

de noten

zijn op

de noten

zijn op

 VSBfonds

 buma
cultuur

 braM

 nov
ember
music

twee essays over ontwikkelingen binnen
de hedendaagse muziekpraktijk

November Music

November Music is een internationaal festival voor actuele muziek sinds 1993. Het festival vindt jaarlijks plaats in 's-Hertogenbosch (NL) en Gent (B). November Music selecteert interessante en eigenzinnige Nederlandse en buitenlandse componisten, musici en ensembles en geeft daarmee een indruk van het actuele muziekleven in verschillende landen. In de selectie ligt een accent op jonge makers. November Music volgt de keuzes van de componisten / bedenkers waardoor er alle mogelijke kunstmuziekgenres gepresenteerd worden.

BraM

BraM – organisatie voor muziek in Brabant – heeft ten doel het versterken van de Brabantse muzieksector in de volle breedte. Bij de uitvoering hiervan legt BraM het accent op het verhogen van de kwaliteit en het stimuleren van de creativiteit bij al haar doelgroepen. Hierbij wordt nauw samengewerkt met de gemeenten en de provincie Noord-Brabant.

de noten zijn op

Twee essays over ontwikkelingen binnen de
hedendaagse muziekpraktijk

November Music & BraM

's-Hertogenbosch & Tilburg 2008

Inhoudsopgave

Vooraf	3
Opnieuw beginnen - <i>Paul Craenen</i>	7
Help, de noten zijn op - <i>Jo Sporck</i>	29
Over de auteurs	35
Colofon	36

Vooraf

'Any work of art which is not a beginning, an invention, a discovery is of little worth'.

Ezra Pound

De aanleiding voor deze uitgave van *BraM & November Music 2008* is een door velen uitgedragen gevoel van crisis binnen de eigentijdse muziekcultuur. Het spectrum aan muzikale middelen zou langzamerhand zijn uitgeput, waardoor de *autonome* 'ontwikkeling' of 'vooruitgang' zou zijn gestokt. 'De noten zijn op'. De belangrijkste innovaties vinden niet langer plaats *binnen* de discipline zelf, maar worden *daarbuiten* tot stand gebracht doordat allianties worden gesmeed met aangrenzende artistieke domeinen, zoals de beeldende kunst, *digital art*, de videokunst, de literatuur, het toneel en de dans. 'Alle belangrijke muzikale parameters – lijn, kleur en beweging – zijn uitgepuurd,' schrijft Jo Sporck met gevoel voor beeldspraak in dit boekje. Enkel met een stap over de mediale grenzen heen kan er nog van vernieuwing sprake zijn. De discipline is daarmee uiteraard niet opgeheven, maar heeft wel aan intrinsieke betekenis en prestige ingeboet omdat haar vitaliteit afhankelijk is geworden van de multimediale relaties die zij kan vormen en onderhouden.

Er valt veel te zeggen over de juistheid en betekenis van deze sombere (veel te sombere?) diagnose. Biedt het overschrijden van mediale grenzen aan veel podiumkunstenaars niet ook nieuwe mogelijkheden en kansen? In ieder geval is het zaak de theoretische en praktische consequenties van een dergelijke waardering van de huidige muziekpraktijk grondig te doordenken. De

vernieuwingseis – ‘*make it new!*’, met de woorden van de dichter Ezra Pound – is diep in ons artistieke bewustzijn verankerd. Het kritisch apparaat, waarin gerelateerde begrippen circuleren als ‘oorspronkelijkheid’ en ‘authenticiteit’, is er mede op gefundeerd. Bovendien speelt de eis van het nieuwe een rol bij het verdelen van de schaarse subsidies. Ook om redenen van erfgoedbeheer, educatie en marketing worden financiële middelen verstrekt. Maar wanneer ideeën over een gedroomde ‘voortgang’ en ‘ontwikkelingen binnen de discipline’ de grondslag vormen van subsidiebeleid, zingt de eis van het nieuwe op de achtergrond luid mee. De aanvraag die niet nieuw is (*niet* ‘verrassend anders’, *geen* ‘opnieuw begonnen begin’, *geen* ‘reis door nog onbekende muzikale gebieden’), belooft *geen* ‘voortgang’ en kan daarmee *geen* bijdrage vormen aan de muzikale ontwikkelingsgang die subsidiegevers zich keer op keer verbeelden. Gewogen, maar te licht bevonden. De materiële dimensies van het geld en de zachte abstractie van het discutabele eindoordeel liggen hier in elkaars verlengde.

De vragen stapelen zich intussen op. Wat betekent dit allemaal, voor vandaag en voor morgen? Hoe moeten we dat ‘nieuwe’ definiëren, vooropgesteld dat dat al kan, nu multimedialiteit en performance sleutelbegrippen zijn geworden? In hoeverre kunnen we ons bij een analyse van deze verschijnselen blijven beroepen op ons beproefde vocabulaire? En waarom blijft men zich bedienen van een omstreden organische visie op de muziekgeschiedenis, waarbij kennelijk het een uit het ander moet voortkomen, langs lijnen van geleidelijkheid? Waarom kunnen we niet leven met opzettelijke breuken, magnifieke vergissingen, productieve crises?

Wie oproer kraait door te roepen dat er een crisis heerst in de cultus van het nieuwe, bewandelt – ironisch genoeg – oude paden. Sinds de Romantiek, toen de eis van de vernieuwing definitief tot universele artistieke norm werd verheven en verweven raakte met historische visies op culturele ontwikkelingen die tot op heden in gebruik zijn – is er bij herhaling beweerd dat een creatieve praktijk ‘door inspiratieloze herhaling’ was uitgedoofd. Ook in de literatuur is gezegd dat alles al gezegd is. De kunstgeschiedenis leert dat dergelijke oproerkraaiers alleen dan een bijdrage hebben geleverd aan de debatten wanneer ze bereid bleken bij te dragen aan de vorming van een relevant begrippenapparaat waarmee de diagnose kon worden verfijnd, herzien of verworpen en over een eventuele remedie kon worden nagedacht. Zonder conceptueel kader – dat perspectieven schept waarbinnen we de dynamiek van de hedendaagse muziekcultuur kunnen waarnemen en begrijpen – is elke discussie over traditie en vernieuwing zinloos.

Daarom hebben *BraM en November Music 2008* Paul Craenen en Jo Sporck gevraagd om over deze en verwante problemen hun gedachten te laten gaan. Beiden nemen – tot ons genoegen – in de hier bijeengebrachte essays uiteenlopende kritische posities in. Zij bieden bovendien geen definitieve antwoorden, maar leveren wel vitale aanzetten tot een debat waarvoor wij u van harte uitnodigen. Want onze interventie door gesprek en reflectie, door publicatie en oproer, door stem en tegenstem, blijft noodzakelijk. De noten kunnen op zijn, onze betrokkenheid is dat niet.

Namens de redactie,

Ben Peperkamp

Vrije Universiteit, Amsterdam

Opnieuw beginnen

Paul Craenen

1 Inleiding

Het valt moeilijk te zeggen wanneer het streven naar een uitbreiding van de muzikale middelen omsloeg in een gedeeld besef dat het muzikale domein niet af te grenzen valt; dat al wat hoorbaar is, muzikaal ingezet kan worden. Wanneer het over deze ultieme expansie van het muzikale materiaal gaat, valt al snel de naam van John Cage. ‘Everything we do is music’, is één van zijn vaak geciteerde uitspraken, die gemakkelijks halve soms nog wordt verkort tot: ‘alles is muziek’.

