

Het muzikale in George Brechts *Drip Music*

Rogier Hornman

4110994

Bachelor eindwerkstuk

dr. Floris Schuiling

2016-2017, blok 4

5059 woorden

DRIP MUSIC (DRIP EVENT)

For single or multiple performance.

A source of dripping water and an empty vessel are arranged so that the water falls into the vessel.

Second version: Dripping.

G. Brecht
(1959-62)

INHOUDSOPGAVE

Inleiding	2
Hoofdstuk 1 – Fluxus en Brecht over muziek, water en <i>dripping</i>	4
Hoofdstuk 2 – Toewerken naar een uitvoering van <i>Drip Music (Drip Event)</i>	8
<i>Bestaande uitvoeringen</i>	9
<i>Toewerken naar een ideale uitvoering</i>	11
Conclusie	15
Bibliografie	16

Abstract:

George Brecht (1926-2008) was een avant-gardecomponist die lange tijd kernfiguur was binnen de stroming Fluxus. Fluxus is een groep kunstenaars, ontstaan vanuit de compositielessen van John Cage begin 1960. George Brecht maakte gebruik van *event scores*. Deze *event scores* zijn vanuit de muzikwetenschap echter onderbelicht. Vanwege de directe verwijzing van Brecht naar muziek in *Drip Music (Drip Event)* is het belangrijk te onderzoeken wat deze verwijzing inhoudt.

Dit onderzoek richt zich op de muzikale ideeën binnen Fluxus en van George Brecht door het doen van een onderzoek binnen de *historically informed performance* (HIP) en het meer gangbare literatuuronderzoek. Hierbij is gekeken naar welke muzikale vaardigheden er nodig zijn voor het uitvoeren van deze *event score*. Er is door de auteur toegewerkt naar een uitvoering van *Drip Music* waarbij er zowel een (naar het idee van Carolyn Abbate) drastische als gnostische vorm van onderzoek is toegepast. Dit soort onderzoek past daarmee binnen het idee van *experiential learning*, een kernbegrip binnen de pedagogiek van Fluxus.

Inleiding

Alles kan als inspiratie dienen voor het maken van een compositie, zo ook een lekkende kraan. Het is de kunstzinnige geest en de vaardigheid van de componist om er kunst van te maken, zo geschiedde. George Brecht ontwikkelde *Drip Music* tussen 1959 en 1962 om het werk vervolgens in 1963 in haar definitieve vorm op papier vast te leggen (afb. 1). Een deel van Brechts oeuvre bestaat uit deze *event scores*, kaarten met instructies en/of beschrijvingen van gebeurtenissen. Exact deze vorm werd kort daarvoor voor het eerst gebruikt door Yoko Ono en werden gebruikt door veel andere Fluxuskunstenaars, hoewel Brecht misschien wel de beroemdste is.¹



Afbeelding 1. *Drip Music* (1959-62) van George Brecht.

Liz Kotz benadert in haar boek *Words to be looked at* (2007) de *event scores* van Brecht als “[T]ools for something else, as scripts for a performance, project, or production that is the “real” art [...]”² *Event scores* leggen in die zin altijd de nadruk op het ontstaan van het werk door middel van de performance. Een muzikale(re) voorloper van de *event score* was het werk *4'33"* van John Cage, waarbij de partituur al volledig uit een instructietekst bestaat. Er wordt, buiten duur, in die instructies niet over muzikale parameters

gesproken. In het geval van *Drip Music* wordt er geheel niet over muzikale parameters gesproken; toch verwijst de titel naar muziek. *Drip Music* wordt gezien als een compositie en wordt dusdanig als muziekstuk uitgevoerd. De vraag die hier van belang is, is: welke muzikale vaardigheden zijn er nodig tot het uitvoeren van het werk *Drip Music* (1959-62) van George Brecht? Daarbij zijn muzikale vaardigheden die de compositie van de performer vraagt. Daarnaast moet blijken: Welke elementen maken *Drip Music* tot muziek? Welke aannames over muziek worden er gehanteerd door Fluxus, en dus door Brecht? Waar komen deze aannames vandaan? En als het om muziek gaat, met welke muzikwetenschappelijke methodes kunnen we dit werk vervolgens in haar muzikale context bestuderen?

¹ Liz Kotz, *Words to Be Looked At: Language in 1960s Art* (Cambridge, MA: The MIT Press, 2007), 61.

² *Ibid.*, 61.

Carolyn Abbate pleit in haar essay “Music – Drastic or Gnostic?” voor een grotere nadruk op de performance (uitvoering) van muziek, in plaats van de tekst (bladmuziek, woorden, etc.) of de receptie. Ze maakt een onderscheid tussen de (lichamelijke, directe) ervaring (*drastic*) en de (intellectuele, geïnterpreteerde) betekenis (*gnostic*) van muziek.³ Ze noemt de vorm waarin muziek fysiek wordt ervaren – en waar vanuit betekenis gegeven – ‘echte muziek’:

It is real music, music-as-performed, that engenders physical and spiritual conditions wherein sound might suggest multiple concrete meanings and associations, conflicting and interchangeable ones, or also none at all, doing something else entirely.⁴

