

**EEN KLEINE
MUZIEKGESCHIEDENIS
VAN HIER EN NU**

Leesvoorbeeld

EEN KLEINE MUZIEKGESCHIEDENIS VAN HIER EN NU

Nieuwe esthetische tendensen in de westerse
klassieke muziek sinds 1950

Mark Delaere (red.)

MATRIX [Centrum voor Nieuwe Muziek]

Pelckmans Pro

Inhoud

1	'My favorite music is the music I haven't yet heard'	9
	Inleiding Mark Delaere	
2	Prélude à l'après-midi d'un siècle	14
	De prehistorie van de nieuwe muziek (1900-1950) Filip Rathé	
Deel 1. Overzicht van de belangrijkste ontwikkelingen		
3	Alles op een rijtje	39
	Seriële muziek: voorpost van het modernisme Maarten Quanten	
4	De maakbare klank	54
	Elektronische muziek van pioniersstudio tot thuiscomputer Rebecca Diependaele	
5	Hagelwolken, spinnenwebben en regenbogen	70
	Klankcompositie en spectrale muziek Filip Rathé	

- 6 **De uitkomst is onbekend** 85
Experimentele en aleatorische muziek
Ann Eysermans
- 7 **Less is more** 99
Minimal music in de Verenigde Staten en Europa
Maarten Beirens
- 8 **Moeilijkheid als doel op zich?** 114
New Complexity en de Tweede Moderniteit
Klaas Coulembier
- 9 **Componist en activist** 127
Nieuwe muziek en politiek engagement
Melissa Portaels
- 10 **De appels die in de hoed vallen** 139
Postmodernisme in de muziek
Yves Senden

Deel 2. Sleutelbegrippen

- 11 **Als horen en zien erbij vergaat** 153
Multimedia in de hedendaagse muziek
Mark Delaere
- 12 **De rekbaarheid van het muziekwerk** 167
Open vorm
Yves Knockaert
- 13 **Klankprojectie** 182
Ruimtelijke muziek – en een voorbeschouwing over tijd
Kees Tazelaar
- 14 **Beweeg met dat lijf!** 195
Lichamelijkheid en virtualiteit
Mark Delaere

15 Geluid vastleggen en verwerken: van (ver)grijpen tot begrijpen	208
Klankopnames en sampling Maarten Beirens	
16 Netwerken, participatie en memes	220
Muziek in het digitale tijdperk Christine Dysers	
17 Ik luister, dus ik denk	231
Conceptuele muziek Joep Christenhusz	
18 Epiloog	243
‘Nieuwe’ en andere muziek Mark Delaere	
De auteurs van dit boek	247
MATRIX [Centrum voor Nieuwe Muziek]	249
Literatuurlijst	251
Register van personen en werken	253

1

‘My favorite music is the music I haven’t yet heard’

Inleiding

MARK DELAERE

Geen betere manier om dit boek te introduceren dan met het citaat van John Cage dat boven deze inleiding prijkt. Het suggereert dat er nog zoveel moois te ontdekken valt waarvan we het bestaan niet vermoeden. Het drukt nieuwsgierigheid en een fundamentele openheid voor het onbekende uit. In strikte zin slaat de onbekendheid op alle muziek die we nog niet beluisterden, en zo staat het er ook in het citaat. Ik ken de symfonieën van Johannes Brahms, maar misschien nog niet zijn kamermuziek of liederen: zoiets. John Cage heeft echter iets anders voor ogen dan ‘meer van hetzelfde’. Hij doelt op een kwalitatieve in plaats van een louter kwantitatieve uitbreiding van onze luistercultuur. Hij laat zich graag verrassen door muziek die niet aan zijn verwachtingspatronen beantwoordt. Hij is intens gelukkig wanneer zijn luisterhorizon verruimd wordt. Wat aanvankelijk anders en vreemd lijkt, kan hij uiteindelijk omarmen als waardevol en betekenisrijk. In die zin was de muziek die hij nog niet ontdekt had zijn favoriete muziek.

Vele lezers en luisteraars koesteren een gelijkaardig verlangen. Alleen, hoe begin je aan die ontdekkingstocht? Elke luisteraar legt het pad uiteindelijk alleen af, maar enkele wegwijzers links en rechts of een omgevingsplan kunnen een grote hulp zijn. Voor de muziek die in dit boek aan bod komt – de nieuwe ontwikkelingen die ontstaan zijn in de klassieke muziek sinds

1950 – bestaat zo'n Nederlandstalig overzichtskaartje nog niet. Voor andere repertoires zijn die wegwijzers vaak wel voorhanden, denk maar aan mooie uitgaven als *De Vlaamse polyfonie* (Ignace Bossuyt), *Een muziekgeschiedenis der Nederlanden* (Louis Grijp) of *Een geschiedenis van de Europese muziek tot 1900* (Francis Maes). Wie nieuwsgierig is naar de 'terra incognita' van de hedendaagse muziek, vertrekt daarentegen doorgaans op goed geluk. Deze ontdekkingsreizigers gaan zonder kompas op zoek naar buitengewone ervaringen. Dit boek heeft de ambitie om de verkenners van dat muzieklandschap minder vaak te laten verdwalen. Het biedt trajecten aan en staat stil bij enkele opmerkelijke fenomenen. Het scherpt de blik en het oor voor onontgonnen schoonheid.

Deze publicatie is ook heel veel niet. Ze leidt de lezer niet naar de '10 hoogtepunten' waar snel een selfie kan genomen worden, zoals in menig toeristische gids. Het boek biedt een overzicht, maar de luisteraars kiezen zelf hun pad en beoordelen zelf hun ervaringen. De auteurs pretenderen niet om de meesterwerken te selecteren die elke muzikliefhebber moet beluisterd hebben, waarbij andere composities impliciet als minder belangrijk uit de boot vallen. Het is misschien utopisch om te denken dat een geschiedenis elke vorm van canonisering kan ontwijken, maar de uitgevers van dit boek hebben daar wel hun uiterste best voor gedaan. Er schuilt bijvoorbeeld reeds een dubbele zelfrelativering in de hoofdtitel. Het onbepaald lidwoord maakt duidelijk dat er naast deze nog vele andere geschiedenissen mogelijk zijn over dit onderwerp, waarin andere en even legitieme keuzes kunnen gemaakt worden. Het adjectief 'klein' benadrukt dat dit geen definitieve historische monografie is over de muziek sinds 1950. Dat heeft maar voor een klein stukje te maken met het 'gebrek aan historische afstand' dat vaak ingeroepen wordt als argument om hedendaagse (muziek)geschiedenis niet te behandelen. Uiteraard zal onze visie op deze muziek nog wijzigen, maar geldt dat niet voor alle muziek? Culturen, mensen, manieren van waarnemen en denken evolueren en dat kan niet anders dan tot nieuwe interpretaties leiden, of het nu over middeleeuwse of hedendaagse muziek gaat.