Hoewel in deze uitspraak van Cage een bevrijding lijkt te weerklinken, is het een stelling die in zijn radicaliteit genomen elke vorm van muzikale creativiteit overbodig maakt. Immers, wanneer alles en overal reeds muziek is, kunnen we beter de experimentele manipulatie en ordening van klanken achterwege laten en in plaats daarvan de aandacht richten op het experiment van het luisteren. Het werk van Cage zelf echter wijst er ons op hoe problematisch het is te bepalen waar het luisteren stopt en het componeren begint. Als het Cageiaanse gedachtengoed vandaag onderschreven wordt, dan gebeurt dat meestal met de nuance dat ‘alles is (al) muziek’ moet worden opgevat als: ‘alles kan muziek worden *onder bepaalde omstandigheden*’. Deze interpretatie laat al wat meer ruimte voor initiatief. Het gaat dan niet meer om een radicaal samenvallen van leven en kunst, maar om het aanduiden dat er voor alle geluiden bepaalde situaties mogelijk zijn waarin die geluiden als muzikaal ervaren *kunnen* worden. Het

muzikale experiment richt zich dan voortaan op het onderzoeken en bedenken van omstandigheden waarin iets ‘voor het eerst op die manier’ als muziek kan gaan weerklinken. De mogelijkheden om klanksituaties en klankculturen te combineren tot een nieuw geheel met een eigen identiteit zijn eindeloos groot, al was het maar omdat elke herkenbare identiteit weer nieuwe combinatiemogelijkheden biedt. De kunst van het variëren en hercombineren lijkt daarmee een levensverzekering te bieden voor toekomstige generaties muzikmakers.

En toch. De uitspraak dat ‘de noten op zijn’ of de constatering dat alles al wel eens is uitgeprobeerd, getuigen beide van een zekere vermoedheid. Samen met het radicale experiment lijkt immers iets van de levenskracht, de brandie en het optimisme dat een deel van de 20^{ste} eeuwse kunstmuziek kenmerkte, te zijn verdwenen. Misschien nog niet zozeer omdat er op materieel en structureel niveau geen muzikale ontdekkingen meer mogelijk zijn – in theorie is het muzikale speelveld grenzeloos – als wel door het besef dat er in de muziekpraktijk geen sonore of stilistische muren meer te slopen zijn.

Dat laatste besef is inmiddels tot een vooroordeel geworden. Het vooroordeel dat *in principe* alles mogelijk is, zorgt ervoor dat de geïnformeerde muzikkliefhebber nauwelijks nog uit het lood geslagen wordt door een ritme dat uit de haak ligt, een onverwachte kras of een minutenlange stilte. Deze gewenning werkt evengoed ook de andere richting uit: het postmoderne deuntje, of de integratie van muzikale concepten uit jazz, rock of etnische muziek kunnen ons ook in de zogenaamd ernstige muziek allang niet meer verontwaardigen. Wat vroeger nog journalistieke aandacht kreeg als een ‘weerbarstig, gedurfd of ontregelend experiment’, krijgt vandaag in het beste geval het etiket ‘verfris-

send' mee, en in het slechtste geval het label 'slaapverwekkend'.

Veel ruimte tussenin lijkt er voor het vernieuwingsgezinde muzikale experiment niet meer te zitten. Sommigen zullen argumenteren dat daarmee, na een periode van te hooggestemde ambities, de muziekpraktijk tot zijn ware proporties en kerntaken is herleid. Inventiviteit, vakmanschap, virtuositeit, sensualiteit, intensiteit... ja, dat alles is meer dan ooit mogelijk. Maar de grootsheid van een nieuw, radicaal gebaar, met de belofte die daarin vervat zit, lijkt de nieuwe muzikmakers voorgoed te zijn ontnomen. Zij schijnen veroordeeld tot de spreekwoordelijke variaties op bekende of minder bekende thema's.

Maar een experimenteel ingestelde muzikmaker kan zich hierbij niet zomaar neerleggen. Nu de muzikale schattentocht op eigen bodem nog slechts kleine vondsten oplevert, zoekt de ware avonturier van vandaag alternatieve paden op. Al dan niet bepakt met de nodige muzikale bagage onderneemt hij of zij trektochten tot ver over de grenzen van Muziekland, in de hoop daar andere culturen te ontmoeten, gesprekken aan te kunnen knopen en bij te kunnen leren. En misschien koestert hij of zij bovendien de vage wensdroom zich ergens te kunnen vestigen. Op een plek liefst waar zijn of haar aanwezigheid het verschil kan maken, in een voor creatieve geesten gunstiger klimaat.

Dat zijn redenen genoeg om in dit essay na te gaan wat de reisbestemmingen kunnen zijn, waar ontdekt kan worden.

2 Remix+

Wie vandaag 'muzikaal avontuur' zegt, denkt niet in de eerste plaats aan een nieuw soort ordening van tonen, ritmen en harmonieën, maar aan *spannende situaties*. Aan muziektheaters of

klankinstallaties in fabriekshallen en metrostations; aan muziekprojecten waarin sociale beslissingen het resultaat mede vormgeven (het symfonieorkest dat verzoeknummertjes speelt). Aan een oneigenlijk of onverwacht gebruik van mensen, middelen en instrumenten; of aan interdisciplinaire producties die uniek en (bijna letterlijk) grensverleggend worden genoemd. Het muzikaal experiment lijkt zich met andere woorden naar buiten te keren. Het zoekt nieuwe raakpunten voorbij de grenzen van de eigen discipline, zonder daarbij te willen raken aan de kern van het musiceren zelf. Het gaat niet meer om het deuntje, maar om het verrassingseffect van dat deuntje in een specifieke context.

Dit alles betekent dat er van de muziek zelf niks nieuws meer wordt gevraagd: 'de noten' blijven dezelfde. Maar een en ander impliceert ook dat de sleutels voor het verrassingseffect niet meer in handen liggen van een muzikmaker, maar van een regisseur. De verrassing wordt op een hoger niveau gezocht, op het niveau namelijk van de situatie waarin de muziek zich bevindt, en niet meer op het niveau van het klankrecept. Wat spannend is, schijnt zich af te spelen in de ontmoetingen tussen verschillende media en disciplines, in projecten die kunnen worden voorgesteld als een samenwerking.

Geen interne revoluties dus, maar plustekens en mediale schaalvergrotingen. Een esthetica van de *remix*, maar dan toegepast op een grotere schaal dan de muzikale, op de multimediaaliteit namelijk van situaties waarin muziek voorkomt met andere media of kunstvormen. Laten we deze toestand *remix+* noemen. *Remix+* staat dan voor een cultuur van de herinrichting, voor het voortdurend hercombineren en verschuiven van de condities waarbinnen muzikale *events* kunnen plaatsvinden. De muziekpraktijk volgt daarbij een maatschappelijke tendens waarin flexi-

biliteit en schaalvergroting – en de drang daarbij steeds meer omgevingsfacetten te betrekken – cruciale factoren zijn. *Remix+* doet denken aan binnenhuisarchitectuur, maar evengoed aan *wellness*-arrangementen.