Echter, Karol Berger geeft in zijn reactie op Abbate aan dat alléén drastiek ook geen oplossing is. Hij pleit juist voor een samengaan van meerdere soorten onderzoeksmethodes, afhankelijk van het soort kennis dat gegenereerd dient te worden. Mijn hoofd- en deelvragen ga ik beantwoorden door zowel een drastische (*drastic*) als een gnostische (*gnostic*) manier van onderzoeken toe te passen in een artistiek onderzoek, waar drastisch staat voor de uitvoering en gnostiek voor de tekst. Mijn achtergrond als muzikaal performer en muziekwetenschapper vermengt zich in dit (artistieke) onderzoek. Ik ga toewerken naar een uitvoering van het werk, waaruit blijkt in welke mate muzikale vaardigheden nodig zijn in het werk. Een zowel drastisch als gnostisch onderzoek houdt in dat ik als onderzoeker/performer in dialoog ga met zowel de tekst als de uitvoering, waarbij beiden gelijkwaardig in acht worden genomen als manier om kennis te vergaren. Dit is alleen mogelijk als ik als onderzoeker het werk vanuit een artistieke visie onderzoek en uitvoer, waarbij artistieke keuzes worden genomen binnen de (volledige) context van het werk. Dit komt overeen met de praktijken binnen de *historically informed performance* (HIP). Deze methode is ook relevant aangezien er geen bewegend beeldmateriaal beschikbaar is waarop het werk wordt uitgevoerd door een Fluxusartiest. Over HIP wijd ik verder uit in hoofdstuk 2.

De samenkomst van praktijkgericht onderzoek met Fluxus is niet vreemd. Hannah Higgins wijdt het laatste hoofdstuk van haar boek *Fluxus Experience* (2002) aan een op Fluxus gebaseerde pedagogie, wat aangeeft dat onderzoek, leren en Fluxus nauw met elkaar verbonden zijn. Fluxus zelf is immers (min of meer) ontstaan uit kunstenaars die aanwezig

³ Karol Berger, “Musicology According to Don Giovanni, or: Should We Get Drastic?” in *The Journal of Musicology* 22, nr. 3, 490-501 (Oakland CA: University of California Press, 2005), 495.

⁴ Carolyn Abbate, “Music – Drastic or Gnostic?” in *Critical Inquiry* 30, 505-536 (Chicago, IL: University of Chicago Press, 2004), 532.

waren in de lessen van John Cage aan de New School in New York. Daarnaast vraagt het grootste deel van de Fluxuswerken een vorm van deelname van het publiek of de performer. *Event scores* zijn daar een voorbeeld van, aangezien de *score* slechts een aanleiding tot is en nog niet het kunstwerk zelf. Daardoor word je als uitvoerder en/of luisteraar aan het kunstwerk een *co-creator*, wat het begin is van een leerproces doordat de *co-creator* een nieuwe realiteit/betekenis van het kunstwerk (en dus de wereld) ervaart. Je leert als *co-creator* door middel van een ervaring, of zoals Higgins het noemt, *experiential learning*.⁵ Tijdens mijn artistieke onderzoek naar *Drip Music* word ik een *co-creator* van *Drip Music* en Brecht, waardoor ik door middel van ervaringen een nieuwe realiteit van het werk ervaar. Deze nieuwe realiteit presenteer ik nu in de vorm van een eindwerkstuk.

Hoofdstuk 1 – Fluxus en Brecht over muziek, water en *dripping*

George Brecht (1926-2008, geb. George MacDiarmid) was een Amerikaanse avant-garde componist en kunstenaar aangesloten bij Fluxus – een “collectie activiteiten van een variërende groep individuen”⁶ ontstaan eind 1950 – die zich verwonderden om onbepaaldheid en de schoonheid van alledag.⁷ Naamgever van Fluxus in 1962, impresario George Maciunas, is een hoofdfiguren binnen Fluxus. Hij schreef een manifest dat de basis vormde voor Fluxus, hoewel lang niet alle kunstenaars die verbonden waren met Fluxus zich in het manifest konden vinden. Fluxus is ontstaan uit het gedachtegoed van John Cage en vaak vergeleken met het Futurisme, Dadaïsme en Russische Constructivisme vanwege de vervagende grenzen tussen media, wat leidde tot intermediale kunstwerken.⁸

Brecht werd opgeleid als scheikundige aan de *Philadelphia College of Pharmacy and Science* en werd al snel gefascineerd door kans en onbepaaldheid. Voor hem waren kunst en wetenschap nauw aan elkaar verbonden op deze punten. Zijn eerste visuele werken (afb. 2) lijken dan ook sterk op het werk van Jackson Pollock. Brecht schreef een essay genaamd *Chance-Imagery* (1957) waarin hij op een wetenschappelijke manier kans, onbepaaldheid en willekeur behandelt vanuit de kunsten en de wetenschap. Daarin komt voornamelijk het werk van Pollock naar voren, hoewel hij in een naschrift (1965) aangeeft dat het werk van John Cage voor hem (achteraf gezien) veel meer relevantie heeft ten aanzien van kans,

⁵ Hannah Higgins, *Fluxus Experience* (Berkeley: University of California Press, 2002), 188.

⁶ Vertaald uit Engels, in Janet Jenkins, *In the Spirit of Fluxus* (Minneapolis, MN: Walker Art Center, 1993), 24.

⁷ *Ibid.*, 1-2.