Een laatste zelfgekozen beperking betreft het repertoire. De ondertitel maakt in kort bestek duidelijk wat de lezer van dit boek kan verwachten, en wat niet. Het is immers onmogelijk om alle muziek van de voorbije zeventig jaar aan bod te laten komen in een eerder beknopt historisch overzicht. Selectie zit in het instrumentenkistje van elke historicus en zolang daar geen waardeoordeel aan verbonden wordt, is daar niets mis mee. In de epiloog van dit boek licht ik nog uitgebreider toe dat dit slechts een deelstudie is die heel veel waardevolle muziek sinds 1950 buiten beschouwing laat. Dit boek behandelt enkel de westerse klassieke muziek die sinds de Tweede

Wereldoorlog nieuwe esthetische tendensen ontwikkelde – het is een handboek voor de ontdekkingsreiziger. De mooie reizen die men langs gebaande paden kan maken, komen er niet in aan bod, net zomin als de vele boeiende muziekculturen buiten de klassieke muziek. Het is misschien naïef, maar gehoopt wordt dat het boek zal beoordeeld worden voor wat het biedt, en niet voor wat ontbreekt. Een stadsgeschiedenis of reisgids over Amsterdam handelt niet over Parijs. Het zijn allebei fijne steden.

MATRIX nam het initiatief tot deze publicatie. Het ontbreken van een overzichtswerk dat een ruim publiek houvast kan bieden, werd zowel in de educatieve als in de documentaire activiteiten van dit Leuvense Centrum voor Nieuwe Muziek als een groot gemis ervaren. Van meet af aan werd ervoor gekozen om samen te werken met diverse auteurs met een grote kennis en passie voor deze muziek. Die vele gezichtspunten samenbrengen vergde een strak concept. Een inleidend hoofdstuk vat in kort bestek de belangrijkste muzikale ontwikkelingen samen uit de eerste helft van de vorige eeuw. Hoewel de Tweede Wereldoorlog een cesuur was, bouwen heel wat componisten verder op de vooroorlogse verwezenlijkingen. Het inleidende hoofdstuk over de ‘prehistorie’ van de nieuwe muziek laat de lezer toe de historische wortels te begrijpen van latere ontwikkelingen die schijnbaar volledig ‘nieuw’ zijn. Na dit historisch referentiekader volgen twee grote delen. Het eerste deel schetst de grote lijnen in dit muziekrepertoire. Het zijn de richtpunten waarop de lezer zich in dit snel evoluerende klanklandschap kan oriënteren. De acht hoofdstukken ogen als chronologische fases in een historisch betoog, maar dat is slechts gedeeltelijk het geval. Hoewel er ook in de oudere muziek veel overlappingen en contradicties schuilen die vakkundig met de mantel der muziekgeschiedschrijving toegegedekt zijn, is de nog grotere heterogeniteit van de recente muziekcultuur onmiskenbaar. Veel tendensen bestaan dus vooral naast, in plaats van na elkaar. Samen bieden deze hoofdstukken desalniettemin een ‘historisch overzicht’.

De acht hoofdstukken in deel 2 belichten vervolgens enkele sleutelbegrippen die de poort tot groter inzicht in deze muziek helpen ontsluiten. Vaak gaat het om concepten die pas in dit repertoire zijn ontwikkeld, maar altijd zijn ze daar bijzonder betekenisvol voor. Componisten die al ter sprake kwamen in het historisch overzicht van deel 1, kunnen opnieuw verschijnen in dit thematisch opgevatte tweede deel. Dat was trouwens onvermijdelijk voor alle hoofdstukken van het boek, zoals blijkt uit de volgende, willekeurig gekozen voorbeelden. John Cage, de componist die het motto leverde voor deze inleiding, krijgt een prominente plaats in het historisch overzicht (in het onderdeel over experimentele en aleatorische muziek), maar hij duikt opnieuw op in de thematische hoofdstukken over open vorm

en conceptuele muziek. Karlheinz Stockhausen behoort tot de protagonisten van de seriële muziek (behandeld in deel 1), maar hij initieerde ook de ruimtelijke beleving van muziek – één van de thema's in deel 2. Louis Andriessen is het boegbeeld van de minimal music in de Lage Landen, maar mocht evenmin ontbreken in het hoofdstuk over nieuwe muziek en politiek engagement. De lezer wordt dus aangemoedigd om kruisverbanden te leggen tussen de hoofdstukken. Af en toe verwijzen de auteurs zelf naar een ander hoofdstuk, maar overdaad daarin werd vermeden. Omgekeerd draagt een boek met meerdere auteurs het risico in zich dat belangwekkende componisten en werken onvermeld of onderbelicht blijven. Met andere woorden: kan een verzamelwerk wel resulteren in een muziekgeschiedenis? Hoewel één auteur de regie van een historisch overzicht altijd beter in de hand zal hebben, heeft het auteurscollectief toch gepoogd om de essentiële ontwikkelingen omvattend te behandelen in deze kleine muziekgeschiedenis. De auteurs kregen daar nog drie andere verzoeken bovenop. Nu de maatschappelijke omstandigheden voor vrouwelijke componisten de voorbije decennia eindelijk wat gunstiger geworden zijn, lag het voor de hand om daar extra aandacht aan te besteden. Op de vraag om zeker voldoende plaats in te ruimen voor muziek uit onze eeuw, werd haast té enthousiast gereageerd. Ten slotte kregen de auteurs de opdracht mee componisten uit de Lage Landen waar mogelijk en zinvol iets ruimer te behandelen dan in anderstalige publicaties over de westerse hedendaagse muziek het geval is.

Naast die inhoudelijke afstemming kregen de auteurs ook een vast stramien opgelegd voor de opbouw van hun hoofdstukken. Bedoeling daarvan was om een herkenbare structuur aan te brengen in wat anders misschien een bundel met willekeurig samengevoegde essays zou lijken. Met uitzondering van het eerste en het laatste hoofdstuk (die een in- en uitleidende functie hebben), openen alle hoofdstukken met een sectie over de *context* van het thema: welke technologische, culturele of maatschappelijke ontwikkelingen helpen dit onderwerp beter te begrijpen en te kaderen? De tweede sectie biedt telkens een *overzicht* van de belangrijkste muzikale verwezenlijkingen of ontwikkelingen binnen dit onderwerp. In de derde sectie (*voorbeelden*) bespreken de auteurs twee of meerdere composities die daarvoor representatief zijn. Ten slotte volgt nog een sectie met *extra's*, die soms een kort leesvignet, vaak kijk- en luistertips, maar altijd leestips bevatten. Dit boek is bedoeld voor een breed lezerspubliek. Het is geen academische publicatie: nieuwe onderzoeksresultaten worden er niet in voorgesteld. De auteurs schrijven natuurlijk met kennis van zaken, maar ze willen die kennis delen met zo veel mogelijk lezers, niet alleen met vakgenoten. Ze hebben als doelpubliek niet enkel studenten in opleidingen musicologie of (hedendaagse) muziek voor ogen, maar in de eerste plaats de cultureel

geïnteresseerde medemens, liefhebber van klassieke en andere muziek, leerling of leraar van een muziekschool, en elke andere muzikale ontdekkingsreiziger.

