achter elkaar, het maakt niet uit. Bekijk, lees en bestudeer langzaam de tekens, het handschrift, de druk, de grafische structuur, de zetspiegel, de textuur, de densiteit, de structuur, de contrasten, de herhalingen, de hernemingen, de veranderingen, de motieven, de ritmes, de zinnen, de thema's, enzovoort. Bekijk rustig alle informatie en lees; bedenk en hoor zoveel mogelijk al wat in de partituur genoteerd staat; lees tot wanneer je er helemaal niets meer in ziet, niets meer in denkt, hoort of voelt en ga dan door met lezen. Ga door tot wanneer het lezen begint te 'lezen', het lezen begint te 'horen', het horen begint te 'denken', het denken begint te 'voelen'. Dat allemaal bij wijze van nooit eindigend begin. Nog eens, nog eens en nog eens.

herhalingsverschillende verschillen als een gevoelige plaat van herhalingsverschillende verschillen van herhalingsverschillende verschillen. Vermogen tot verandering dat ons beroert in de stille herhaling van herhalingsverschil. Niet *door* de geest maar *in* de geest. Het herhalen verandert niets in de partituur die wordt herhaald. Herhaling verandert niets in de partituur die wordt herhaald, herhaling verandert de geest van hij die oefent. Spelen is nooit herhalen maar verschillen in de act van het herhalen, verschillen tussen de act van twee herhalingen in. Verschillen als overgang van de ene orde van herhalen naar de andere. Verschil en herhaling van verschil en herhaling. Herhalen is different worden in de act van het herhalen. Herhalen is different worden in de act van het verschillen. Het veranderende van het verschil dat differeert als herhaling van verschillen. Het veranderende van het verschil dat differeert als herhaling van verschillen. Niet de herhaling is het herhalen maar het verschillen is herhaling.

235. Verschil neemt niet toe noch af, verschil 'wordt' 'different'.

236. De act van het musiceren is de gebeurtenis van het klank-woorden van muziek, stilte-woorden van muziek, ruimte-woorden van muziek, tijd-woorden van muziek.

Klank-wording van stilte, tijd en ruimte van muziek. Stilte-wording van tijd, ruimte en klank van muziek. Ruimte-wording van tijd, klank en stilte van muziek. Tijd-wording van klank, stilte en ruimte van muziek. Klank, tijd, ruimte van stilte. Klank, stilte, tijd van ruimte. Klank, ruimte, stilte van tijd.

Alleen daar klinken de kreten 'Alles is gelijk!' en 'Alles keert terug!' Maar 'Alles is gelijk!' en 'Alles keert terug' gelden alleen daar waar het uiterste punt van het verschil is bereikt. Eén enkele Stem voor het veelvoudige met zijn talloze wegen, één enkele Oceaan voor alle druppels water, één enkele uitroep van het Zijn voor alle zijnden – op voorwaarde dat elk zijnde, elke druppel water en elke weg een uiterste toestand bereikt, met andere woorden, dat ze het verschil bereiken waarin ze verschuiven en zich vermommen en van waaruit ze terugkeren door rond hun beweeglijke punt te draaien (Deleuze 2011: 443-444).

Arne Deforce