⁸ Elizabeth Armstrong, “Fluxus and the Museum”, in *In the Spirit of Fluxus* red. Janet Jenkins (Minneapolis, MN: Walker Art Center, 1993) 14.

onbepaaldheid en willekeur.⁹ Brecht kwam door deze fascinatie in contact met Robert Watts (ook natuurwetenschapper en kunstenaar) die hem vervolgens in aanraking bracht met het werk van John Cage, waarop Brecht besloot om diens lessen bij te wonen in New York.¹⁰ In deze lessen ontwikkelde Brecht de ideeën tot wat later zijn *events* werden: “*I wanted to make music that wouldn’t be for the ears. Music isn’t just what you hear or what you listen to, but everything that happens.*”¹¹

Samen met Robert Watts organiseerde Brecht in 1962-63 in New York het maandlang durende *Yam Festival*, een proto-Fluxusevenement.¹² Op dit evenement werden tal van *events*, *happenings* en werken van Fluxuskunstenaars, maar ook werken van Cage en Stockhausen gespeeld en gepresenteerd. Deels was het festival een ‘anti-galerie’, omdat er werken gepresenteerd werden die niet verkocht zouden kunnen worden, omdat het vluchtige *events* waren. Ter anticipatie op het festival werden er door Brecht en Watts via post kleine kaarten met beschrijvingen van gebeurtenissen verzonden naar vrienden en soms naar wildvreemden. Deze kaarten werden *mail art* en later *event scores* genoemd¹³ en zijn later als verzameld werk uitgegeven in *Water Yam* (1963), vormgegeven door George Maciunas.

Drip Music is een van die *event scores*, ontstaan in de periode waarin Brecht sterk beïnvloed werd door de ideeën van John Cage over muziek en de werken van de in deze tijd met Fluxus geassocieerde kunstenaars La Monte Young en Emmet Williams. Het belangrijkste muzikale idee voor het ontstaan van *Drip Music* komt voort uit het werk *4’33”* (1952) van Cage; het idee dat alle geluiden (c.q. (lucht)trillingen) muziek kunnen worden zodra ze hoorbaar worden en er focus op wordt gelegd.¹⁴ Cage sprak vanuit die filosofie niet altijd over muziek, maar (in navolging op Edgar Varèse) over ‘georganiseerd geluid’, hoewel



Afbeelding 2. George Brecht, *Chance Painting 1a* (1957).

⁹ George Brecht, *Chance-Imagery* (New York: Something Else Press, 1966), 25.

¹⁰ John Held Jr., “Robert Watts”, in *Writings* (<http://tinyurl.com/yajslx4d>), laatst geraadpleegd op 3-6-2017.

¹¹ George Brecht, zoals geciteerd in Douglas Kahn, *Noise, Water, Meat: History of Voice, Sound, and Aurality in the Arts* (Cambridge, MA: MIT Press, 1999), 277.

¹² Proto, want dit festival vond tegelijkertijd plaats met de eerste Fluxusevenementen georganiseerd door George Maciunas in Europa, maar niet onder de noemer ‘Fluxus’ (tot grote ergernis van Maciunas).

¹³ John Held Jr., “Robert Watts”, in *Writings* (<http://tinyurl.com/yajslx4d>), laatst geraadpleegd op 3-6-2017.

¹⁴ Douglas Kahn, “The Latest: Fluxus and Music”, in *In the Spirit of Fluxus* red. Janet Jenkins (Minneapolis, MN: Walker Art Center, 1993), 106-107.

hij dit idee wel als definitie van muziek gaf.¹⁵ In het werk *4'33"* komt deze filosofie tot uiting in een stilte van vier minuten en drieëndertig seconden, onderverdeeld in drie delen. Door een compositie te 'spelen' waarin niet gespeeld wordt, zal de focus verleggen naar het 'niet-gespeelde'. Op deze manier worden (in de oren van Cage) willekeurige geluiden tijdens deze ruim vierehalve minuut muziek. Deze filosofie noemde Cage *all sounds*. Dit alles komt voort uit een commentaar op de naoorlogse westers klassieke muziek¹⁶ waarbij er geen enkel geluid mocht klinken dat mogelijkwijs de (gecomponeerde) muziek in de weg stond. Fluxus zag vervolgens de kans schoon om al deze 'verboden' geluiden te emanciperen en te bevrijden van de onderdrukking. Brecht schreef binnen dit gedachtegoed zijn *Symphony No. 3, Fluxversion I* (1962) waarin op het teken van de dirigent het orkest langzaam van haar stoel af valt, waardoor het geluid van krakende/schuivende/piepende stoelen, lessenaars en instrumenten versterkt wordt.¹⁷ Echter, naast het ongewenste geluid dat versterkt wordt is dit werk ook een uitingvorm van het idee dat alles muzikale kwaliteiten heeft.

Fluxus trok de radicale filosofie over de emancipatie van geluid nog verder, door zelfs geluid niet meer de *raison d'être* van muziek te maken. Maar als geluid niet meer de essentie van muziek is, wat dan wel? Fluxus was gefascineerd door alles wat bij muziek komt kijken, maar wat niet direct als muziek bestempeld zal worden, voortvloeiend uit Cage zijn idee van *all sounds*. Zoals Kahn schrijft: "[Music] also includes performance, objects and bodies, technologies, texts, discourses, and institutions that have varying, often only indirect, relationships to actual sounds."¹⁸ Wat hiervoor nodig was, is het kunnen versterken ('hoorbaar' maken) van en focussen op die verschillende aspecten van muziek. Hierin ging Fluxus verder dan Cage; tot het punt waarop zelfs Cage een componist als Nam June Paik geen componist meer wilde noemen, maar *performance artist*. Het onderscheid tussen componist, performer en musicus vervaagde en dat is ook juist wat Fluxus deels ten doel stelde.¹⁹

Fluxus richtte zich expliciet op het emanciperen van vloeistoffen. Fluxus als woord betekent 'stroom' of 'vloed' in het Latijn, de woordenboekbetekenissen van het woord Fluxus vormden de basis van het manifest van Maciunas. Deze fascinatie voor vloeistoffen is onder andere afkomstig van Cage. Hij sprak in een interview in 1965 over de observatie dat hij het

¹⁵ John Cage, "The Future of Music: Credo", in *Silence* (Hannover: Wesleyan University Press, 1961), 3.