Bij een collectieve prestatie als dit boek overheerst achteraf een groot gevoel van dankbaarheid. Die komt op de eerste plaats toe aan de dertien auteurs, die zich zonder morren aan het strakke concept hebben gehouden en die het beste van zichzelf hebben gegeven. De gedachtewisseling met Maarten Beirens, Klaas Coulembier, Rebecca Diependaele, Ann Eysermans, Maarten Quanten en Filip Rathé bij aanvang van het project is bijzonder vruchtbaar gebleken. Voor punctuele en soms meer algemene vragen over het hedendaagse muziekveld in Nederland kon ik steeds terecht bij Paul van Emmerik. Op die manier kon het onevenwicht tussen Belgische en Nederlandse auteurs toch enigszins weggewerkt worden. Van onschatbare waarde was de inbreng van Rebecca Diependaele en Ann Eysermans, respectievelijk coördinator en verantwoordelijke voor de educatieve activiteiten van MATRIX. Zij leverden twee extra paar, scherp geslepen ogen bij het redactionele werk, de realisatie van de illustraties, het register en de literatuurlijst, en vooral heel veel inhoudelijke feedback. Uitgeverij Pelckmans en projectleider Nancy Derboven zorgden voor de professionele realisatie van dit boek.

Vermoedelijk komen de lezers via dit volume in contact met veel muziek die hen voordien onbekend was. Hopelijk vinden ze hierin een betrouwbare gids. Het ultieme doel van dit boek is echter dat de lezers er dusdanig door begeistert worden, dat ze zelf op pad gaan, gedreven door nieuwsgierigheid en het verlangen om de wondere wereld van de hedendaagse nieuwe muziek niet enkel te exploreren, maar ook lief te krijgen. John Cage mag dan al de nog niet gehoorde muziek tot zijn favoriete muziek rekenen, de lezer wil dat na de lectuur misschien wel omdraaien: dankzij dit boek heb ik de nieuwe muziek leren kennen, en ze is mijn favoriete muziek geworden!

2

Prélude à l'après-midi d'un siècle

De prehistorie van de nieuwe muziek (1900-1950)

FILIP RATHÉ

'MODERN TIMES'

Aan de vooravond van de twintigste eeuw staan zowel op wetenschappelijk-filosofisch als op socio-economisch vlak tal van zekerheden op de spreekwoordelijke helling. Charles Darwin onderbouwt in *On the Origin of Species* (1859) en *The Descent of Man* (1871) op wetenschappelijke wijze de evolutietheorie. Zijn inzichten betekenen een fundamentele bijdrage aan een voortschrijdende maatschappelijke secularisering. In *Das Kapital* (1867) levert Karl Marx een vlijmscherpe analyse van het kapitalistisch samenlevingsmodel met zijn inherente contradicties en kondigt zo toekomstige problemen en conflicten aan. Met zijn psychoanalyse ontbloot Sigmund Freud in *Die Traumdeutung* (1899) het onbewuste en de impact ervan op het (inter)menselijke gedrag. In 1905 publiceert Albert Einstein de speciale relativiteitstheorie, waarmee hij de newtoniaanse fysica in vraag stelt: tijd is niet langer universeel, maar verschilt voor waarnemers die ten opzichte van elkaar bewegen. De gestage toename van het commerciële gebruik van elektriciteit (met daaraan gekoppeld de ontwikkeling van nieuwe technologieën zoals telefoon en grammofoon) in het laatste kwart van de negentiende eeuw, en de massaproductie van auto's en de opkomst van publieke radio-uitzendingen in het eerste kwart van de twintigste eeuw, zorgen voor ingrijpende omwentelingen in het dagelijks leven.

Ook kunstenaars gaan oude vanzelfsprekendheden in vraag stellen. De vroegere zogenaamde ‘klassieke’ muziek, meer bepaald die van de tweede helft van de achttiende eeuw, wordt grosso modo gekarakteriseerd door standaardisering. Na eeuwen van ontwikkeling komt het functioneel tonaal harmonisch denken – reeds in opmars sinds de zeventiende eeuw – tot een zeker culminatiepunt. In deze tonale muziek komen slechts twee (kerk) modi als absolute overwinnaar uit de bus: majeur en mineur. Net als bij het mathematisch perspectief waarbij alle lijnen samenkomen in één vluchtpunt, is binnen deze tonale muziek een noodzakelijkheidsprincipe werkzaam: de dominantspanning (leidtoon) zoekt een oplossing in de tonica. Bovendien laat alle ritmiek zich vatten binnen duidelijke binaire of ternaire (al dan niet samengestelde) regelmatige maatsoorten. Klassieke bezettingen als het symfonisch orkest, het soloconcerto, het strijkkwartet of het pianotrio zijn alomtegenwoordig. Verder domineert het sonateprincipe het leeuwendeel van de vormconcepten. Dat plot stelt muzikale personages of thema’s voor in twee contrasterende tonale ruimtes, die daarna verloren lopen in onzekerheid tussen verschillende toonaarden, om uiteindelijk samen ‘thuis’ te komen in de tonale vertrekruimte.

In de negentiende eeuw lijken muzikale evoluties zich af te spelen in een expansievat, naarstig op zoek naar een uitlaatklep als uitweg uit deze standaardisering. De industriële bourgeoisie vormt een nieuwe en uitgebreide culturele afzetmarkt. Componisten schrijven ‘Albumblätter’, nocturnes, impromptus, mazurka’s en massa’s liederen voor hun salons. Om op commercieel verantwoorde manier gevierde virtuozen te kunnen presenteren, ontwerpen architecten grootse zalen: de Londense Royal Albert Hall uit 1871 heeft een capaciteit van ruim vijfduizend bezoekers. Hieraan gerelateerd groeit ook de omvang van de orkesten zienderogen. Gustav Mahlers *Tweede Symfonie* in c (1894) vereist een gigantisch orkest met koor en solisten. Piccolo’s, basklarinetten en contrafagotten veroveren een vaste plaats en helpen mee om de uitgebreide beschikbare tonale ruimte naar boven en onderen toe verder af te tasten. Extreem langzame en snelle tempi – ‘So schnell wie möglich’ en dan ‘noch schneller’ – spreken tot de verbeelding. Composities worden steeds langer: zo beslaat Richard Wagners tetralogie *Der Ring des Nibelungen* (1853-1874) vier opera-avonden. Door het steeds verder en frequenter moduleren van een toonaard naar de andere komt het volledige tonale systeem onder hoogspanning te staan. Tonale akkoorden, gebaseerd op opeenstapelingen van tertsen, worden steeds rijker: van drie- naar vier- of vijfklanken met steeds meer toegevoegde dissonanten. Het kan moeilijk anders dan dat dit algehele uitdijen weldra onontkoombaar op grenzen stoot die onomkeerbaar overschreden zullen worden.