Het succes van het *remix+*verhaal in muziekland is opmerkelijk. Nog opmerkelijker is het gebrek aan kritische weerbaarheid ten opzichte van de wijze waarop het in de muziekprogrammaring is binnengesijpeld.

3 Cross-over als vernieuwing?

De sleutel van het succes van *remix+* ligt in de tegemoetkoming aan twee ogenschijnlijk tegengestelde verlangens. Langs de ene kant bevredigt het de honger naar vernieuwing. Langs de andere kant garandeert het toegankelijkheid, omdat het eindresultaat bestaat uit een herverschuiving van elementen die elk op zich en in hun wisselwerking herkenbaar blijven.

Remix+ teert daarmee op beproefde succesformules. *Cross-over*, *fusion*, *wereldmuziek* en *remix* hebben al eerder gezorgd voor grensvervagingen binnen het muzikale veld. Om een constructieve kritiek van *remix+* te kunnen ontwikkelen, is het interessant naar deze voorgeschiedenis terug te keren. Ik laat daarbij *remix* als solistische DJ-praktijk buiten beschouwing. Ik vat *remix* veel-er op in brede zin door het te typeren als een interpersoonlijke *cross-over*, als een ontmoeting van verschillende muziekculturen. Pas dan wordt een problematiek zichtbaar die vertaalbaar is naar de situatie waarin de deelnemers zich bij *remix+* bevinden.

Het bijeen plaatsen van muzikanten met muzikaal uiteenlopende achtergronden (klassiek, jazz, rock, etnisch, elektronisch...) is een beproefd procédé. Om dergelijke *cross-overs* te laten

slagen, moet er aan twee voorwaarden zijn voldaan. In de eerste plaats moet er een gemeenschappelijke grond gevonden worden die de ontmoeting legitimeert. En in de tweede plaats moeten er spelregels worden bedacht waarmee het oorspronkelijke vakmanschap van elke deelnemende discipline zoveel mogelijk gegarandeerd kan blijven.

De gemeenschappelijke grond wordt dikwijls thematisch ingevuld. Het kan een bepaalde sfeer of gemoedstoestand zijn, maar evengoed een plaats, een archetypisch model of een historische gebeurtenis. De benoeming van een gemeenschappelijk thema schijnt meestal een voldoende legitimatie om ontmoetingen plaats te laten vinden, zelfs wanneer het thema als ontmoetingsgrond geen enkele rol in het musiceren speelt. Dat is bij voorbeeld het geval wanneer de ontmoeting eerder wordt vormgegeven als een afwisseling van genres, dan als een vermenging.

Spannender wordt het wanneer de confrontatie *zelf* als grond voor de ontmoeting wordt aangeduid. In dat geval klinken de verschillende muziekdisciplines niet slechts afwisselend in een gezamenlijk format, maar gaan ze daadwerkelijk samen spelen. Op dat ogenblik wordt het behoud van vakmanschap cruciaal. Dat behoud is nodig om een dergelijke ontmoeting – die dikwijls eenmalig en occasioneel is – in een aanvaardbare tijdsspanne tot een bevredigend einde te brengen. Indien sommige deelnemers zich teveel moeten plooiën naar de spelcultuur van anderen, is het risico op frustraties en een ongebalanceerd geheel reëel. Om elkaar voldoende ruimte te geven, wordt daarom meestal de toevlucht genomen tot stilzwijgende compromissen. Wanneer bijvoorbeeld een *cross-overproject* met etnische en westerse jazzmuziek uniek en grensverleggend wordt genoemd, wordt daarbij even gemakkelijk verzwegen dat elke deelnemende musicus

in dezelfde beat, met hetzelfde soort klankvolume en in dezelfde – meestal westerse – stemming zal spelen. Dat zijn zodanig cruciale en cultureel voorgekauwde parameters, dat het innovatieve karakter van dergelijke muziekpraktijken in twijfel kan worden getrokken. Veeleer kunnen we stellen dat herkenningpunten die refereren aan verschillende stijlen en contexten (inflecties of verbuigingen, articulaties, patronen...) hier in een traditioneel en doorgaans westers muzikaal kader zijn samengebracht.

Indien er in de muzikale *cross-over* al van vernieuwing kan gesproken worden, dan lijkt deze zich af te spelen op een hoger niveau dan het niveau van de materiaalsoort of de speltechniek. Het innovatieve karakter van dergelijke projecten ligt dan in de heterogene identiteit die wordt gesuggereerd en in de nieuwe relaties die tussen de aanwezige identiteiten ontstaan. Maar belangrijk is dat de gekoesterde heterogeniteit van *cross-overs* slechts kan bestaan bij gratie van het meeresoneren van bestaande muziekculturen. Wanneer deze resonanties verzwakken ten voordele van het ontstaan van een nieuwe en autonome identiteit – een nieuwe muziekstijl zo men wil – verliest het *cross-over-project* in esthetisch-politiek opzicht één van haar belangrijkste motivaties.

Het typische muzikale *cross-over*project heeft iets sympathieks. Het organiseert een ontmoeting en laat daarbij de herkenbaarheid van de deelnemende muziekdisciplines intact. Anderzijds teert het op de bestaande verschillen en neigt het dus naar consolidatie. Tenzij je *cross-over* opvat als een samenkomst waaruit op termijn een nieuwe stijl moet ontstaan – de tijdelijke grensverblijven die Dick Higgins ‘intermediaal’ heeft genoemd.¹

1 http://ubu.clc.wvu.edu/papers/higgins_intermedia.html

Het voorzichtig herverplaatsen van de meubelen in een woonkamer waar muren niet mogen worden geraakt, is niet vernieuwend, maar enkel gemakzuchtig. Werkelijke vernieuwing uit zich niet alleen in een nieuw soort samenklank of veelstemmigheid, maar in de productie van nieuwe kennis en de ontwikkeling van nieuwe vaardigheden. Wanneer men met muzikale *cross-overs*, en bij uitbreiding met *remix*+producties, een vernieuwing van de muziekpraktijk wil bewerkstelligen, dan volstaat het niet om de muziek ‘nieuw’ te laten klinken door programmatische omstandigheden. Een vereiste voor radicale vernieuwing is dat er een nieuw soort *muziekmaker* ontstaat.

En dat betekent weer dat het nieuwe ook verwerfbaar of leerbaar en overdraagbaar moet zijn. Ik wil aan de hand van dat criterium nagaan hoe de muziekpraktijk zich kan innoveren in en dankzij de confrontatie met andere vitale kunstdisciplines.

4 Interdisciplinariteit als vernieuwing?

Wat zich als interdisciplinaire samenwerking en grensvervaging presenteert, heeft vandaag (of had tot voor kort) een cultureel-politiek streepje voor. Het vernieuwende aspect van dergelijke coöperaties wordt bijna vanzelfsprekend geacht. Maar wat speelt zich af tijdens deze ontmoetingen? En over wat voor soort van vernieuwing praten we dan eigenlijk? In hoeverre leidt de hang naar grensvervagingen ook tot een nieuw kunstenaarschap, te weten een kunstenaar die zich flexibel en vrij tussen bestaande media en disciplines weet te bewegen? En hoe luidt het antwoord op de vraag die daaruit automatisch volgt: hoe wordt artistiek vakmanschap gedefinieerd in een toekomstige, ‘schottenloze’ kunst?