¹⁶ Western Art Music (WAM) is het veelgebruikte Engelse paraplu-begrip voor deze muziektraditie.

¹⁷ Douglas Kahn, "The Latest: Fluxus and Music", in *In the Spirit of Fluxus* red. Janet Jenkins (Minneapolis, MN: Walker Art Center, 1993), 109.

¹⁸ *Ibid.*, 108.

¹⁹ *Ibid.*, 108.

luchten van koperblaasinstrumenten tijdens orkestconcerten, waarbij het speeksel uit de buizen druppelt, vaak interessanter vond dan de melodie die op dat moment klonk.²⁰ *Drip Music* is een direct afgeleide van deze observatie en ook een poging tot de bevrijding van water op het podium. Een directere verwijzing naar de koperblazers is de versie van *Drip Music* in *Water Yam* waarbij er vanaf een ladder water in de beker van een tuba moet worden gegoten.²¹ Tot vloeistoffen behoorden ook vooral lichamelijke vloeistoffen, waar Fluxus als woord in de medische betekenis ook ‘het vloeiend ontladen uit de ingewanden’ betekent.²² Een werk dat deze lichaamsvloeistofbevrijding uitte was *Fluxus Champion Contest* (1962) van Nam June Paik, waarbij meerdere mannen in een emmer moeten plassen en tegelijkertijd hun volkslied moeten zingen.²³ Voor Brecht was – naar aanleiding van zijn onderzoek naar Jackson Pollock in *Chance-Imagery* – vloeibaarheid (*fluidity*) de minst voorspelbare vorm van kans in kunst en wetenschap.²⁴

Als vloeibaarheid het minst voorspelbaar is, en zich dus het best leent voor kans, waarom is dan druppelen zo belangrijk voor Brecht? De eerste verklaring is de schildertechniek van Jackson Pollock, die *dripping* werd genoemd. Pollock had vandaar ook de bijnaam *Jack the Dripper*.²⁵ Saillant detail is dat gedurende het schrijven van *Chance-Imagery* Brecht nog steeds in dienst was van Johnson & Johnson en werkte aan de ontwikkeling van tampons. Men kan zich voorstellen dat het testen van tampons het nodige gedruppel met zich meebrengt en dat dit voor Brecht een geluid is geweest wat hem inspireerde. Daarnaast was Brecht ook geïnteresseerd in het Zen-gedachtegoed, waarin druppelen symbool staat voor het samensmelten van de verschillende zintuigelijke functies. “*Brecht systematically attempted to fuse the senses and align light and sound for the purpose of performance.*”²⁶ Brecht verwonderde zich over het feit dat hij waarschijnlijk de eerste was die van druppelend water een partituur maakte, omdat het volgens hem zo’n mooi geluid is. Echter, in de meeste gevallen wanneer men gedruppel hoort is het storend, mensen vinden een

²⁰ Michael Kirby en Richard Schechner, zoals geciteerd in Douglas Kahn, “The Latest: Fluxus and Music”, in *In the Spirit of Fluxus* red. Janet Jenkins (Minneapolis, MN: Walker Art Center, 1993), 110.

²¹ *Ibid.*, 110.

²² Owen F. Smith, “Fluxus: A Brief History and Other Fictions”, in *In the Spirit of Fluxus* red. Janet Jenkins (Minneapolis, MN: Walker Art Center, 1993), 24.

²³ Douglas Kahn, “The Latest: Fluxus and Music”, in *In the Spirit of Fluxus* red. Janet Jenkins (Minneapolis, MN: Walker Art Center, 1993), 111.

²⁴ Douglas Kahn, *Noise, Water, Meat: History of Voice, Sound, and Auralty in the Arts* (Cambridge, MA: MIT Press, 1999), 278.

²⁵ Evelyn Toynton, *Icons of America: Jackson Pollock* (New Haven: Yale University Press, 2012), 105.