Over het algemeen genomen omvat het modernisme die activiteiten en creaties van zij die vinden dat traditionele maatschappelijke structuren, wetenschappelijke paradigma's en artistieke vormprincipes niet langer adequaat zijn om hun taak te vervullen in de nieuwe socio-economische realiteit van de geïndustrialiseerde wereld. Vanuit een individualistisch zelfbewustzijn groeit het geloof dat de eigen sterfelijkheid kan worden overstegeen door vanuit een vooruitgangsidee zélf de geschiedenis te maken, in plaats van gedwee mee te deinen op haar grillige golven. In zijn essaybundel *Le peintre de la vie moderne* (1863) verwoordt Charles Baudelaire deze nieuwe attitude reeds op visionaire wijze: “De moderniteit is het vluchtige, het voorbijgaande, het toevallige: de helft van de kunst waarvan de andere helft het eeuwige en onveranderlijke is. [...] Zo gaat hij, loopt hij, zoekt hij. Wat zoekt hij? Deze mens [...], deze eenzaat, begenadigd met een levendige verbeelding, steeds op reis door de woestijn der mensen, heeft een heel ander doel dan de toevallige wandelaar. [...] Waar het voor hem om gaat, is om uit de modes datgene los te maken wat poëtisch blijft in het licht van de geschiedenis, om het eeuwige los te trekken uit het transitoire. [...] Het resultaat is een verrassende originaliteit waarin wat overblijft aan barbaarsheid en naïviteit, verschijnt als een bewijs voor de gehoorzaamheid aan de impressies [...]”

“INSPIRÉ: DE 10H23 À 11H47”

(ERIK SATIE, *MÉMOIRES D'UN AMNÉSIQUE*, 1913)

In 1887 vestigt een jonge excentriekeling zich in Parijs. Gepassioneerd door muziek overleeft hij – zwervend aan de rand van de maatschappij – als pianist, arrangeur en componist voor het nachtleven in de cabarets van Montmartre. Zijn eigenzinnige werken en heterodoxe attitude zullen voor velen een bron van inspiratie vormen. De titel van zijn *Trois Gymnopédies* (1888) verwijst naar een dans van naakte jongelingen, beoefend bij religieuze festiviteiten in het oude Sparta. Het streng ascetische aspect sluit nauw aan bij zijn algemene esthetiek, ook al is die vaak doorspekt met een subtiel gevoel voor absurde humor en mystieke spiritualiteit. Deze alom gekende ‘valsés lentes’ voor piano dwepen met antieke modaliteit en dagen bewust vele academische regels uit in hun quasi doelloos, sereen en etherisch zweven: een nostalgische uitnodiging tot het impressionisme.

Op de Parijse wereldtentoonstelling van 1889 – waarvoor Gustave Eiffel zijn beroemde toren construeert – hoort Satie, net als zijn vriend Claude Debussy, Javaanse gamelanmuziek. Dat inspireert hem tot het schrijven van de *Gnossiennes* (1890) met hun traag uitgesponnen oriëntaalse melodieën,

genoteerd zonder maatstrepen en voorzien van de voor hem zo typische intrigerende annotaties die zowel een ‘psychologisch’ advies voor de uitvoerder als een commentaar op het gecomponeerde vormen.

Als huiscomponist van de Orde der Rozenkruisers van de Graaltempel schrijft Satie vervolgens onder meer *Le Fils des Étoiles* (1891). Hij laat er verschillende tonaliteiten over elkaar schuiven en bouwt een nieuwe kleurharmonie uit parallelle dissonante kwartopeenstapelingen. Het eerste procedé vinden we later terug bij Darius Milhaud en Maurice Ravel. Het laatste vertoont opvallende gelijkenissen met het op kwarten gebaseerde ‘mystieke akkoord’ in de (expressionistische) late werken van Alexander Skrjabin. Voor zijn orkestwerk *Prométhée ou le Poème du feu* (1910) gebruikt Skrjabin dit akkoord als basis en verbindt het aan de esoterische theosofische leer van Madame Blavatsky. Vanuit zijn fascinatie voor synesthesie (waarbij alle zintuigen zijn verbonden) op basis van verwante trillingen die de hele kosmos vervullen, schrijft hij bovendien een orkestpartij voor een begeleidend lichtorgel!

Voor *Vexations* (1894) componeert Satie een baslijn van slechts zeventien (elf verschillende!) opeenvolgende tonen, cryptisch enharmonisch genoteerd (met een onlogisch en inconsequent gebruik van kruisen en mollen) en gekleurd met akkoorden die geen tonale ‘oplossing’ kennen. In een raadselachtige inscriptie suggereert hij dat het ‘motief’ 840 (= 7!/3!) maal gespeeld kan worden, wat een uitvoering met de duur van nagenoeg een volledig etmaal oplevert: een ‘unendliche Melodie’ die de lengte van Wagners tetralogie ruimschoots overtreft, herleid tot een minimalistische mantra.

In 1899 – hetzelfde jaar waarin Scott Joplin zijn beroemde *Maple Leaf Rag* componeert – schrijft hij de liederen *Je te veux* en *La Diva de l’Empire* en muziek voor een pantomimeballet: *Jack in the Box*. De stijl ervan sluit rechtstreeks aan bij het cabaret, het café-concert en de music-hall, waar ook de schilder Henri de Toulouse-Lautrec furore maakt. Ook al verwerpt Satie later wel sommige van deze werken als ‘verachtelijk en tegen zijn natuur’, toch haalt hij op deze manier de schotten weg tussen de zogenaamde ‘populaire’ en ‘ernstige’ muziek. Voor *Le Piège de Méduse* (1913) realiseert hij zowel de tekst als de muziek. Komische scènes zonder echte samenhang wisselen af met dansmuziek en zijn droge humoristische stijl kondigt zowel het surrealisme als het absurdistisch theater aan. Bij de uitvoering plaatst hij papier tussen de snaren van de piano om een ratelende klank te verkrijgen, passend bij Jonas, een dansende mechanische aap: ‘prepared piano’ avant la lettre! Nauwelijks een half jaar na de slag om Verdun, met ruim een kwart miljoen doden en een drievoud aan gewonden, gaat in Parijs *Parade* (1917) in première. Dit avant-gardistisch en multidisciplinair ‘ballet réaliste’

combineert muziek en dans in een decor van Pablo Picasso op een scenario van Jean Cocteau. Deze laatste – een veelzijdige artiest en katalysator voor vele anderen – richt Saties aandacht op de eerste zelfbewuste polemische modernistische stroming van de twintigste eeuw: het futurisme.

In 1909 publiceert dichter en theoreticus Filippo Tommaso Marinetti immers het *Manifesto del Futurismo*. In dit extremistisch pamflet roept hij op tot een radicaal modernistische levenshouding: “Wij bevinden ons aan de kaap van de eeuwen! ... Waarom zouden we achter ons moeten kijken als we de mysterieuze deuren van het onmogelijke willen doorbreken? Tijd en ruimte stierven gisteren.” Luigi Russolo – aanvankelijk vooral als schilder aan de slag – beschrijft in het propagandistisch geschrift *L'Arte dei Rumori* (1913) het muzikaal-historisch verloop als een evolutie van enkelvoudige naar complexe geluiden (bestaande uit steeds dissonantere akkoorden). Hij ziet hierin een parallel met de toenemende ontwikkeling van de machine. Russolo nodigt jonge en onversaagde musici uit om een verhoogde sensibiliteit aan de dag te leggen voor alle mogelijke klanken, met inbegrip van propellers, trams en grootstedelijke mensenmassa's, als onderdeel van het futuristisch orkest. Zelf ontwerpt hij ‘intonarumori’, akoestische lawaaimachines die quasi industriële klanken opwekken en geritmeerd laten evolueren in toonhoogte en klanksterkte. Hiervoor componeert hij *Risveglio di una città* (1913), een ode aan het ‘ontwaken van een stad’. Het futurisme draagt originaliteit hoog in het vaandel, verheerlijkt collectiviteit en verkiest de emancipatie van ruisklanken boven oude vormen van welluidendheid. In het kader van de vooruitgang dient het verleden te worden bestreden en vernietigd!