Het voorbeeld van de muzikale *cross-over* wijst er ons op dat het allesbehalve vanzelfsprekend is het interdisciplinaire veld te claimen als het gebied bij uitstek waar de vernieuwing tot uiting komt. Het lijkt gemakkelijk de stap naar andere disciplines of media te zetten wanneer de eigen praktijk niet telkens ten gronde hoeft te worden herdacht. Zo gaan ook traditioneel multimediale kunstvormen zoals opera, musical of ballet te werk. De samenwerking is daar gebaseerd op protocollen die nauwelijks ter discussie staan, al was het maar omdat elke aantasting van het productieprotocol het complexe raderwerk van componisten, librettisten, dramaturgen, uitvoerders, dirigenten, choreografen en productieleders zou kunnen doen vastlopen. Het productieprotocol vormt er een leidraad die de coherentie van het multimediale en multidisciplinaire geheel verzekert, zonder de virtuositeit van de afzonderlijke deelnemers in de weg te staan.

Tegen deze achtergrond is het niet verwonderlijk dat vernieuwende doorbraken, zowel op materiaaltechnisch als op esthetisch niveau, meestal voor het eerst plaatsvinden in schijnbaar monomediale disciplines die op het punt staan uit hun karkas te breken, zoals de poëzie die muziek wil worden, de muziek die sculptuur wil zijn of architectuur die choreografie wil suggereren. Natuurlijk kan je stellen dat deze vernieuwing van binnen uit evengoed interdisciplinair of intermediaal gekleurd is. Zij die als historische vernieuwers bekend zijn geworden, onderhielden intense contacten met andere kunstenaars, schrijvers, filosofen, wetenschappers enzovoort. Denken we aan Arnold Schönberg, dan denken we aan zijn briefwisseling met Wassily Kandinsky. Spreken we over John Cage, dan herinneren we ons zijn samenwerking met danser en choreograaf Merce Cunningham en de witte schilderijen van Robert Rauschenberg die Cage motiveer-

den de stilte te integreren in zijn werk.

De kunstwerken waarmee zij als vernieuwers geassocieerd worden, bevinden zich echter zelf meestal niet op dat interdisciplinaire terrein. Het muziektheaterstuk 'Die glückliche Hand' van Schönberg bij voorbeeld heeft nauwelijks iemand gehoord. Het meest geciteerde werk van Cage (4'33") presenteert zich formeel als een solo pianowerk. Zelfs het schandaal van *Le Sacre du Printemps* van Igor Stravinsky en Vaslav Nijinski is niet als een revolutionaire samenwerking, maar afzonderlijk als een revolutionair muziekstuk én revolutionaire choreografie de geschiedenis ingegaan. Invloeden van buitenaf lijken in de recente muziekgeschiedenis dus vooral tot vernieuwing geleid te hebben op een indirecte en vertraagde manier, waarbij het individuele verwerkingsproces een determinerende rol heeft gespeeld.

Vernieuwing dus als het resultaat van radicale inzichten van enkelingen binnen een afgeperkt, overzichtelijk gebied. Daarbij lijkt het erop dat invloeden van buitenaf pas katalysator kunnen worden voor vernieuwing, wanneer ze in het spanningsveld worden gebracht van een afgrenzende omgeving, zoals de stemming en de mechaniek van een bepaald instrument of de geplogenheden van een specifieke uitvoeringssituatie. Dat verklaart misschien ook waarom zoveel vernieuwingen het aura van een crisis met zich meedragen.

5 Een persoonlijk tussen

Een scherper contrast laat zich nauwelijks denken: bij *remix+* lijken de deelnemende disciplines hun existentiële twijfels opzij geschoven te hebben. De musicus hoeft het musiceren niet opnieuw uit te vinden; wel zal deze er een nieuwe plek voor moet zoeken.

Wat in de celebratie van de interdisciplinaire *remix* soms over het hoofd wordt gezien, is dat er op de kruispunten van disciplines geen culturen en stijlkenmerken tegenover elkaar staan, maar individuen met een persoonlijke achtergrond. Het interdisciplinaire tussengebied is geen amorf niemandsland, geen reageerbuis waar naar believe reagentia aan kunnen worden toegevoegd in de hoop dat er een explosief mengsel ontstaat. Willen we komen tot een kritische interdisciplinariteit, dan moeten we de blik verleggen van de samenkomst van disciplines naar de posities en bewegingsmogelijkheden van het artistieke individu in dat interdisciplinaire, interactieve of intermediale verhaal.

De stelling dat vandaag 'alles mogelijk is', niet alleen in muziek maar ook in de relaties tussen muziek en andere kunsten, heeft enkel theoretische waarde. Wat als materiaal kan worden gehanteerd, wordt bepaald door de vaardigheden waarmee het artistieke individu materialen en materiaalrelaties kan inschatten en hanteren. Welwillendheid is daarbij onvoldoende. Altijd zal iemand moeten beslissen waarom precies op dat bepaald moment die ene klank weerklinkt bij dat ene beeld, tenzij je uitgaat van de kracht van het toeval. En zelfs al zijn de beeldend kunstenaar en de muzikant beiden enthousiast over het samengaan, dan nog laat zich de vraag stellen of hun enthousiasme op wederzijdse instemming en niet op een wederzijds misverstand is gebaseerd. Daarmee wil gezegd zijn dat in een interdisciplinair kunstproject esthetische beslissingen niet meer gemotiveerd kunnen worden vanuit de coherentie van een eenzijdig muzikaal, beeldend of theateraal verhaal. Integendeel: de muzikant moet tot op zekere hoogte in staat zijn beeldend kunstenaar te worden en omgekeerd. Dat zijn eisen die nauwelijks overschat kunnen worden.

De samenkomst van meervoudige expertises in één persoon is echter zeldzaam – in de klassieke muziekwereld belichaamd door de onlangs overleden componist en filmmaker Mauricio Kagel. Een samenkomst die bovendien geen garantie biedt dat de meervoudigheid meer zal opleveren dan de som van zijn delen. We botsen hier niet op de onmogelijkheid grenzen te vervagen of disciplines te vermengen, maar wel op het korte tijdsbestek waarin een kunstenaar zijn activiteiten en exploraties kan ontplooiën.

Er zit dan ook iets paradoxaals in de hype van de *remix*+cultuur. In een tijdperk waarin iedereen een steeds groter specialist wordt in een steeds beperkter domein, vraagt het aan de kunstenaar om samenwerking en uitwisseling. Wanneer deze samenwerking dan ook nog tot een overdraagbare vernieuwing moet leiden, dan vraagt dat om een gemeenschappelijke taal waarin dat vernieuwingsplan kan worden ontvouwd. Maar nog minder dan in het wetenschappelijke of sociale domein, is voor de wisselwerking tussen artistieke disciplines een taal voorhanden die voor iedereen verstaanbaar is. Deze babelonische toestand lijkt in eerste instantie de mogelijkheden op een vooruitstrevend discours te hypothekeren en herleidt *remix*+situaties soms tot schijngesprekken waarin wel openheid en vernieuwing worden geproclameerd, maar die in de praktijk niet veel verder komen dan een geregisseerde uitwisseling van tijd, ruimte en aanwezigheid. De zoektocht naar een gemeenschappelijk tussengebied verwordt zo tot de zoektocht naar een geschikte en efficiënte regie of dramaturgie.