²⁶ Douglas Kahn, *Noise, Water, Meat: History of Voice, Sound, and Auralty in the Arts* (Cambridge, MA: MIT Press, 1999), 281.

lekkende kraan bijvoorbeeld irritant. Brecht wilde het geluid op een positieve manier aan het voetlicht brengen om ook anderen dit geluid te kunnen laten waarderen.²⁷

Hoofdstuk 2 – Toewerken naar een uitvoering van *Drip Music (Drip Event)*

Met de kennis die is verkregen uit het vorige hoofdstuk ga ik toewerken naar een *historically informed performance* (HIP), in het Nederlands beter bekend als de authentieke uitvoeringspraktijk. Dit is een beweging (gemeengoed geworden in de jaren '60) binnen de uitvoeringspraktijk die streeft naar een uitvoering die zoveel mogelijk binnen de context van het ontstaan van het werk past. Daarbij worden de intenties van de componist opgenomen, alsmede de uitvoeringspraktijk rondom het ontstaan van het werk. Een belangrijk onderdeel daarbij is het maken en/of vinden van de juiste 'authentieke' instrumenten. Veelal gaat HIP over het uitvoeren van oude muziek, met een grote focus op de barok. Dat wordt nagestreefd door bronnenonderzoek te doen en die gegenereerde informatie te testen in de praktijk van het uitvoeren. Belangrijkste kritiek op HIP is dat het altijd om een benadering gaat, dus dat een daadwerkelijk authentieke uitvoering onmogelijk is, omdat men simpelweg geen primaire geluidsbronnen tot beschikking heeft. Toch is HIP een relevante onderzoekspraktijk, en dit is en dat is aangekaart door John Butt. Butt bepleit in zijn boek *Playing with History* (2002) voor een genuanceerdere manier van omgaan met HIP door niet te streven naar een authentiek perfecte uitvoering waarbij de componist en het werk als ultiem statussymbool gelden. Volgens hem is dat een modernistische manier van het bestuderen van werken, terwijl hij (in navolging op Richard Taruskin) juist pleit voor een postmodernistische blik waarbij de kennis voor het uitvoeren van het werk niet per se in het werk zelf besloten ligt. Juist door je als uitvoerende volledig onder te dompelen in de historische context zullen er nieuwe, creatieve paden bewandelt moeten worden om tot nieuwe kennis over het stuk te komen. Ook het proces dat de componist ten tijde van het schrijven van het werk doorliep genereert daarbij kennis.²⁸ Het is een samenspel/dialogoog tussen tekst (gnostiek) en performance (drastiek), zoals beschreven in de inleiding.

²⁷ Douglas Kahn, *Noise, Water, Meat: History of Voice, Sound, and Aurality in the Arts* (Cambridge, MA: MIT Press, 1999), 282.

²⁸ John Butt, *Playing with History: The Historical Approach to Musical Performance* (Cambridge: Cambridge University Press, 2002), 69.

Bestaande uitvoeringen

Voor het toewerken naar mijn uitvoering van *Drip Music* ben ik begonnen met het analyseren van uitvoeringen zoals gedaan door anderen. In deze uitvoeringen is een bepaalde tendens te zien die ik, naar aanleiding van mijn onderzoek, niet ondersteun. Om daar grip op te krijgen zal ik eerst twee uitvoeringen bespreken. De eerste is gedaan door Antonio Gallego Sanchez (een Spaanse saxofonist), de tweede door een ensemble genaamd FLUXCONCERT. Deze beide uitvoeringen zijn te vinden op YouTube.²⁹

Sanchez' versie van *Drip Music*. Hij komt op met een ladder. Hij loopt het podium op en klapt de ladder uit. Op het podium staan een emmer en een gieter. Sanchez giet water vanuit de emmer over in de gieter en bestijgt daarna met de gieter de ladder tot op de tweede trede. Vanaf de ladder giet Sanchez het water over in de emmer. Daarbij ontstaat een constante stroom, waarbij er een deel van het water naast de emmer belandt. Sanchez corrigeert de stroom zodat het water in de emmer blijft stromen totdat de gieter leeg is. Sanchez stapt van de trap af, klapt daarna de ladder weer in en loopt het podium af onder luid applaus van het publiek.

Deze uitvoering is duidelijk geïnspireerd op foto's van uitvoeringen uit de jaren '60 (zie box 1), waarbij de uitvoerende op een grote ladder staat en vanaf enige hoogte het water in het lege vat giet. Op



George Maciunas (Düsseldorf, 1963)



Antonio Gallego Sanchez (Málaga, 2007)



FLUXCONCERT (New York, 2009)

BOX 1

²⁹ Antonio Gallego Sanchez, "Drip Music – George Brecht (Fluxus)", <https://www.youtube.com/watch?v=UT5lgaE-qZY&t>, laatst geraadpleegd op 15-06-2017. FLUXCONCERT, "'Drip Music' by George Brecht, 1959 – 1961", <https://www.youtube.com/watch?v=oGIIpBgUg9U>, laatst geraadpleegd op 15-06-2017.

originele foto's van Fluxus is echter niet zichtbaar of er gegoten wordt, maar in alle uitvoeringen die te vinden zijn online (tot in hoeverre ze beschikbaar zijn voor mij) wordt er gegoten, zo ook in de versie van Sanchez. De uitvoering duurt 1'27", waarvan het watergieten slechts 18" behelst.

FLUXCONCERT is een ensemble dat zelf *event scores* maakt en uitvoert, maar ook bestaand materiaal van Fluxus uitvoert. Hun versie van *Drip Music* lijkt op die van Sanchez. Ook de uitvoerende van FLUXCONCERT komt op met een ladder, klapt deze uit om vervolgens met een glazen vaas, een glazen fles met water en een doek/dweil ten tonele te verschijnen. Hij zet de vaas neer op de grond en bedekt de opening van de fles met de dweil om vervolgens de ladder te bestijgen. Eenmaal boven keert hij de fles om zodat het water, door de dweil, uit de fles stroomt richting de vaas op de grond. De vaas vult zich en als de fles leeg is, keert hij de fles snel om, om weer van de ladder af te dalen. Er volgt applaus vanuit het publiek.