Satie vertaalt deze zienswijze door in *Parade* ongewone ‘instrumenten’ te introduceren: een schrijfmachine, een stoombootfluit, een sirene, een pistool, ‘sonore plassen’ en een ‘bouteillophone’ (met xylofoonstokken bespeelde flessen). De voorstelling cultiveert het alledaagse en de toenmalige populaire cultuur (Charlie Chaplin, ‘cowboys en indianen’, een goochelaar). Zo was Saties *Ragtime du Paquebot* een parodie op *That Mysterious Rag* (1911), een vroeg commercieel succes van Irving Berlin. De bewust afstandelijke, ontkenkende houding tegenover het drama van de ‘Groote Oorlog’ die op dat moment de wereld teistert, zorgt evenwel voor een regelrecht ‘succès de scandale’. Nog in 1917, na een maaltijd in een luidruchtig restaurant, bedenkt Satie iets om de omgevingsgeluiden te temperen. Hij componeert “muziek, niet gemaakt om naar te luisteren, maar enkel om te decoreren.” Het betreft oneindig te herhalen, uiterst beperkt en uitgepuurd materiaal (tussen 10 en 20 seconden), dat geen ontwikkeling kent en soms volkse of klassieke deuntjes citeert. Dat klinkend behangpapier doopt hij *Musique d'ameublement* – of ‘sons industriels’ – en vormt zo een door Brian Eno erkende voorloper

van zijn ‘ambient music’, maar ook van de zogenaamde ‘muzak’, een soort geluidspollutie die ons vandaag de dag willens nillens omhult.

In februari 1916 verzamelt dichter Tristan Tzara in het Cabaret Voltaire in Zürich, niet toevallig in het neutrale Zwitserland, schilders, schrijvers, dansers en acteurs van beiderlei kunne rond zich. Zij zijn bewust kosmopolitisch, pacifistisch, anti-nationalistisch en anti-bourgeois, en integreren verschillende kunstvormen in een grote smeltkroes. Vanuit een revolutionaire ingesteldheid vallen deze dadaïsten met hun anti-kunst het artistieke establishment aan. Iets vroeger en onafhankelijk ervan vertrekken ook in de Verenigde Staten kunstenaars als Man Ray en Marcel Duchamp van een vergelijkbare visie. Duchamp – de bedenker van de ‘readymade’ – werkte tussen 1915 en 1923 aan het kunstwerk *La mariée mise à nu par ses célibataires même*. Zijn voorbereidende nota’s bevatten een ‘verbale partituur’: *Erratum Musical* (1914). Deze compositie is gebaseerd op toevalselementen met instructies voor een klankperformance. Kurt Schwitters werkt met hetzelfde doel jarenlang aan zijn *Sonate in Urlauten* (1921-1932), een veertig minuten durend klankgedicht. Het dadaïsme verwerpt rede en logica, prijst nonsens, irrationaliteit en intuïtie, en promoot het experiment en de vrijheid van het individu. In 1924 verschijnt het *Manifeste du Surréalisme* van André Breton. Met fotografische precisie gaan kunstenaars als Salvador Dalí onlogische droomscenario’s verbeelden. Onverwachte juxtaposities en verrassingselementen gebaseerd op vrije associatie, zijn schering en inslag: een kolfje naar de hand van Erik Satie. Hij componeert *Entr’acte* (1924) voor de nonsensicale experimentele film van René Clair (Satie acteert erin mee), bedoeld als proloog en als intermezzo voor het ballet *Relâche* (1924) van dadaïst Francis Picabia. De titel van dit multimediale werk betekent zoveel als: ‘Vandaag geen voorstelling’. Het verenigt dans, muziek en de waarschijnlijk vroegst gekende filmscore met een uitgewerkte synchronisatie tussen de verschillende gemonteerde shots en de muziek, geconstrueerd uit de abrupte samenvoeging van contrasterende fragmenten, waaronder gewaagde soldatenliederen, een citaat van Chopins *Marche Funèbre* tijdens een lijkstoet waarin dromedarissen de lijkwagen trekken, en nog veel meer absurdistische situaties. Deze additietechniek typeert immers een groot deel van zijn oeuvre.

Als een ware bohémien dwaalt Satie door vele wisselende muzikale landschappen, waarin hij als een sonoor graffitikunstenaar talloze sporen nalaat voor zijn tijdgenoten en latere voorbijgangers. Zijn karige maar uiterst scherpe zwart-wittekeningen voor piano inspireren zowel impressionisten als neoclassicisten. Ze flirten met futurisme en dadaïsme, bevatten bijwijlen voorafspiegelingen van een expressionistische toonspraak en een (repetitief) minimalisme, maar ook van het absurdistisch (muziek)theater en zo-

wel conceptuele als multimediale kunst. Met de voor hem zo kenmerkende zelfspot stelt hij: “Ik ben te jong geboren in een te oude wereld.”

“LES HARMONIQUES EMPRUNTENT À LA COULEUR DU CIEL DES
LUEURS D’APOTHÉOSE”

(CLAUDE DEBUSSY, IN EEN BRIEF AAN EMMA BARDAC, 1905)

Tot het einde van de achttiende eeuw blijft ‘timbre’ een mysterieus begrip in het muzikale taalgebruik. In zijn *Traité de l’harmonie réduite à ses principes naturels* (1722) komt Jean-Philippe Rameau tot een intuïtief aanvoelen van het belang van nauwelijks waarneembare boventonen (“sons délicats”) voor de klankkleur. Nog in 1764 verbaast Jean-Jacques Rousseau zich in zijn *Dictionnaire de musique* over het feit dat een hobo en een fluit – hoezeer ze ook pogen om precies dezelfde toonhoogte net even luid te spelen – nooit tot een echt ‘unisono’ komen. Hij stelt: “De hobo zal steeds een ‘je ne sais quoi’ van zure hardheid, de fluit steeds een zekere zachte luchtigheid hebben.” In 1863 publiceert Hermann von Helmholtz *Die Lehre von den Tonempfindungen als physiologische Grundlage für die Theorie der Musik*. Met de door hem uitgevonden resonator kan hij uiteindelijk effectief aantonen hoe klanken zijn samengesteld uit een veelvoud aan deeltönen die de kleur bepalen (zie hoofdstuk 5). Een wereld vol nieuwe sensaties opent zich. Net zoals het ongreepbare licht de impressionistische schilders biologeert, zo zijn tal van componisten rond de eeuwwisseling gefascineerd door het subtiel sensuele klankspel. Met het oor als unieke leidraad creëren ze een tot dan toe ongehoord en verfijnd kleurenpalet, vol ongewone maar uiterst effectieve instrumentale combinaties die versmelten tot nieuwe tinten. Hun muziek betekent een ware omwenteling in het melodische, ritmisch-metrische, harmonische en formele denken, en dat alles in functie van een klinkend kleurenspel.