Toch kan niet ontkend worden dat heel wat actuele projecten in staat zijn interdisciplinair enthousiasme los te weken. Er is immers veel mogelijk. Eén van de ontdekkingen van *remix*+ is dat de combinatiemogelijkheden van disciplines die aan ver-

schillende zintuigen appelleren, onbeperkt zijn. Het gaat bovendien om een onbeperktheid die van een heel andere dimensie is dan de eindeloze *remix*-mogelijkheden in het muzikale domein. In de monozintuiglijke muzikale *remix* wordt het samenspel van muziekculturen nog gepreconditioneerd door akoestische en auditieve begrenzingsen die ervoor zorgen dat klanken wel degelijk in elkaars weg kunnen gaan staan. Visuele en auditieve kunsten daarentegen – om het bij die twee te houden – kunnen makkelijk naast elkaar staan zonder elkaar te verdringen, maar elkaar in de receptie toch sterk beïnvloeden. Ook al is de herinnering aan bepaalde filmbeelden voor altijd gekoppeld aan de bijhorende soundtrack, onder dezelfde beelden had net zogoed een totaal andere soundtrack kunnen staan die een even unieke herinnering had gegenereerd. De ene kan misschien net iets onvergetelijker zijn dan de andere, maar er is tussen deze verschillende muziek-filmcombinaties geen kwalitatieve of kwantitatieve vergelijking mogelijk zoals dat tot op zekere hoogte wel kan in de manier waarop verschillende instrumenten en muziekculturen kunnen overeenstemmen.

Het interzintuiglijke of multimediale domein lijkt een gigantische speelruimte te bieden om steeds weer nieuwe combinaties te bedenken, met de garantie bij elke verschuiving nieuwe en ‘werkende’ identiteiten te genereren. Toch betwijfel ik of dat voldoende is om de interdisciplinaire motivatie gaande te kunnen houden. Al datgene wat je in zekere zin cadeau krijgt wanneer je verschillende modi van waarneming door en naast elkaar hanteert, levert slechts een opening vanuit het perspectief van een gesloten bestel. De openheid nastreven vanuit een wereld die potentieel al geopend is, kan slechts leiden tot eenzelfde vermoeidheid waarvan sprake is na de ultieme expansie van het

muzikale domein (zie het begin van dit artikel).

Deze inherente openheid verhindert het interdisciplinaire domein tot de ontwikkeling van interdisciplinaire specialismen (daar waar het specialisme ontstaat verdwijnt het voorvoegsel 'inter-'). Gelukkig maar, horen we denken vanuit een sociopolitieke inspiratie. Het neveneffect is wel dat er een onvermogen blijft bestaan om het interdisciplinaire kritisch en kwalitatief te evalueren. Om het verschijnen van het beeld niet meer vanuit zijn autonomie te beoordelen, maar vanuit een auditieve ruimte. Om een klankverloop af te wegen tegen een theatrale verschijning, niet in de mate waarop die verschijning door de klank effectvol wordt ondersteund, maar in de mate waarop ze door elkaar worden geconditioneerd. Het punt is niet dat het onmogelijk is interacties te concipiëren of aan te wijzen tussen verschillende media, maar dat deze interacties bij het ontbreken van een vergelijkingspunt geen meetbaarheid hebben. Dat soort meetbaarheid mag dan artistiek volkomen irrelevant lijken, het impliceert wel dat er een probleem ontstaat in de accreditatie van interdisciplinair vakmanschap.

6 Productieve verschillen

Het cultiveren van een *Remix*+cultuur zonder zicht op een permanente gemeenschappelijke verblijfplaats, zal op de lange duur onvermijdelijk leiden tot desinteresse of tot een traditionele multidisciplinariteit die hiërarchisch geregisseerd wordt. Als we het nieuwe willen zoeken in de ontmoeting, dan moeten we het beschermende plusteken vervangen door mintekens en het zelfbehoud inruilen voor de durf het eigen vakmanschap op het spel

te zetten. Dan mogen we de verschillen dus niet koesteren, maar moeten we ze productief laten worden. Laat ik daarom een poging doen drie verschilsituaties aan te duiden die de potentie hebben productief te worden voor vormen van interdisciplinaire samenwerking.

Een eerste potentieel productief verschil in de ontmoeting tussen bestaande disciplines ligt in de manier waarop tijdens creatieprocessen intenties worden verwoord. De taalverschillen tussen disciplines worden niet enkel zichtbaar in hun expressies, maar zijn van meet af aan aanwezig in de formulering van intenties. In een samenwerking met andere disciplines wordt dat vermogen om esthetische intentionaliteit te verwoorden pregnant. Het kan een behoorlijk ontnuchterende opgave zijn de danser duidelijk maken wat de motivatie is voor een bepaalde samenklink, voor een articulatie of de duur van een toon of een stilte. De tijd die in interdisciplinaire samenwerkingen gaat naar het uitleggen van beslissingen die voor elke discipline afzonderlijk evident zijn, lijkt soms een verloren tijd te zijn. De pragmatische reactie is dan dat elke kunstenaar zich het artistieke beslissingsrecht toeëigent voor zijn of haar deelgebied. Willen we verregaande interacties, dan kunnen we er nochtans niet omheen dat de muzikant de choreograaf moet kunnen overtuigen met en door middel van een muzikale logica, en omgekeerd. Een bepaalde mate van interdisciplinaire spraakverwarring is daarbij onvermijdelijk, maar niet noodzakelijk een slechte zaak. Niet alleen openen zich in het misverstand onbedoelde en inspirerende betekenissen, het misverstand lokt ook zelfregulatie uit. In een poging zich verstaanbaar te maken voor de ander, pelt de verkeerd begrepen zijn vocabularium af tot zijn meest wezenlijke, primitieve kern.

Een gemeenschappelijke taal nastreven, betekent dus dat die taal niet de meest verfijnde, niet de meest gecultiveerde kan zijn. Het opgeven van de meest gecultiveerde expressies leidt tot een multimediale eenheidsworst, of het motiveert een herbronning. Wenden we in de klassieke muziekuivoering onze blik af van subtiliteiten in de interpretatie van een partituur, dan openen zich in het musiceren de lijfelijke betrokkenheid, de retorische kracht van klinkende bewegingen en daarmee ook een potentieel theatraal en choreografisch aanknopingspunt. Niet alleen voor tal van componisten, maar ook voor choreografen en theatermakers vormt de ontginning van die lijfelijke van het musiceren vandaag een thema.

Ontvellen we de muziek nog verder en ontmantelen we haar klankformules, subjectieve expressies en retoriek, dan rest nog de zinnelijkheid en ruimtelijkheid van de klankervaring. We komen dan op een terrein terecht dat inmiddels deels is ingepalmd door een kunstvorm die zich als geluidskunst voorstelt en een postmuzikaal gebied creëert waarin de samenkomst van visuele, auditieve en architecturale aspecten een aantrekkingspool vormt voor artiesten uit de meest diverse disciplines. Misschien is het niet toevallig dat precies de terugkeer naar de basale klankervaring de meest vruchtbare grond vormt om iets nieuws, iets letterlijk ongehoords te ontwikkelen.