Deze uitvoering duurt 2'22" en het watergieten duurt 1'14". Het daadwerkelijke '*Drip Event*' duurt in deze versie grofweg vijf keer langer dan in de versie van Sanchez. Echter, ook deze FLUXCONCERT-versie gaat uit van gietend water, dus niet druppelend water!

Bij zowel Sanchez als FLUXCONCERT ligt de nadruk op de visuele aspecten (de ladder, de grote emmer, de grote gieter, de performer), maar niet zozeer op de auditieve aspecten. Het gieten van het water is meer een bijkomstigheid dan de daadwerkelijke focus van het werk. Brecht maakt in zijn *score* gebruik van het woord '*music*' wat aangeeft dat de focus in dit geval op het geluid ligt. Brecht en Fluxus definieerden muziek breder dan geluid, maar Brecht gebruikt maar zelden de term '*music*' in zijn *scores*.³⁰ Wanneer hij deze term gebruikt, gaat het specifiek om de realisatie van geluid als onderdeel van de performance. In mijn versie heb ik dan ook zoveel mogelijk getracht het geluid naar voren te laten komen, de visuele aspecten slechts functioneel te laten. Brecht was erg geïnteresseerd in het werk van zenmeesters als Daisetsu Teitaro Suzuki.³¹ Vanuit deze zenfilosofie is een kalme, meditatieve, gefocuste versie van *Drip Music* – als contrast met de zojuist besproken theatrale versies – voor de hand liggend. Ander werk van Brecht, zoals de *event score* '*Exercice*' (1972), getuigt van een zen gedachtegoed door de manier waarop Brecht speelt met de interne gedachtes of observaties van een persoon.

³⁰ In *Water Yam* (1963) gebruikt Brecht maar bij vijf van de 68 *event scores* de term '*music*'. <http://www.fondazionebonotto.org/it/collection/fluxus/brechtgeorge/11/3455.html?from=422>, laatst geraadpleegd 29-06-2017.

³¹ Douglas Kahn, *Noise, Water, Meat: History of Voice, Sound, and Aurality in the Arts* (Cambridge, MA: MIT Press, 1999), 281.

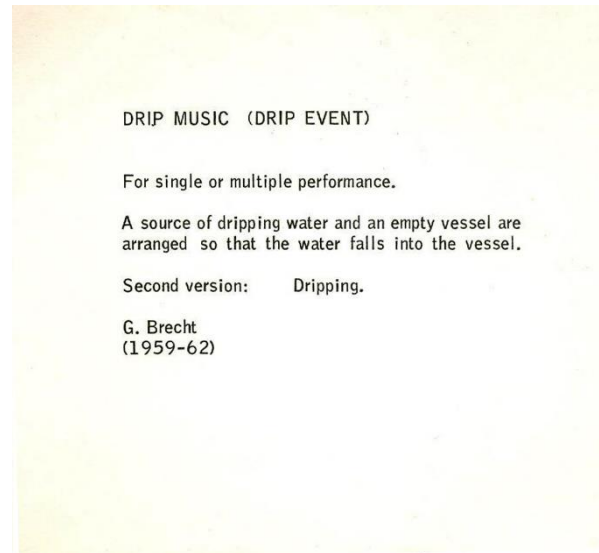
Toewerken naar een ideale uitvoering

Ik ben mijn proces begonnen bij het inlezen en bestuderen van de context waarin Brecht *Drip Music* gemaakt heeft, dat onderzoek is te lezen in hoofdstuk 1. Vanuit die context bleek het dat Brecht het specifiek over *dripping* heeft, ook nergens in zijn eigen maakproces of in de literatuur wordt er over *Drip Music* geschreven in de woorden ‘gieten’ of ‘schenken’. Enige ambiguïteit kan er ontstaan door het woord ‘falls’, hoewel het helder is dat het om een

druppelende bron gaat. Nu het duidelijk was dat het om druppelen gaat, moest ik naar een bron gaan zoeken die dit kon voorzien. Ik heb getest met vazen, flessen en ook het afdekken van flessen met doeken en plasticfolie. Daaruit bleek dat flessen met een nauwe opening niet makkelijk ‘druppelbaar’ zijn doordat de opening een sterke drang heeft naar een sterke luchttoevoer, wat resulteert in een constante stroom water.

Ook heb ik getest met het afdekken van een grotere opening met een doek, naar het idee van FLUXCONCERT. Dit zorgt in eerste instantie voor een vertraging van het water, maar zodra de doek helemaal doordrenkt is, stroomt het water er net zo makkelijk uit als zonder doek. Ook is druppelen dan geen optie meer, aangezien de natte doek altijd voor een soort voorraad zorgt en dus nooit droog is. Het afdekken van de opening met geperforeerd plasticfolie zorgde ook niet voor druppels, aangezien het water te veel druk uitoefent op de luchtopeningen. Een niet te nauwe opening zonder enige afdekking bleek de beste optie te zijn.

Ik heb gewerkt met een 1L waterkan met een zeer wijde opening (zie afbeelding rechts). Het druppelen moest handmatig gebeuren door te trainen op de precieze toevoer van water. Daarbij hielp het opgezette randje onder aan de opening van de kan; die zorgde ervoor dat water dat eventueel via de buitenkant van de kan zou afglijden alsnog van de kan afdruppelt. De hoeveelheid water die ik gebruikte had geen effect op het geluid, alleen op de duur van het stuk. Hoe meer water, hoe langer het stuk duurde. Ik heb voor de uitvoering tijdens de presentatie van deze scriptie (Utrecht, 14-06-2017) ± 275ml water gebruikt, wat resulteerde in een duur van ±





Metalen oppervlakte (14cm), cilindrisch met twee houten balken.