Met zijn solistische orkestbehandeling en de vele quasi stilstanden vol suspense (“la musique est le silence entre les notes”) betekent de *Prélude à l’après-midi d’un faune* (1894) van Claude Debussy een revolutionair keerpunt. Hier ontloopt hij de noodzakelijkheid waarbij de leidtoon een halve toon ‘moet’ stijgen naar de tonica door te werken met een waaier aan decoratieve motieven waarin deze dwangmatigheid ontbreekt. Hij realiseert dat door gebruik te maken van pentatoniek of ‘zijn’ heletonstoonladder, waarin halve tonen helemaal afwezig zijn, maar ook door net als Satie terug te grijpen naar archaïsche modi zonder tonale aantrekkingskracht. Wanneer doorheen het sprankelende lijnenspel, gebaseerd op geïtereerde patronen, alsnog langere

melodieën opdoemen, zijn deze vaak ontleend aan de volksmuziek, zoals in *Jardins sous la pluie*, het derde deel uit *Estampes* (1903) voor piano.

Ritmische cellen plaatst Debussy dusdanig in de maatstructuur dat ze lijken te deinen als een doelloos dobberend bootje, zoals in *Voiles* uit het eerste boek *Préludes* (1910) voor piano, waar deze ‘zwevende ritmiek’ de contouren van het metrum ongrijpbaar maakt. Inspiratie voor die werkwijze haalt hij uit de kennismaking met de Indonesische gamelanmuziek en haar verbluffende vervlechting van ritmische patronen. Die “Javaanse rapsodieën ontwikkelen zich, in plaats van zich te laten beperken door een traditionele vorm, volgens de fantasie van talloze arabesken.” (Debussy, 1910) Zijn *Pagodes*, het eerste deel uit *Estampes* (1903), refereert hier rechtstreeks aan.

Ook harmonie krijgt een nieuwe invulling. Ze is niet langer de ‘functionele’ motor die muziek voortstuwt van akkoord naar akkoord, van toonaard naar toonaard, maar een middel om kleuren te genereren. Boven uitgesponnen pedaaltonen tasten componisten langzaam samenklanken met meerdere ‘toegevoegde’ tonen af, vergelijkbaar met de subtiel gekleurde schetsmatige schaduwen in het schilderij *Impression, soleil levant* (1872) van Claude Monet. Dit voorzichtige aftasten en het typerende parallel verglijden van deze toonopenstapelingen is alomtegenwoordig in *Une barque sur l’océan* uit *Miroirs* (1905) voor piano solo, een vroeg werk van Maurice Ravel. In *Brouillards* (‘mist’) uit het tweede boek *Préludes* (1912) experimenteert Debussy zelfs met twee modi die harmonisch simultaan klinken: de rechterhand speelt op de zwarte en de linkerhand op de witte toetsen.

In het *Essai sur les données immédiates de la conscience* (1889) stelt de Franse filosoof Henri Bergson het westerse tijdsconcept in vraag. De opdeling van tijd in meetbare eenheden staat volgens hem de subjectieve beleving ervan in de weg. Om de realiteit te begrijpen verkiest hij ‘onmiddellijke’ ervaring en intuïtie boven een rationalistische wetenschappelijke aanpak. Net als Marcel Proust in *A la recherche du temps perdu* (1913-1927) pleit hij voor het aaneenrijgen van kwalitatieve impressies in plaats van kwantificeerbare en progressieve beweging als middel bij uitstek om ‘tijd’ te begrijpen.

Debussy vertaalt dit muziektechnisch in een nieuw vormconcept dat vertrekt van additieve structuren. Korte muzikale segmenten met een wisselende graad van gelijkenis volgen elkaar lineair op zonder echte ‘ontwikkeling’. Bij iedere herhaling van een figuur veroorzaken schijnbaar onbeduidende transformaties subtiële variaties, met behoud van gemeenschappelijke elementen. De structuur van zijn muziek gelijkt aldus vaak op een mozaïek: schijnbaar afzonderlijke, op zichzelf besloten eenheden

– onderscheiden door ultrafijne gradaties van instrumentale kleur, snelheid en intensiteit – worden gecombineerd tot grotere configuraties. Een vergelijkbare werkwijze gebruikt de pointillistische schilder Georges Seurat onder andere in *Un dimanche après-midi à l'Île de la Grande Jatte* (1886). In Debussy's composities lijken de subtiele verschillen op te lossen in een ononderbroken stroom die in organische golfbewegingen aanleiding geeft tot climaxen. In een aanval op Debussy's werk verwoordt een recensent het als volgt: "Alles in deze muziek is onbepaald, vaag, vluchtig, onbeslist en bewust ongedefinieerd. [...] Er hangt een soort sonore mist over waarachter je zou willen kijken, om te zien wat er zit, maar die is ondoordringbaar [...]." (Arthur Pougin, 1910) Een mooier compliment lijkt nauwelijks denkbaar. Ook het toneelstuk van de symbolistische Nobelprijswinnaar Maurice Maeterlinck, dat de basis vormt voor Debussy's opera *Pelléas et Mélisande* (1902), baadt met opzet in de tijdloze mystiek van het onuitgesprokene.

Bij vele impressionistische composities refereren de titels aan het momentane of aan volatiele natuurfenomenen. De impressionistische schilderkunst wil geen nieuwe realiteiten vatten, maar verschillende 'retinale' percepties van de realiteit – door het licht op het netvlies. Net daarom schildert Monet veertigmaal *La cathédrale de Rouen* (1894) op steeds andere momenten van de dag en het jaar. Ook vele door het impressionisme beïnvloede composities (in de zogenaamde *style debussyste*) zijn op het 'ogen-blik' gericht. Ottorino Respighi verklankt in *Fontane di Roma* (1916) de Italiaanse hoofdstad op vier momenten van de dag. In zijn 'symfonische impressies' *Noches en los jardines de España* (1915) beschrijft Manuel de Falla nachtelijke Andalusische tuinen. Ook Frederick Delius componeert in *On hearing the first cuckoo in spring* (1912) met een impressionistische toets. Voor Debussy is muziek 'de expressie van de beweeglijkheid van water, van het spel dat golven beschrijven door de veranderlijke wind', zoals blijkt uit *La Mer*, drie symfonische 'schetsen' voor orkest (*De l'aube à midi sur la mer; Jeux de vagues; Dialogue du vent et de la mer*) (1905), maar ook uit *Reflets dans l'eau* uit de eerste bundel *Images* (1905) of *Ce qu'a vu le vent d'ouest* uit het eerste boek *Préludes* (1910), beide voor piano, net als Ravels *Jeux d'eau* (1901). Op het einde van zijn leven verlaat Debussy de poëtisch beschrijvende titels. Zijn *Sonates* (voor cello en piano (1915); voor fluit, altviool en harp (1915); voor viool en piano (1917)) evolueren naar een neoclassicistische toonspraak, net als het werk van de jongere Maurice Ravel in *Le Tombeau de Couperin* (1919) of de *Sonate* (1927) voor viool en piano, met invoeging van een 'blues' in het trage middendeel.