Een tweede productief verschil in de ontmoeting tussen kunsten, ligt in de gebruikte methodologie tijdens creatieprocessen. De wijze waarop componisten, choreografen, videomakers (en in deze context eigenlijk ook programmamakers) te werk gaan, is soms erg uiteenlopend. Deze verschillen kunnen niet alleen verklaard worden door de technische eisen die het werken met een bepaald medium stelt; ze worden ook gedictieerd door

historisch gegroeide cultuurpraktijken. Een wederzijdse enting van de gehanteerde methodologiën kan dan ook interessante gevolgen hebben voor de producten die worden voortgebracht.

Experimenteren met het maakproces vergt tijd. Morrelen aan het productieproces is iets wat bij muzikanten – gewoontedieren bij uitstek – bovendien veel weerstand oproept. De enige manier om vandaag tot vernieuwende samenwerking te komen, lijkt daarom de volgehouden samenwerking te zijn, of de samenwerking waarin de tijd wordt genomen om nieuwe, vakoverschrijdende vaardigheden en gevoeligheden te ontwikkelen die zowel *generaliseerbaar* als *personaliseerbaar* zijn. Dat gebeurt wellicht hier en daar al in experimentele muziektheatergroepen, of in vaste multidisciplinaire ensembles die erin slagen een wederzijdse gevoeligheid te ontwikkelen. Vooralsnog blijft het moeilijk in te schatten wat uit deze samenwerkingen als generaliseerbare kennis of vaardigheden gedestilleerd kan worden. Het is interessant te bekijken in hoeverre professionele kunstopleidingen in staat zullen zijn een visie te ontwikkelen om de gevraagde veelpotigheid en flexibiliteit op een vruchtbare manier in hun curricula te incorporeren.

Tenslotte kan het verschil in expressievormen zelf onderwerp worden van artistieke productiviteit. Synesthetische idealen waarbij klanken in kleuren worden vertaald, zijn van alle tijden. Vandaag zorgen nieuwe ‘mappingtechnieken’ ervoor dat klank, beeld en beweging op een digitaal niveau volkomen uitwisselbaar worden. Sonar- en lasertechnieken vertalen de bewegingen van dansers in klank, klankstromen worden door VJ’s omgezet in een digitale beeldenstroom, biologische processen vormen het onderwerp en de input voor permanente klankinstallaties. De mogelijkheden tot mapping en transcoding vormt een grote inspira-

tiebron in het interdisciplinaire kunstgebied. Tegelijk kan de kunst van de transcoding beschouwd worden als een regiekunst bij uitstek. De mappingcode wordt per definitie vooraf ontworpen, voordat de vertaling en dus de eigenlijke ontmoeting plaatsvindt. Dat betekent dat in de vertaling van het ene medium naar het andere een momentane en gesubjectieerde vertaling buiten spel wordt gezet. Cage kijkt hier weer om de hoek, met dien verstande dat het actuele spel met letterlijkheid vooral aangedreven lijkt door een synesthetische nieuwsgierigheid, dat is: door een verlangen het bewegen als een klinken te horen, het kijken te voelen, het ene object in het andere te kunnen denken.

7 Een premediale benadering

Dat brengt mij aan het slot van dit essay bij de notie van het ‘tussen’, dat in de reflectie op interdisciplinariteit en intermedialiteit vaak ter sprake komt.

Dat ‘tussen’ lijkt soms opgevat te worden als was het een soort van vrijhandelszone tussen bestaande gebieden. Een naar mijn gevoel cruciaal probleem in het gebruik van dat ‘tussen’ in het artistieke en esthetische debat, is dat met haar plaatsaanduiding geen topografische, maar een temporele dimensie wordt aangeduid. In een gangbare opvatting kan het intermediale kunstobject slechts ontstaan dankzij de aanwezigheid van al bestaande media die in en door het intermediale object op een bijzondere manier in relatie worden gebracht. Dat betekent dat het ‘tussen’ vooral ook moet begrepen worden als een ‘na’.

De motivatie voor het opzoeken van intermediale tussenzones kan echter ook beschouwd worden als de poging terug te keren naar een situatie die aan de vertakking van media en dis-

ciplines voorafgaat. Een situatie van waaruit alles opnieuw gedacht kan worden, niet zozeer vanuit het (op)nieuw in relatie brengen van wat al benoembaar is, maar vanuit een situatie die ervaren wordt als radicaal nieuw en waarbij deze nieuwheid zelf wordt uitgesproken. Hoewel het mediatheoretisch wellicht onzinnig klinkt, zou ik het durven bestempelen als het opzoeken van een 'premediaal ogenblik' in het creatieve proces. Een ogenblik waarop de kunstenaar in verhouding komt met iets dat nog echt als materie kan worden opgevat. Als iets dat nog niet is gevormd, ook al is het altijd mogelijk om in elk materiaal het gevormde te zien of te horen en niet het nieuwe. Het premediale ogenblik is het ogenblik waarop de steen wordt aanschouwd, zonder zich in de steen al het beeldhouwwerk te verbeelden. Waarvoor niet alleen de beeldhouwkunst, maar ook het steenkappen op het spel kan worden gezet (vervang de steen willekeurig door woord, licht, klank, beweging...). Het is een moment waarop het muziekinstrument nog kan worden benaderd als een object zonder geschiedenis. Waarin het luisteren nog geen componeren is, of waarin een patroon of structuur nog niet is ingevuld met klanken of bewegingen. Een fase waarin van muziek, dans, theater, film of beeldende kunst nog geen sprake is, ja zelfs weerstand wordt geboden aan hun bestaan. Om zo de kans te geven aan een inspiratie die niet noodzakelijk de vorm aanneemt van citaten en variaties, maar in de eerste plaats die zogeheten 'premediale' ervaring openbaart.

Als we spreken over een ervaring van het nog niet gemedieerde, dan gaat het om een ervaring waarbij de waarneming op een ondoordringbare wereld afketst en naar de waarnemer wordt teruggekaatst. Dan is het onderwerp van die ervaring de *situatie* waarin deze ervaring plaatsvindt. Dat kan een omgeving zijn, een

afgrenzing van een omgeving, een kijk-, luister- of bewegingsmogelijkheid, een object, menselijke aanwezigheid. Uit de aldus geopenbaarde situatie kan vervolgens een model ontworpen worden dat coherent of consequent blijft ten opzichte van haar gesitueerdheid. Dat betekent dat niet bij voorbaat getracht wordt dat model te onderwerpen aan een buitenwereld die wordt binnengehaald, dat de keuzes in het creatieproces niet bij voorbaat afhankelijk worden gemaakt van de voor de maker binnen het bereik (in die buitenwereld) liggende taalregisters. Een artistiek denken, met andere woorden, vanuit een verhevigde, existentiële beginsituatie, zonder de opdracht dat aan het eind muziek, theater of architectuur moet overblijven.

Dit uitgangspunt is beslist niet het enige om een vruchtbare interdisciplinaire ontmoeting aan te gaan. Het maakt echter wel een benadering van klinkende kunst mogelijk die voorbij muziek, dans of beeldende kunst gaat en die we 'inclusief' kunnen noemen zonder de eis te stellen dat die inclusiviteit ook meervoudige expertises behelst. Precies omdat het premediale nog niet is gevormd en geladen met culturele verwachtingspatronen, is het minder afhankelijk van voorkennis (wat niet wegneemt dat die voorkennis in een later stadium weer een kritische rol kan gaan spelen).