Grote glazen oppervlakte (23 x 17 cm).



Kleine glazen oppervlakte (5 – 20 cm), bolvormig met één houten balk.

BOX 2

4'. Deze 4' waren volledig gefocust op het druppelende geluid. Deze eenheden zijn niet absoluut, voor elke uitvoering kan de hoeveelheid water variëren en ook in een langere of kortere duur resulteren afhankelijk van de continuïteit van het druppelen.

Belangrijk bij *Drip Music* is ook de 'empty vessel' die Brecht noteert in zijn *score*. Ik heb voor verschillende vaten gekozen om te testen. De keuze was afhankelijk van materiaal, grootte en oppervlakte. Aangezien het druppelen van water vele malen langer duurt dan gieten heb je minder water nodig om de tijd te overbruggen, dus ook het vat waar het water invalt hoeft niet erg groot te zijn. In eerste instantie heb ik gewerkt met een metalen pan met een vlakke oppervlakte van 14 cm. Het metaal en de vlakke bodem zorgden voor heldere attaque van de druppels. Echter, de druppels waren slechts van dichtbij te horen, dus moest ik met een oplossing komen om het geluid te versterken. Aangezien ik geen gebruik wilde maken van microfoons en andere elektronica heb ik een akoestische oplossing bedacht door twee houten balkjes als klankkast te gebruiken. De balkjes zorgden ervoor dat de oppervlakte van de pan niet meer gedempt werd door de vloer en dat de trillingen verspreid werden. Naast metaal heb ik ook getest met glas, zowel een grote oppervlakte als een kleine oppervlakte. De grote oppervlakte resulteerde in een dof geluid doordat het water snel verspreid en pas

na lange tijd een natte onderlaag vormt waarop het druppelen hoorbaar wordt. Versterking door middel van een houten balk had hier geen effect op. De kleine, bolvormige, glazen schaal vormde daarentegen wel heel snel een natte onderlaag zodat al heel snel druppelen hoorbaar werd, daarbij hielp het plaatsnemen van een houten balk bij het versterken van het geluid. Deze laatste combinatie heb ik gebruikt tijdens mijn scriptiepresentatie. Niet alleen omdat het snel een laagje water vormt, maar ook omdat glas natuurlijker klonk dan metaal. Een natuurlijker geluid is in lijn met het idee dat een natuurlijk druppelgeluid in de Aziatische zencultuur een grote bron van inspiratie is.³²

Tot nu toe heb ik slechts gebruik gemaakt van de elementen die Brecht noemt in zijn *score*, de ‘*source of dripping water*’ en ‘*an empty vessel*’. Daarbij heb ik expliciet geen gebruik gemaakt van een ladder, aangezien dit de focus zou wegnemen van het druppelen en ook extra geluiden met zich mee zouden brengen zoals het kraken van de metalen treden en het uitklappen van ervan. Uiteraard ben ik niet de enige die geen ladder gebruikte, ook Maciunas heeft in de jaren ’60 versies van *Drip Music* gedaan zonder ladder (zie box 3)

Ik heb tijdens mijn onderzoek gebruik gemaakt van voorwerpen die ik in mijn eigen huis kon vinden. Brecht gebruikte in zijn gehele oeuvre alleen materiaal wat al bestond, zijn *chair events* zijn daar een goed voorbeeld van. Deze *events* bestaan uit een stoel met daarop allerlei voorwerpen die rondom het huis te vinden zijn of daarnaar verwijzen.

Voorafgaand aan de uiteindelijke uitvoering van het werk heb ik moeten trainen op het gestaag kunnen druppelen van het water en het coördineren van de druppels in de schaal. Daarbij was van belang dat er geen waterstroom ontstond, want dat zou geen ‘*drip music*’ meer zijn. Het ontstaan van stiltes tussen het druppelen door was voor mij niet storend, het zou een muzikale keuze kunnen zijn om meer dynamiek toe te voegen in het werk. Men zou het stuk eerder kunnen stoppen dan de kan leeg is door simpelweg te stoppen met druppelen, immers geeft Brecht niet aan dat de ‘*source*’ ooit leeg zal zijn. Echter, om een logisch verloop van het stuk te maken, is het eindigen van het stuk met een lege bron wel aan te raden.

Mijn uitvoering van het werk vond plaats in Utrecht als onderdeel van de presentatie van deze scriptie. Voorafgaand aan de uitvoering stonden de glazen schaal en de waterkan (gevuld) al klaar. Ik begon het werk door vanuit een kalme concentratie de kan op te pakken en te kantelen totdat het water gestaag uit de kan druppelde. Inmiddels had ik genoeg training om ervoor te zorgen dat er geen of weinig water geknoeid werd buiten de glazen schaal op de grond. Het constant blijven concentreren op het coördineren van de druppels draagt bij aan de

³² Douglas Kahn, *Noise, Water, Meat: History of Voice, Sound, and Aurality in the Arts* (Cambridge, MA: MIT Press, 1999), 282.

concentratie/spanningsboog van het stuk voor het publiek. Het stuk eindigde door de inmiddels lege kan weer recht te houden en terug op de grond te zetten.