De muziek van Olivier Messiaen is dan weer een uiterst persoonlijke verderzetting van de door zijn Franse voorgangers ingeslagen weg. Dat

blijkt uit *Technique de mon langage musical* (1944), een traktaat waarin hij de syntax van zijn tot dan toe ontwikkelde muzikale taal uiteenzet. Net zoals zijn harmonie vertrekt van het gebruik van toegevoegde noten (nu met een voorkeur voor de elfde boventoon, wat ongeveer overeenkomt met de overmatige kwart), is zijn ritmiek gebouwd op het concept van de toegevoegde ‘waarde’ (‘valeur ajoutée’), dat hij ontleent aan de Indische ‘deçî-tâlas’. Hij bouwt een systeem uit van nieuwe modi, zeven in totaal, die beperkt transposeerbaar zijn: na enkele transposities leveren ze een letterlijk identieke versie van zichzelf op. Daartegenover staan dan weer de onomkeerbare ritmes, die als een palindroom van achteren naar voren hetzelfde opleveren. Samen vormen deze ‘modes à transpositions limitées’ en ‘rythmes non rétrogradables’ de ‘charme des impossibilités’. Hij past die bekoring van de onmogelijkheden zowel toe in de orgelcycli *La Nativité du Seigneur* (1935) en *Les Corps glorieux* (1939) als in zijn *Quatuor pour la fin du temps* (1941). Zijn imposante tiendelige *Turangalîla-symfonie* (1949) is een symbolische afsluiter van zijn vooroorlogse periode. Dat werk is een meditatie op de (extatische) vreugde van menselijke (lichamelijke) eenheid en liefde, als goddelijke gift. Messiaen breidt het orkest uit met ongeveer tien slagwerkers en kleurt het met de ondes-Martenot, een in 1928 ontwikkeld elektronisch instrument. Zelfs zijn latere werk, met een synesthetische aandacht voor de versmelting van kleur en klank en een grote aandacht voor natuurlijke vogelgeluiden (*Réveil des oiseaux* voor piano en orkest (1953); *Oiseaux Exotiques* voor piano en klein orkest (1955); of de pianocycli *Catalogue d’oiseaux* (1958)) blijft schatplichtig aan zijn Franse muzikale wegbereiders.

“MEINE MUSIK MUSS KURZ SEIN. KNAPP! IN ZWEI NOTEN: NICHT BAUEN, SONDERN »AUSDRÜCKEN«!!”

(ARNOLD SCHÖNBERG, IN EEN BRIEF AAN FERRUCCIO BUSONI, 1909)

Ook rond de eeuwwisseling blijft Wenen, de stad van Mozart, Haydn en Beethoven een mekka voor de klassieke muziek. Na Johannes Brahms en Anton Bruckner hebben Gustav Mahler en Richard Strauss de fakkel overgenomen. Verscholen onder de waardige en elegante oppervlakte van het Oostenrijks-Hongaarse Keizerrijk sluimert echter een wijdverspreide en diepgewortelde verwarring. Die vormt de voedingsbodem voor ingrijpende intellectuele en artistieke omwentelingen. De dichter Georg Trakl bezingt de vergankelijkheid. Doodsdrift en maatschappelijk onderdrukte seksualiteit verschijnen in de portretten van Egon Schiele en de theorieën van Sigmund Freud. Schrijver Robert Musil en schilder Oskar Kokoschka verbeelden de donkerste zielenroerselen van de mens. In zijn *Tractatus*

Logico-Philosophicus (1918) onderzoekt Ludwig Wittgenstein de verhouding tussen taal en wereld. In dat broeinest gaat ook Arnold Schönberg op zoek naar een fundamentele vernieuwing van de muzikale toonspraak en bouwt hij een grammatica vanuit “de emancipatie van de dissonant”.

In het programmatische strijksextet *Verklärte Nacht*, opus 4 (1899) hanteert Schönberg een harmonisch verrijkt laatromantisch idioom. Het werk is gebaseerd op een gedicht van Richard Dehmel dat handelt over schuld en vergeving. Het melodisch en harmonisch materiaal van de *Kammersymphonie*, opus 9 (1906) voor vijftien solo-instrumenten baseert hij in de beginmaten niet langer op tertsen, maar ogenschijnlijk op kwarten. De sterk gereduceerde bezetting vormt een alternatief voor het traditionele orkest. In het *Tweede Strijkkwartet*, opus 10 (1908) verwijdt hij zich in elk deel iets verder van de tonaliteit om in het vierde en laatste deel de traditionele voortekening (die de toonaard bepaalt) volledig achterwege te laten. Bijzonder is de toevoeging van een sopraan die twee gedichten zingt van de symbolist Stefan George waaruit de zinsnede “Ich fühle Luft von anderem Planeten” als metafoor kan worden gezien voor de weg die Schönberg weldra zou inslaan. In de daaropvolgende *Drei Klavierstücke*, opus 11 (1909) treedt hij dan ook het atonale universum binnen. Het derde stuk, met zijn heftige emotionele uitdrukingskracht en extreme stemmingswisselingen, is dan ook ronduit exemplarisch voor het Weense expressionisme. Herkenbaarheid van ritme of melodie wijkt voor een snelle opeenvolging en combinatie van korte muzikale cellen, die wel telkens eenzelfde motivisch verband hebben. In het derde deel van de *Fünf Orchesterstücke*, opus 16 (1909) reduceert Schönberg de melodische component en leidt hij het harmonisch aspect af uit één enkel beginakkoord om zo te focussen op een lineair verloop van de instrumentale kleur: een ‘Klangfarbenmelodie’. In zijn *Philosophie der neuen Musik* (1947) stelt Theodor Adorno het als volgt: “Passies worden niet langer geveinsd, maar zijn onverhulde, lijfelijke expressies van het onbewuste.” Hij omschrijft het monodrama *Erwartung*, opus 17 (1909) als een muzikale seismografische registratie van een traumatische shock. Voor de ‘disease’ Albertine Zehme zet Schönberg in *Pierrot lunaire*, opus 21 (1912) eenentwintig gedichten van de Leuvense dichter Albert Giraud op muziek. De typische voordrachtsstijl met ‘Sprechstimme’ houdt het midden tussen spreken en zingen, net als in het cabaret of het melodrama.

Vanaf 1911 onderhoudt Schönberg – die ook als schilder actief is – een intense briefwisseling met Wassily Kandinsky. Beiden delen de zienswijze dat kunst vanuit een ‘innerlijke noodzaak’ vertrekt. In 1910 evolueert Kandinsky naar ‘abstracte’ schilderkunst. Schönberg had in 1909 de stap gezet naar de atonaliteit, die hij vanaf 1923 volgens een vaste compositiemethode zou gaan

uitwerken. Met dit systeem van “twaalf uitsluitend op elkaar betrokken tonen” elimineert Schönberg de suprematie van de voortdurend benadrukte tonica (inclusief obligate leidtoon), door alle twaalf tonen evenwaardig te behandelen. In die ‘dodecafonie’ vormt een reeks van twaalf verschillende tonen de basis van zowel het melodisch als het harmonisch materiaal. Essentieel daarbij is dat de reeks de horizontale opeenvolging en de verticale opeenstapeling van deze tonen bepaalt. Deze reeks kan in haar originele vorm voorkomen, maar ook geïnverteerd (omkering: stijgend wordt dalend en vice versa), in retrograde (kreeft: van achteren naar voren) of de combinatie hiervan. Verder kan elk van die vier verschijningsvormen voorkomen op twaalf verschillende vertrektonen. Schönberg past deze techniek voor het eerst toe in zijn *Fünf Klavierstücke*, opus 23 (1923) en de *Suite für Klavier*, opus 25 (1923). De *Variationen für Orchester*, opus 31 (1928) kunnen als een eerste hoogtepunt worden gezien. Schönbergs zoektocht vertrekt vanuit de ‘ziel’ en is gestuurd door ethische motieven: “Ik ben een conservatief: ik bewaar de vooruitgang.”