Creëren vanuit een premediale houding, betekent terugkeren naar een ervaring van perceptuele realiteit die haast altijd interzintuiglijk is. Waarin het luisteren als een bewegen kan worden ervaren, de beweging als een kijken, het kijken als een doen. Toch betekent dat niet dat het eindresultaat een soort van primitieve, holistische kunst zal opleveren. Ik noem het een ogenblik of een fase, precies omdat het niet als een esthetisch ideaal moet worden opgevat, maar wel als een tijdelijk *tabula rasa*, als een hou-

ding die het veld vrijmaakt voor een conceptuele verbeeldingskracht die ambieert een nieuwe wereld te scheppen.

Kan dat soort benadering daadwerkelijk iets nieuws opleveren dat niet in een hokje onder te brengen valt? Niet noodzakelijk, mensen blijven categorische wezens. Het lot van het nieuwe is dat het nog niet herkend wordt of dat het gerecupereerd wordt in de verbeelding van het bestaande. De enige motivatie voor een premediale houding in een creatieproces, is de nieuwheid te vrijwaren die er iets toe doet en dat is de nieuwheid die getuigt van een ondeelbaar hier en nu. De gesitueerde, premediale benadering stelt zich daarom niet op temidden van bestaande disciplines of media om van daaruit een mengvorm te ontwikkelen.

Ze denkt veeleer voorbij disciplines en media, of beter, ze denkt *vooraf*. Een creatieproces radicaal maken, betekent een voor-categorische fase toelaten. Wat vooraf gaat aan een kunstvorm, is het individuele contact met materie in de breedste zin van het woord. De premediale benadering herstelt daarmee de positie van de persoonlijke kunstenaar, die vooral een contactmaker is, niet alleen tussen zichzelf en een publiek, maar in de eerste plaats tussen de wereld en zijn of haar waarnemend lichaam. Vernieuwen is geen kwestie van herinrichten, maar van steeds opnieuw beginnen.

Help, de noten zijn op

Jo Sporck

Elitair is ze altijd geweest, de klassieke muziek. Velen geroepen maar weinigen uitverkoren. Maar daarmee lijkt de maatschappij anno 2008 geen genoegen meer te nemen. Te academisch zou ze zijn geworden, niet sexy genoeg en meer van dit soort uitgemolken diskwalificaties. Feit is dat de toegankelijkheid inderdaad ver te zoeken is en het publiek intussen vergrijsst. Hier en daar rijst dan ook de vraag of het niet de hoogste tijd is een weg in te slaan naar een nieuwe muziekpraktijk. De noten zijn immers op en de bron die ons eeuwenlang gevoed heeft, opgedroogd. Feiten, veronderstellingen of enkel speculaties?

November Music jaargang 2008 wil er van mij in ieder geval een weerwoord op krijgen. Waarom van mij? Misschien wel omdat men in mij een representant van de traditie meent te herkennen. En is niet juist de persoon die zich met deze traditie en bijbehorende erfenis heeft bezig gehouden, deze heeft getracht zich eigen te maken, als geen ander in staat haar te beoordelen op haar tekortkomingen?

Ja, het is inderdaad de traditionalist zelf die de crisis als eerste zou moeten ervaren en herkennen. Vraag het je af, notenschrijver: is alles gezegd, alles uitgewerkt? Zo ja, dan is het ook einde oefening. Grote stappen, snel thuis.

Als dat zo was, zaten de vernieuwers op rozen. Maar niets is minder waar. Al decennia lang wordt er vernieuwd. Op grote schaal. En de vernieuwers hebben een streepje voor bij beleidsmakers en subsidieverstrekkingen. Maar de crisis is er niet mee afgewend. In ieder geval: nóg niet. Het zwartepieten richting hoeders

van het notenschrift is dan ook wel al te voorbarig.

Liever dan ondubbelzinnig stelling te nemen, zal ik mij te weer stellen tegen het premature karakter van een absolute bewering ook al is dat met hulp van de meerduidigheid en de nuance. Twee sleutelwoorden die aan de orde zijn wanneer menselijke verbeelding wordt omgesmeed tot kunst. Maar dit terzijde.

Laat ik de lezer er allereerst op wijzen dat onze muziekpraktijk zich niet enkel en alleen vanwege een mogelijk opgedroogde bron gedwongen hoeft te voelen van koers te veranderen. Daar kunnen geheel andere drijfveren aan ten grondslag liggen.

Zo zouden de noten nog volop voorradig kunnen zijn, maar blijkt dat we niet meer verzot zijn op noten dan wel niet meer weten hoe ze te consumeren. Een andere mogelijke oorzaak: er zijn zoveel soorten noten op de markt gebracht dat we ons er geen raad meer mee weten. En onoverzichtelijkheid is wel het laatste dat een marktproducent – ja, ja, kunst moet vermarkt worden – zich kan permitteren.

De voorraad aan noten is dus niet op? Waarschijnlijk niet, hoewel de voorraad mogelijk wel krimpende is. Vergelijk het met onze speurtocht naar olie. Ook daar hebben we van doen met een ontginningsproces dat zich grafisch laat vastleggen in een paraboolachtige curve: aanvankelijk snel stijgend, maar gaandeweg steeds meer afgevlakt. Naarmate de tijd vordert, komt in deze grafiek de limiet van het haalbare steeds meer in het vizier (zij het in het oneindige). Iets dergelijks zou ook aan de hand kunnen zijn met onze ooit zo gekoesterde serieuze muziek.

In mijn vorig jaar verschenen muziekessay² kwam ook ik tot

2 Uit de doeken, uit de kleren. Over de essentie van muziek. Budel: Damon 2008.

de conclusie dat veel van onze notenvoorraad is opgesoupeerd. Juister geformuleerd: ik ben tot de bewering gekomen dat alle belangrijke muzikale parameters - lijn, kleur en beweging - zijn uitgepuurd. Lijn, kleur en beweging; in deze chronologische volgorde heeft de componist ze aan een grondig onderzoek onderworpen en gemanipuleerd tot aan de grens van het waarneembare. De voorbije twintigste eeuw, opgetreden als grote bewegingsmanipulator, vormt van dat proces het (voorlopig) sluitstuk en dat is niet iedereen ontgaan. Cage merkte in dit verband al een hele poos geleden fijntjes op dat volstreekte willekeur en tot in het kleinste detail gecontroleerde muziek elkaar de hand hebben gereikt. De luisteraar zou niet meer in staat zijn beide processen van elkaar te onderscheiden.

Daarmee is de stroming van het maximalisme - ook wel *new complexity* genoemd - een feit geworden en... een discipline die feitelijk alleen nog te doorgronden valt door de allergrootsten: de grootste componisten, de grootste uitvoerders en het best getrainde publiek. Intussen wordt de luistervaardigheid van de concertganger al een kleine eeuw op de proef gesteld. Met werken van Schönbergs Tweede Weense School, met werken van de serialisten en post-serialisten, muziek van Ferneyhough, Carter - in december van dit jaar wordt de componist honderd jaar! - wiens oeuvre nog steeds toeneemt en een lange lijst van andere, vergelijkbare grootheden.