Mijn test (Utrecht, 2017)



George Maciunas (Amsterdam, 1963)

BOX 3

Conclusie

George Brecht deelde zijn eigen muziek in drie categorieën in: zen, wetenschap en kunst. Niet het hele oeuvre van Brecht is echter een samensmelting van deze drie, *Drip Music* daarentegen wel. In de historische context die het werk kent, als verdere uitwerking van Cage's idee van *all sounds* en muzikale uitwerking van zijn eigen beeldende werk, past dit werk binnen de kunstcategorie. Het vallen van druppels in *Drip Music* staat gelijk aan het idee van Brecht dat vloeibaarheid de onvoorspelbare karakteristieken heeft binnen de (natuur)wetenschap. Daarnaast uit het zenaspect zich in *Drip Music* in de sereniteit en focus die er ontstaat rondom het geluid van het gedruppel.

Ik heb door middel van onderzoek rondom de tekst en de uitvoering van het werk kennis gegenereerd waaruit de conclusie getrokken kan worden dat *Drip Music* een muzikaal werk is. De vraag rest welke muzikale vaardigheden er voor het uitvoeren van dit werk nodig zijn. Uit hoofdstuk 2 is gebleken welke vragen er bij het uitvoeren van *Drip Music* komen kijken. Deze vragen zijn net zo gedetailleerd als bij het uitvoeren van een solowerk van J.S. Bach. Instrumentarium, frasering, dynamiek, timbre, etc., al deze zaken doen ertoe en zullen ook getraind moeten worden. Voor Brecht was druppelen ook muziek, dus het kunnen druppelen is een muzikale vaardigheid en deel van het uitvoeren van *Drip Music*.

De specifieke kennis die is opgedaan met het toewerken naar een uitvoering is dat het druppelen in plaats van gieten van het water een dusdanig andere klank en ervaring oplevert, dat dit niet over het hoofd gezien moet worden. Druppelen is een ervaring die vele malen beter aansluit bij wat er in de context van Fluxus en Brecht bestond. Ook heeft dit onderzoek en mijn performance geleidt tot een sterkere verbinding met Brechts context, waarbij de focus op het geluid en de meditatieve sfeer centraal staat in tegenstelling tot het presenteren van *Drip Music* als een korte gimmick. Door hierop te focussen zijn eventuele theatrale kwaliteiten volledig in dienst van het geluid. De duur van het leegdruppelen van een waterkan is dusdanig lang dat het publiek meer te horen krijgt dan alleen water, de anticipatie op de volgende drup en het kunnen onderscheiden van verschillende soorten druppels brengt dynamiek teweeg. Het publiek heeft het druppelen van water in een andere manier dan daarvoor ervaren en is zo in een nieuwe realiteit gekomen. Dat wat Brecht ons wilde laten ervaren, is werkelijkheid geworden.

Bibliografie

- Abbate, Carolyn. "Music – Drastic or Gnostic?" In *Critical Inquiry* 30, 505-536. Chicago, IL: University of Chicago Press, 2004.
- Auslander, Philip. "Fluxus art-amusement: The music of the future?" In *Art Papers* 23, 30-35. Antwerpen: University Press Antwerp, 1999.
- Berger, Karol. "Musicology According to Don Giovanni, or: Should We Get Drastic?" In *The Journal of Musicology* 22, nr. 3, 490-501. Oakland CA: University of California Press, 2005.
- Butt, John. *Playing with History: The Historical Approach to Musical Performance*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.
- Friedman, Ken. *The Fluxus Reader*. Chichester: Academy Editions, 1998.
- Hendricks, Jon. *Fluxus Codex*. Detroit, MI: The Gilbert and Lila Silverman Fluxus Collection, 1988.
- Higgins, Hannah. *Fluxus Experience*. Berkeley: University of California Press, 2002.
- Jenkins, Janet. *In the Spirit of Fluxus*. Minneapolis, MN: Walker Art Center, 1993.
- Kahn, Douglas. *Noise, Water, Meat: History of Voice, Sound, and Aurality in the Arts*. Cambridge, MA: MIT Press, 1999. Kotz, Liz. *Words to Be Looked At: Language in 1960s Art*. Cambridge, MA: The MIT Press, 2007.
- Kotz, Liz. "Post-Cagean Aesthetics and the "Event" Score." *October* 95 (2001): 55-89. Cambridge, MA: The MIT Press, 2001.
- Nyman, Michael. *Experimental Music: Cage and beyond*. Londen: Studio Vista, 1974.
- Martin, Henry. *An Introduction to George Brecht's Book of the Tumbler on Fire*. Milaan: Multipla Edizioni, 1978.
- Moore, Barbara. "Fluxus." In *Grove Music Online*. *Oxford Music Online*. Oxford University Press, geraadpleegd 12 maart 2017, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/A2256561>.
- Robinson, Julia. *George Brecht Events: A Heterospective*. Keulen: Buchhandlung Walther König, 2005.
- Schechner, Richard. *Performance Studies: An Introduction*. Florence: Taylor and Francis, 2013.
- Sell, Mike. *Avant-garde Performance and the Limits of Criticism*. Ann Arbor, MI: University of Michigan Press, 2005.
- Toynton Evelyn. *Icons of America: Jackson Pollock*. New Haven: Yale University Press, 2012.