© Mahler Foundation

AFBEELDING 1. Cartoon uit 1907 (*Illustriertes Extrablatt*): Mahler zit op een bom, Schönberg bespeelt de naaimachine en Strauss staat op het punt het publiek te verpletteren onder een loodzwaar gewicht.

In 1904 besluiten zowel Alban Berg als Anton Webern om bij Schönberg in de leer te gaan en vormen zo de ‘Tweede Weense School’. Hun beider afstudeerwerken, respectievelijk de *Sonate*, opus 1 (1908) voor piano en de *Passacaglia*, opus 1 (1908) voor orkest zijn geschreven in een laatromantisch idioom. In 1913 schrijft Berg *Vier Stücke*, opus 5 voor klarinet en piano. Deze korte, zeer geconcentreerde stukjes bevatten ondanks hun gebalde expressie een sterk verhalende en lyrische gestiek. In zijn opera *Wozzeck*, opus 7 (1922), op een libretto van Georg Büchner, wil Berg het tragische lot dat de hoofdfiguur ten gevolge van maatschappelijke wantoestanden te beurt valt, tot symbool van de menselijke conditie maken. Op zuiver expressionistische wijze vertelt hij een verhaal vol mentale angst en uitzichtloos lijden vanuit het subjectieve standpunt van de protagonist. Hij creëert muzikale eenheid door te bouwen op traditionele vormen. Die leveren hem het verbindende kader waarbinnen fragmenten populaire muziek afwisselen met een chromatische schrijftuur. Tonale en atonale passages komen samen om de gewenste psychologische en dramatische impact te bewerkstelligen. Later gebruikt Berg in de *Lyrische Suite* voor strijkkwartet (1926) occasioneel de twaalftoonstechniek. In het *Vioolconcerto* (1935) en in de onvoltooide opera *Lulu* wendt hij deze techniek op uiterst eigenzinnige wijze aan. Door tonale wendingen binnen te smokkelen in zijn basisreeks lijkt Berg de rekbaarheid van de dodecafonie wel op de proef te stellen.

Reeds in de atonale *Sechs Bagatellen*, opus 9 voor strijkkwartet (1913) vindt Anton Webern zijn typisch aforistische, uiterst uitgepuurde stijl. De zes delen duren samen nauwelijks drie minuten. Later volgt hij zijn mentor in de overgang naar de twaalftoonsmuziek. Daarin evolueert hij naar een persoonlijke stijl waar een passionele kern onder een verrijkend constructivistisch oppervlak wordt verborgen. Zo verdeelt hij de reeks voor het *Konzert für neun Instrumente*, opus 24 (1934) in vier groepjes van drie tonen, telkens bestaande uit een kleine secunde en een grote terts. Aan deze beperking van het intervalmateriaal koppelt hij een gelimiteerd aantal ritmische cellen, weliswaar voorgesteld in verschillende notenwaarden (waardoor ze in andere snelheden verschijnen). Die cellen verbindt hij op hun beurt aan de organisatie van toonsterkte, articulatie en instrumentale kleur. Die aanpak vertoont gelijkenissen met de geometrische abstractie van een Piet Mondriaan. Webern besteedt op die manier aandacht aan de ‘precompositie’: een vooraf geconstrueerd streven naar beheersing van het complete materiaal waarbij alle primaire parameters nauwgezet onder de loep worden genomen. Zo is hij de wegbereider van het serialisme (zie hoofdstuk 3).

Na de machtsovername door het ‘Nationalsozialismus’ in 1933 worden de creaties van de Tweede Weense School en van vele andere componisten

in Duitsland en later de bezette gebieden als ‘entartete Kunst’ bestempeld en verboden. Net als de expressionisten Béla Bartók, Kurt Weill en Ernst Křenek, ontvlucht ook Schönberg het politieke klimaat dat religieuze, maatschappelijke en artistieke overtuigingen als onaangepast brandmerkt. In het land van het Vrijheidsbeeld zetten ze uiteindelijk hun artistieke arbeid verder.

Vijf jaar eerder, in 1928, had in Berlijn de première plaatsgevonden van *Die Dreigroschenoper*. Het betreft een samenwerking van componist Kurt Weill en auteur Bertolt Brecht. Beiden vinden dat theater een maatschappelijke rol kan en moet opnemen die meer is dan louter vermaak. Omdat Brecht niet wil dat het publiek al te zeer emotioneel opgaat in zijn ‘episch’ theater, streeft hij een ‘vervreemdingseffect’ na. Scènes volgen elkaar op zonder logica, decors wisselen in het zicht van het publiek en spelers moeten ten aanzien van hun rol afstandelijkheid bewaren. Weill gaat van zijn kant op zoek naar een elementaire muzikale taal die aansluit bij die van de toeschouwer, in functie van de communistisch geïnspireerde maatschappijkritiek. Voor de uitvoering van zijn franjeloze en verwrongen quasi ‘populaire’ muziek kiest hij voor de Ludwig ‘Lewis’ Ruth-band, bestaande uit zeven musici die een veelvoud aan instrumenten bespelen, zoals gebruikelijk in de dansorkesten van die tijd: saxofoons, koperblazers, percussie, piano en harmonium, maar ook banjo, Hawaïaanse gitaar en mandoline. Het wordt een gigantisch succes. Enkele ‘nummers’ groeien zelfs uit tot jazz-standards. *Die sieben Todsünden* (1933), een ‘ballet-chanté’ vol kritiek op religie en kapitalisme, kent een Parijse première. Wanneer hij aan het werk gaat in Broadway, blijft Weill vanuit een expressionistisch-ethische overtuiging ook in zijn musicals sociopolitieke boodschappen verwerken. Op die manier ligt hij mee aan de basis van de geëngageerde kunst uit de jaren 1960 (zie hoofdstuk 17).

Ook in Oost-Europa streven componisten naar maximale expressie via een moderne klankentaal. Typerend voor deze vorm van muzikaal modernisme is echter de wisselwerking met de volksmuziek, die als bron voor muzikale vernieuwing gezien wordt. Dat is gedeeltelijk het geval in de muziek van Igor Stravinski tot 1920, maar nog veel opvallender in de muziek van Leoš Janáček vanaf 1900. Zijn beide strijkkwartetten (1923, 1928) en krachtige opera’s zoals *Katia Kabanova* (1921) of *Uit een dodenhuis* (1928) illustreren die op het eerste gezicht onwaarschijnlijke symbiose tussen folklorisme en modernisme. In *Vom Einfluss der Bauernmusik auf die heutige Kunstmusik* (1920) beschrijft Béla Bartók zijn levensproject: “de kunstmuziek vernieuwen door een eeuwenlang onaangeroerd gebleven volksmuziek.” Samen met Zoltán Kodály verzamelt, transcribeert, analyseert en bewerkt hij