Deze constatering brengt mij tot de volgende hypothese: zelfs al zouden de noten op zijn, ze zijn kennelijk nog steeds niet verteerd. Wringt nu juist dáár niet de schoen? Zijn we niet toe aan een noodzakelijke act van natafelen, want verzadigd voor het moment en daarom toe aan een dikke sigaar of likeurtje? Eens om ons heen kijken en bijkomen van alle inspanningen zonder

onmiddellijk weer plaats te nemen aan een andere dis. Het ligt zó voor de hand.

En natuurlijk kan het anders. Natuurlijk kunnen we muziek licht verteerbaar maken en opleuken. Met theatrale grapjes, geïntegreerde viergangendiners, wandprojecties, zalvende *voice-over* stemmetjes, comfortabele matrassen, geurkaarsen en bijpassende sfeerverlichting. Eén ding moeten we daarbij echter niet uit het oog verliezen: de muziek zelf en het begrip ervoor schieten er niets mee op. In tegendeel. De weerbaarheid en zelfstandigheid, het vermogen van de klassieke muziek om zelf een eventuele crisis te lijf te gaan, wordt ermee ondermijnd. Bovendien reageert het publiek bij dit alles niet langer op de kwaliteit van het geluid, maar laat het zich leiden door signalen, afkomstig van andere zintuigen dan het kritische oor. Een nog grotere behoefte aan buitenmuzikale prikkels en een nog minder ontwikkeld gehoor is van dit alles het gevolg. En dat is weer een kwestie van conditi-
onering.

Intussen heeft in de twintigste eeuw nog een ander verschijnsel binnen de wereld van de kunsten zijn intrede gedaan: het postmodernisme. Deze stroming rekent af met het fenomeen van de hiërarchie en kiest in plaats van bovenschikking voor nevenschikking. Het *en-en*-principe in plaats van het *of-of*-verhaal. Alles kan, alles is legitiem. Dat kan naast opluchting en bevrijding ook zorgen voor de nodige verwarring, te beginnen bij de componist die geen verkeerde noot meer kan schrijven en daarom ook geen juiste. Laat ik deze situatie even transponeren naar ons verkeersgedrag, waar tot op heden de regel geldt: rechts rijden is goed, links rijden is fout. Pure dictatuur! Men kan het bovendien fantasieloos en rigide noemen. En toch. Het voorkomt ongelukken en misverstanden en heeft nog veel meer impact. Door

namelijk af te spreken dat we rechts fietsen en autorijden, maken we een linksrijder tot spookrijder, iemand met afwijkend gedrag. En afwijkend gedrag is nu precies waar de kunst om verlegen zit. Zonder afwijkend gedrag geen kunst en zonder afspraken geen afwijkend gedrag. Waar zijn ze, onze afspraken waar niet alleen de integrerende allochtoon, maar ook de serieuze musicus om verlegen zit?

Terug naar de crisis, misschien wel kenmerkend voor de positie waarin kunstenaar en publiek, meer dan de kunst zelf, zich bevinden en altijd hebben bevonden. Die laat zich per definitie slechts tijdelijk oplossen: door het creëren van een zekere consensus en het maken van (nieuwe) afspraken. In ons geval afspraken waaraan een compositie dient te voldoen. Deze afspraken laten zich niet afdwingen. Sterker nog, dáár wil de huidige muziekpraktijk niets van weten en niet alleen de huidige! Het gevolg: ad random verstrekte subsidies geven richting aan een grootschalige, permanente vernieuwingsdrang met – parafraserend op Warhols visie op het sterrendom – een kwartier aandacht voor iedere componist. Niet de innerlijke noodzaak van de toonkunstenaar, maar de criteria van een aanvraagformulier zijn richtinggevend geworden.

In ons eigen Europa vond ik vorige maand een overtuigend weerwoord op de vrees voor het ‘einde der noten’. Een concert met de première van George Benjamins pianoconcert – een compositie met gewone noten! – was al weken van te voren uitverkocht. Dat concert vond plaats in de Zwitserse provinciestad Luzern, een plaats met 50.000 inwoners. Door een nieuwe concertzaal met 1800 zitplaatsen en bijbehorend budget voor kwaliteit (!) heeft de belangstelling voor klassieke muziek daar een enorme vlucht genomen. Ze zijn daar tussen de bergen nog niet

toe aan een sigaar. En alles klonk er fris: Benjamin en Boulez. Zelfs Bruckner.

En mochten de noten al op zijn, stuur ze dan de ruimte in. Voeg er een vierde dimensie aan toe die, haaks staand op één van Einsteins bevindingen, tijd koppelt aan ruimte. Laat ons afstapen van dat eendimensionale geluidsscherf en bekijken hoe geluid en muziek zich op een fascinerende manier door de ruimte kunnen verplaatsen. Een vernieuwing? Welnee. Het procédé is al zo oud als de Westerse muziek. We zagen het al bij de familie Gabriëli in het oude Venetië, bij Bach, bij Mahler, bij Ives, Stockhausen, Boulez en vooral bij de elektronische muziek. We hebben dit geluidsaspect alleen nog niet aan afspraken en consensus onderworpen om het daadwerkelijk toe te passen als een reële optie. Misschien iets voor *November Music 2009*. De weg is nog lang en hiermee is nog lang niet alles gezegd.

Over de auteurs

Paul Craenen

Paul Craenen (*1972) is actief als componist en klankkunstenaar. Daarnaast is hij leraar piano en experimentele muziek in het deeltijdkunstonderwijs en doceert hij een mastercursus 'klinkende intermedia' aan het Conservatorium van Amsterdam. Momenteel voert hij een doctoraatsonderzoek uit aan de Universiteit Leiden over lichamelijkeheid in de nieuwe gecomponeerde muziek. Bovendien is Craenen lid van verschillende onderzoeksgroepen (ARTI - Amsterdamse Hogeschool voor de Kunsten, ORCiM - Orpheus Instituut Gent).

Jo Sporck

Jo Sporck (*1953) studeerde aan de conservatoria van Maastricht en Tilburg en deed als componist voor het eerst van zich spreken tijdens de Internationale Gaudeamusmuziekweek van 1983. Er was daarna aandacht voor zijn muziek tijdens festivals in onder andere Moskou, Sint-Petersburg, New York, Seattle en Montevideo, Antwerpen en Klagenfurt. In 1987 was hij een van de initiatiefnemers van het Tilburgse kamermuziekpodium De Link. Als criticus volgde hij jarenlang het internationale muziekgebeuren voor Brabant Pers.

Colofon

Idee en productie: November Music en BraM

Redactie: Prof. dr. Ben Peperkamp (VU Amsterdam), Drs. Gosuin van Heeswijk (BRAM Tilburg) en Drs. Koen Graat (November Music)

Foto omslag: Ernest Potters

Vormgeving: Jac de Kok

Productiebegeleiding en boekconcept: teleXpress

Druk: Drukkerij Deko

Oplage: 750 exemplaren

ISBN: 978-90-812482-2-8

© 2008 Paul Craenen, Jo Sporck, Redactie

Links

www.novembermusic.net

www.bramonline.nl

PUBLISHED BY teleXpress 2008